Pandora's Pox

Lise Wajeman
Aix-Marseille Université, CIELAM

Résumé : La syphilis est une maladie neuve dans l'Europe de la Renaissance : il s'agit donc de lui attribuer un visage, un corps, dans les représentations allégoriques. Mais pourquoi ce mal prend-il les atours d'une femme fatale ? L'association entre un genre et une maladie sexuellement transmissible ne saurait être imputé à la seule misogynie chrétienne. Certes, le corps féminin incarne le mauvais désir depuis l'invention du péché originel, et c'est un réceptacle duplice, une apparence séduisante susceptible de cacher de redoutables secrets. Mais ces allégories de la syphilis ont aussi une vocation d'avertissement : elles ne fonctionnent comme mise en garde du spectateur qu'à la seule condition qu'il ne soit pas dupe de leurs attraits. Elles invitent donc à une lecture soupçonneuse en dénonçant de manière souvent comique le fait qu'elles ne sont que des représentations.

Mots-clés : syphilis, Renaissance, Allégorie, *Le Triumphe de treshaulte et puissante Dame Verolle*, Luca Giordano, Agnolo Bronzino, Ambroise Paré, Giambattista Marino, Giovanni Francesco Bini.

Dans le poème « An Execration upon Vulcan », Ben Jonson s'emploie à lancer des imprécations contre le dieu forgeron, qu'il rend responsable de l'incendie qui a ravagé sa bibliothèque. Il conclut ses invectives par une ultime malédiction : « … *therefore once again,/ Pox on thee, Vulcan, thy Pandora's pox,/ And all the evils that flew out of her box* » (« C'est pourquoi, une fois de plus,/ Que la vérole s'abatte sur toi, Vulcain, la vérole de ta Pandore/ Avec tous les maux qui sont sortis de sa boîte [1] »). Comme on invoque la peste sur son ennemi (*plague on thee*, « la peste soit… »), le poète en appelle au fléau de la vérole : à la fin du XVI[e] siècle, « Pox » désigne à peu près toute affection se signalant par des pustules éruptives sur la peau, mais tout particulièrement la « french Pox », le « mal français ». Ben Jonson voue donc Vulcain à la syphilis : il a pris soin de rappeler le célèbre cocufiage du dieu forgeron au début du poème (« *I ne're attempted, Vulcan, 'gainst thy life ;/ Nor made least line of love to thy loose wife…* — Je n'ai jamais attenté à ta vie, Vulcain ;/ Ni fait le moindre vers d'amour à ta femme débauchée ») ; il ne manquera pas d'évoquer le mode de transmission du mal dans le vers final (« *Or if those plagues will not do,/ Thy wife's*

1. Ben Jonson, *The Underwood* [Londres, 1640-1641], in *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. David Bevington, Martin Butler, Ian Donaldson, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, vol. 7, p. 165-179. « An Execration upon Vulcan » a été composé en 1623.

pox on thee, and Bess Broughton's too — Ou si ces calamités ne suffisent pas,/ Que la vérole de ta femme s'abatte sur toi, et celle de Bess Broughton aussi [2] »).

Invoquer une maladie infamante pour punir le mari cocu, passe encore. Mais pourquoi cette malédiction prend-elle la forme d'une Vérole de Pandore, d'une « Pandora's Pox » ? Par homophonie avec la « Pandora's box », à laquelle Vulcain est associé, puisque c'est lui qui a façonné la première femme ; voilà donc qu'un nouveau malheur, inconnu de l'antiquité, jaillit de la boîte. Le procédé est connu : les maux des hommes sont depuis toujours imputés aux dieux. Du reste, quand Fracastor, un siècle avant Ben Jonson, fabulait dans *Syphilis sive morbus Gallicus* [3] sur les origines de ce mal récent, il convoquait lui aussi l'Olympe : une punition divine se serait abattue sur des hommes coupables, l'un d'avoir tué un cerf sacré, d'autres des oiseaux d'Apollon… Dans sa rage, Ben Jonson opère quant à lui une inversion plaisante : il châtie à son tour, et retourne sa créature à l'envoyeur.

Mais le calembour Pox/ Box est plus motivé encore, car Pandore est aussi une figure de la séduction dangereuse, de la femme fatale : elle-même conçue comme un vase, comme une boîte, elle est une séduisante surface qui cache de terribles secrets [4]. Elle emblématise ainsi l'image singulière du mal vénérien telle qu'elle s'invente à la Renaissance : une femme masquant de sinistres dons derrière sa plaisante plastique. La figure est ancienne, mais l'allégorie est nouvelle, car la maladie ne s'était guère exprimée en Europe jusque-là. Une hypothèse fréquemment admise aujourd'hui veut qu'elle ait été ramenée des expéditions américaines et diffusée par les soldats. Elle apparaît dans les dernières années du XV^{e} siècle : « en Neaples et pour autant la première appellation luy a este imposee pour ce qu'en l'exercice des françoys, lesquelz menoient bataille soubz la puissance et defences du Roy Charles, la dicte maladie s'apparut plus tost qu'en aultres nations et lieux [5]. » On ignore dans les débuts sa nature exacte ainsi que son mode de transmission, mais très vite on établit qu'elle est liée à la sexualité. D'où le syntagme « *morbus venereus* », forgé par le chirurgien Jacques de Béthencourt en

2. Bess Broughton était une célèbre courtisane de l'époque, morte de la vérole. Dans *Every Man In His Humour* (1598, révisé en 1616), la crainte qu'a Kitely de devenir cocu prend la forme d'une inquiétude sur la contamination par la syphilis : « A new disease ? I know not, new, or old,/ But it may well be call'd poore mortalus plague :/ For, like the pestilence, it doth infect/ The houses of the braine… » (II, 3, v. 57-74).

3. Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive morbus gallicus*, Vérone, 1530 ; *La Syphilis ou le mal français*, éd. Jacqueline Vons et *alii*, Paris, Les Belles Lettres, 2011. Voir Isabelle Pantin, « Poetic Fiction and Natural Philosophy in Humanist Italy : Fracastoro's Use of Myth in Syphilis », *in* Richard Scholar et Alexis Tadié (dir.), *Fiction and the Frontiers of Knowledge in Europe, 1500-1800*, Farnham/ Burlington, Ashgate, 2010, p. 17-30. Plus généralement, sur la représentation de la syphilis à la Renaissance, voir *Le Siècle des vérolés. La Renaissance européenne face à la syphilis*, éd. Ariane Bayle, Grenoble, J. Millon, 2019.

4. Hésiode décrit la création de la première femme comme celle d'un beau contenant rempli d'un dangereux contenu. Voir Hésiode, *Les Travaux et les jours*, trad. Paul Mazon [1928], Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 57 à 101, et le commentaire qu'en donne Jean-Pierre Vernant, « Pandora », *in* Jean-Claude Schmitt (dir.), *Ève & Pandora. La Création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001, p. 29-37. Voir aussi Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, Londres/ Bloomington/ Indianapolis, British Film Institute/ Indiana University Press, 1996, ch. 4, « Pandora's Box : Topographies of Curiosity », p. 53-64. Merci à Clara Schulmann qui m'a fait lire ce texte.

5. *L'Expérience et approbation […] touchant la médecine du boys dit guaiacum*, Paris, P. Le Noir [c. 1530], ch. I [p. 4]. Voir aussi Ulrich von Hutten, *De guaiaci medicina et morbo gallico*, Mayence, 1519 : « sed apud Neapolim primum ; nomen vero inde sortitum est quod in Gallorum exercitu, qui illic Caroli Regis sui auspiciis belligerabat, apparuit priusquam usquam alibi. » (*La Vérole et le remède du gaïac*, éd. et trad. par Brigitte Gauvin, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 94-95).

1527[6], qui reprend le nom de la déesse pour signaler la conjonction de l'affection et des plaisirs de l'amour.

Ce « mal vénérien » a donc pris à la Renaissance les allures d'une femme fatale. L'objet de cet article est de comprendre ce qui motive cette association. Il faudrait faire une histoire des représentations allégoriques des maladies, de la peste figurée par un Apollon tirant des flèches[7], à la métonymie piquante du sida emblématisée par une vue d'artiste du virus aujourd'hui. Dans cette histoire, la syphilis, maladie honteuse, tiendrait une place particulière : d'une part, du point de vue du genre, il est remarquable que cette première manifestation d'une maladie sexuellement transmissible soit figurée par une femme ; d'autre part, cette allégorie présente la particularité, d'un point de vue herméneutique, d'inviter le lecteur à se défier des apparences, de l'image qu'elle présente. La conjonction d'une incarnation (féminine) et d'une interprétation (apprendre à distinguer contenant et contenu) est signifiante : les allégories de la vérole sont féminines parce qu'elles sont duplices, et réciproquement. Elles relèvent d'une pédagogie du soupçon qui vise à avertir les lecteurs et spectateurs de la maladie. Or ce soupçon est précisément ce qui permet la consolation, faisant de la femme un embrayeur de fiction.

1 La vérole est une femme : hérédité mythologique

En 1539 paraît *Le Triumphe de très haulte et puissante dame Verolle*[8], qui rassemble plusieurs textes, dont un triomphe proprement dit : il se présente comme un compte-rendu fait par un « souldart » ayant participé au grand défilé qui aurait réellement eu lieu à Rouen[9] pour célébrer la toute puissance de « Verolle la belliqueuse emperiere comme une autre Semiramis[10] ». À la façon des triomphes romains (que passe infiniment celui de Dame Vérole, souligne l'auteur), mais aussi des triomphes allégoriques du Moyen Âge (triomphes de la mort, etc.) défilent donc à pied, à cheval, ou sur un char, les différents membres du cortège, représentés par une gravure sur bois accompagnée d'un huitain. Les figures sont empruntées à l'arsenal militaire (capitaine, porte-enseigne…) ou à l'univers de la maladie : outre dame Vérole, qui vient couronner le triomphe, on voit « la gorre de Rouen » ou « la goutte » ; mais on trouve aussi, sur trois chars qui se suivent, Vénus, Volupté et Cupidon (fig. 1, 2, 3). Rien dans le dessin ne permet de reconnaître Vénus ; en revanche Volupté est accompagnée d'un charmant cœur ailé percé d'une flèche, tandis que Cupidon est représenté de façon traditionnelle, les yeux bandés, armé de son arc. La représentation en image est donc des plus conventionnelles. Les petits poèmes qui accompagnent la gravure, ainsi que les *motti* d'un emblème, reprennent quant à eux un vocabulaire amoureux qui, du fait du contexte, sollicite en permanence un double sens. Ainsi, l'« amoureux souvenir » que promet Volupté est évidemment la maladie elle-même.

6. Voir Richard Davenport-Hines, *Sex, Death and Punishment*, Londres, Collins, 1990, p. 16.

7. Voir Jacqueline Vons, « Les flèches de la peste et historique », *in* Michel Signoli *et alii* (dir.), *Peste : entre épidémies et sociétés*, Florence, Firenze University Press, 2007, p. 371-376.

8. *Le Triumphe de Treshaulte et Puissante Dame Verolle,* Lyon, 1539, Angers, Éd. du Martinet, 2008.

9. Sur ce texte, voir Ariane Bayle et Lise Wajeman, « *Le Triumphe de Dame Verolle* ou les bienfaits de l'obscénité », *EMF*, *Studies in Early Modern France*, 2010, n° 14, p. 125-144.

10. *Op. cit.*, p. 4.



Figure 1



Figure 2

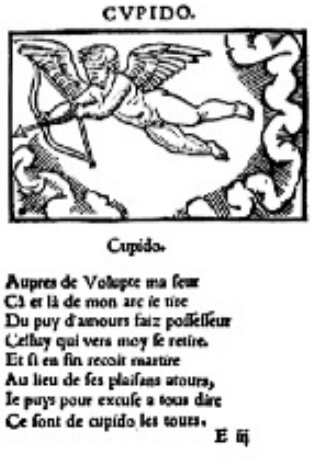


Figure 3

Figures 1, 2, 3. *Le Triumphe de treshaulte et puissante Dame Verolle*, Lyon, François Juste, 1539. Paris, BNF.

Rien d'étonnant bien sûr à ce que la déesse de l'amour et ses enfants servent à représenter un mal identifié comme « vénérien », et les figures de la Vérole sont bien souvent des avatars de Vénus. Dans *The Hunting of the Pox* (1619), J. T. of Westminster relate la vie et la mort de Morbus Gallicus, un gentleman qui a contracté le mal avec une courtisane française du doux nom de Veneris [11]. Le personnage masculin porte le nom de la maladie, mais le personnage féminin en est le vecteur premier. Dans son *Trattato del mal Francese*, qui connaîtra un certain succès, le médecin Pietro Rostini fait le point sur les conditions climatiques favorables à la diffusion d'une épidémie (l'humidité) avant de pointer une cause particulière : ce mal est né du commerce d'une prostituée avec les soldats français qui occupaient l'Italie à la fin du XV^{e} siècle [12]. Quelques décennies plus tard, dans le *Timon d'Athènes* de Shakespeare (c. 1606), le héros envisage d'envoyer deux courtisanes répandre le mal dans la ville corrompue.

Ainsi les femmes de mauvaise vie incarnent un principe de corruption dont les hommes sont les victimes. Eux-mêmes peuvent mériter d'être châtiés en raison de leur vie dissolue, il arrive aussi qu'ils soient innocents ; mais ce sont les figures féminines qui apportent le fléau [13]. Le schéma ne saurait être absolument systématisé, une chose est sûre cependant : s'il y a bien évidemment des récits qui rapportent comment une femme fut contaminée par un homme [14], il n'existe pas, à ma connaissance, de représentation allégorique qui ferait d'un homme l'emblème de la maladie. Pourtant les hommes sont représentés, évidemment. Une gravure sur bois exécutée vers 1505 montre le vérolé comme un nouveau Job (fig. 4) sans faire allusion à la nature sexuelle du mal, alors probablement inconnue. Plus tard, alors que le caractère vénérien de la maladie est notoire, on peindra des portraits d'hommes atteints, comme chez Holbein ou Rembrandt [15], mais guère de femmes. Les hommes portent les signes cliniques de la maladie, tandis que les femmes l'incarnent, elles en portent le principe. S'opère donc un partage des genres : le malade, celui qui parle à la première personne – comme chez Ulrich von Hutten –, celui qui est susceptible d'éveiller la pitié du spectateur est masculin, mais la maladie est féminine. Souvent cette féminité est corrompue, ce n'est cependant pas toujours le cas. Après tout, le beau sexe est constitutivement coupable de l'apparition du mauvais désir : le péché dans lequel Ève a entraîné Adam a fait entrer la concupiscence et la mort dans le monde.

11. Voir Margaret Healy, *Fictions of Disease in Early Modern England : Bodies, Plagues and Politics,* Londres/ New-York, Palgrave, 2001, p. 130. Voir aussi Roze Hentschell, « Luxury and Lechery : Hunting the French Pox in Early Modern England », *in* Kevin Siena (dir.), *Sins of the Flesh. Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005, p. 133-158, ici p. 136.

12. Pietro Rostini (Rostinio), *Trattato del mal francese* [1556], Venise, Giorgio de'Cavalli, 1565, f. 21 r° .

13. Au XIX^{e} siècle, rien n'aura changé : « Men are consistently represented as the victim of disease, women as its source » explique Mary Spongberg, *Feminizing Venereal Disease : The Body of the Prostitute in Nineteenth-Century Medical Discourse*, New York, New York University Press, 1997, p. 3.

14. Il existe nombre d'explications qui attribuent le mal à un groupe particulier, qui comporte des hommes et des femmes : français, napolitains, marranes, indiens d'Amérique... Il arrive aussi que la faute de la contamination soit spécifiquement attribuée à l'homme. C'est le cas dans le colloque *Militis et Cartusiani* d'Érasme, dans lequel le soldat a contaminé sa femme, ou dans *Agamos gamos sive Conjugium impar*, où le marié a visiblement les symptômes de la syphilis, tandis que la mariée est saine (*Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol. 3, *Colloquia*, éd. L. E. Halkin, F. Bierlaire, R. Hoven, Amsterdam/Oxford, North Holland Publishing Company, 1972, p. 467-468).

15. Hans Holbein, *Portrait d'un syphilitique*, dessin, 1523, Cambridge (Mass.), Fogg Art Musem. Rembrandt, *Portrait de Gérard de Lairesse*, 1665, New-York, Robert Lehman Collection.



Figure 4 – *Gepet guet und bewert für die platern Malafrantzosa genant* [Vienne, Johann Winterburger, c. 1505-1510].

Rien d'étonnant donc à ce que la maladie s'origine en la femme. D'autant qu'elle est un milieu naturellement propice au développement de la vérole en raison de sa physiologie particulière, caractérisée par l'humidité et le secret.

2 Les liquides féminins : éléments de physiologie

Ambroise Paré explique dans le *Livre de la grosse verolle* que la maladie a deux causes. La première est « l'ire de dieu, lequel a permis que ceste maladie tombast sur le genre humain, pour refrener leur lasciveté & debordee concupiscence [16] » : le médecin reprend donc à son compte une conception providentialiste de la maladie – elle se retrouve encore pour le sida aujourd'hui, du reste [17]. La seconde est la « companee d'homme ou de femme ayant ladite maladie ». Pour illustrer cette seconde cause, qui est d'avantage de son ressort, et après avoir indiqué que les principaux modes de contamination passent par le contact sexuel, mais aussi la salive ou l'haleine, Paré rapporte son expérience personnelle :

> Semblablement les enfants alletans nourrices verollees en sont infectez : attendu que le laict n'est que sang blanchi, lequel estant infecté du virus, & l'enfant en estant nourri, en prend les mesmes qualitez. [...] En cest endroit je veux bien reciter cette histoire. Une honneste & riche femme pria son mari d'estre nourrice d'un sien enfant : ce que luy accorda, pourveu qu'elle print une autre nourrice pour la soulager à nourrir l'enfant : icelle nourrice avoit la verolle, & la bailla à l'enfant, & l'enfant à la mère, & la mère au mari, & le mari a deux autres petits enfants. [La mère vient consulter Ambroise Paré.] Lors declaray au pere & mere qu'ils estoient tous entachez de la verolle, ce qui estoit provenu par la nourrice : lesquels j'ay traitté & furent tous guaris, reste le petit enfant qui mourut : & la

16. Ambroise Paré, *Livre de la grosse verolle*, in *Œuvres*, Paris, G. Buon, 1575, p. 579.

17. Voir Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore* (*Illness as Metaphor*, 1978) ; *Le Sida et ses métaphores* (*Aids and Its Metaphors*, 1988), Paris, Christian Bourgois, 1993.

> nourrice eut le fouet soubs la custode, & l'eust eu par les quarrefours, n'eust esté de crainte de deshonnorer la maison. [18]

Le drame, dans cette brève histoire tragique, tient à ce que la figure nourricière est devenue mortifère. On peut déceler dans cette fascinante et terrifiante inversion une constante discrète qui fait des liquides féminins les vecteurs corrompus de la maladie.

Cette inquiétude face aux épanchements féminins est marquée dans les textes médicaux [19], mais également dans quelques-unes des fictions qui élaborent une représentation allégorique de la vérole. Les deux contes attribués à Lemaire de Belges « intitulés de Cupido et Atropos », qui figurent également dans *Le Triumphe* (mais ont été édités pour la première fois en 1525), empruntent leur argument à deux sonnets du poète italien précieux de la fin du XV^e^ siècle Serafino Ciminelli [20] ; ils racontent comment l'échange funeste des arcs de Cupidon et de la mort conduira à l'apparition de la vérole. Les flèches tirées par la Parque rendent les vieillards amoureux, et celles lancées par le petit dieu font périr les jeunes gens. Les flèches figurent traditionnellement la maladie contagieuse, même quand il ne s'agit pas d'amour – mais elles représentent ici aussi le détournement du principe viril. La façon dont Volupté se pique à l'arc mortel ne laisse aucun doute à cet égard. Dans le poêle de Vénus, qui est une espèce de lupanar [21], Cupidon s'est endormi :

> Et ronfle & souffle & son arc laisse cheoir
> Sur ung coussin, ou depuis se vict seoir
> Volupte gente, & se mit au cul nu
> Sans y viser sur larc de fer cornu
> Et sur ung traict plein de poison mortelle. [22]

Il s'agit ici d'une simple inversion : la flèche qui donne (indirectement) la vie est porteuse de mort.

Pour que naisse la maladie, il faudra autre chose, que le masculin rencontre le féminin, un féminin qui se caractérise par sa duplicité. En effet, Volupté est soignée par les nymphes et Vénus, qui comprennent l'origine de sa blessure et se débarrassent de l'arc en le jetant par la fenêtre, d'où il tombe dans les douves du château : « Tant devient leaue amaire & pestilente/ Du fort venin de la fleiche dolente [23] ». Alors que Vénus était née de la rencontre entre les attributs virils de Caelus et la mer, la vérole résulte de la dissolution du poison de l'arc dans l'eau. Pour en atténuer la pestilence et l'amertume, la déesse fait jeter des fleurs et du miel dans les « fossés vénéricques ». La conséquence en est que l'eau « devint fort belle, & en fin s'adoulcist » si bien

18. Ambroise Paré, *Livre de la grosse verolle*, p. 580.

19. Voir A. Bayle, « Discours moral et tableaux cliniques : la pluralité des figures féminines dans les textes médicaux sur la syphilis au XVI^e^ siècle », `http://journals.openedition.org/hms`. *Revue d'histoire sociale et culturelle de la médecine, de la santé et du corps*, n° 9, été 2016, p. 19-39.

20. Sonnets XLI et XLII des *Opere dello elegantissimo Poeta Seraphino Aquilano*, Rome, 1502, reproduits dans Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, éd. J. A. Stecher [1882-1885], Genève, Slatkine Reprints, 1969, vol. 3, p. 372-373.

21. « Tout alentour sont ses Nymphes & Graces/ Nues dormans, bien refaictes & grasses/ Bon les fait veoir ainsi rondelettes/ En souspirant bransler leurs mamelettes » (*ibid.*, p. 12).

22. *Ibid.*, p. 13.

23. *Ibid.*, p. 15.

qu'elle semble une liqueur argentine qui plaît tant aux hommes et aux femmes qu'ils en boivent abondamment et contractent ainsi la maladie : « Mais en la fin quan le venin feust meur,/ Il leur naissoit de gros boutons sans fleur/ Si treshideux, si laictz & si enormes,/ Qu'on ne vit oncques visaiges si difformes [24]. » C'est donc le principe liquide qui transporte le mal [25], une eau d'autant plus dangereuse qu'elle est appétissante.

Que cette liquidité pernicieuse soit féminine, c'est ce que montre également une gravure exécutée vers 1590 par Jan Sadeler d'après Christoph Schwartz (fig. 5). Panofsky a été le premier à souligner la parenté de la gravure avec le poème didactique de Fracastor sur la Syphilis [26] ; mais l'estampe insiste sur la nature sexuelle de la maladie, qui, elle, n'apparaît pas dans le poème de Fracastor [27].



Figure 5 – *Mise en garde contre les maladies vénériennes*. Gravure de Jan Sadeler d'après Christoph Schwartz, c. 1590. Londres, Wellcome Library.

Le berger qui donnera son nom à la maladie, Syphilus, est ici représenté sous les traits du jeune homme buvant à la fontaine, tandis que Fracastor, debout au milieu de l'image, met en garde contre la source du mal, désignant de sa main droite la source

24. *Ibid.*, p. 23.

25. Le liquide peut aussi être la cure, comme il apparaît notamment dans les deux derniers poèmes des *Sonnets* de Shakespeare, énigmatiques et quelque peu maladroits : il y est question d'une torche de Cupidon plongée par une nymphe dans une source, « and grew a seething bath which yet men prove/ Against strange maladies a sovereign cure » (« Devint un bain bouillant où, à ce jour, les hommes/ Aux maux étranges trouvent un souverain remède ». William Shakespeare, *Sonnets*, éd. et trad. par Robert Ellrodt, Paris, Actes Sud, 2007, sonnet 153). Mais il n'est pas sûr que les vertus apaisantes de l'eau soient efficaces : « [I] Came there for cure ; and this by that I prove :/ Love's fire heats water, water cools not love. » (« J'y vins pour me guérir et constatais ce fait/ Feu d'amour chauffe l'eau, l'eau n'éteint pas l'amour ». *Ibid.*, sonnet 154).

26. Erwin Panofsky, « Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of About 1590 ? », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n° 12, 1961, p. 1-33.

27. Le nom « Syphilis », forgé par Fracastor, a cependant été interprété *a posteriori* comme une allusion sexuelle. Dans son *Tractatus de morbo gallico* (1564), Gabriel Fallope interprète le nom de la maladie comme un composé du latin « sus » (la truie, nom argotique de la prostituée) et du grec « philia », ce qui désignerait donc la maladie comme « amour de la putain ». Voir Girolamo Fracastoro, *La Syphilis ou le mal français*, p. LXXXV.

qui jaillit du sein de Vénus, et s'écoule ensuite sous la jambe d'une figure de la Volupté (trahie par ses petites cornes), avant d'être polluée par un chien urinant. On voit que l'image souligne de façon appuyée la nature sexuelle de la maladie. Trois distiques accompagnés de références bibliques explicitent de plus la représentation : la référence à Proverbes 5, 15 file la métaphore aquatique (« Bois l'eau de ta propre citerne, l'eau jaillissante de ton puits ! »), tout comme celle qui renvoie à L'Ecclésiastique 26, 12 (« Comme un voyageur altéré elle [la fille hardie] ouvre la bouche, elle boit de toutes les eaux qu'elle rencontre ») ; mais, comme le fait remarquer Panofsky, dans la gravure, le distique qu'accompagne cette référence s'adresse à l'homme : « *Ardens in venerem facit hoc, quod quem sitis urget/ Inventis primo proluere ora vadis* » (« celui qui brûle pour Vénus fait comme celui qui, poussé par la soif, trempe sa bouche dans les premières eaux qu'il trouve »). Il s'agit bien ici de mettre l'homme en garde contre les dangereux liquides féminins [28].

La gravure de Sadeler ménage une progression, un temps pour la pollution, depuis le sein nourricier de Vénus jusqu'à la bouche du berger ; mais un tableau bien postérieur de Luca Giordano sur le même sujet offre un raccourci plus cinglant (fig. 6).



Figure 6 – Luca Giordano, *La Jeunesse tentée par les vices*, 1664. Francfort, Städel Museum.

La composition reprend une allégorie d'Otto van Veen, représentant les tentations de la jeunesse. Ainsi Minerve tend son bouclier pour empêcher le lait de Vénus d'atteindre la bouche du jeune homme, sollicité par les plaisirs d'un satyre et de Bacchus.

28. Cette estampe prenait peut-être place dans une série : une autre gravure de Jan Sadeler au même format, présentant le même rapport entre l'image et les citations bibliques, montre un homme et une femme debout, de part et d'autre d'une vasque. Un cupidon verse de l'eau sur leurs mains jointes. Quelques paraphrases de l'épître aux Éphésiens de Paul (Ep. 5, 22 sq) indiquent qu'il s'agit là d'une image du bon mariage. Au-dessus des époux, un cartouche « manus manum lavat » file la métaphore aquatique si présente dans la représentation de la syphilis. Pour comparer les deux images, voir les estampes n° 155 et 156 à la cote Est-Ft-4-HA (14) de la bibliothèque de l'Arsenal.

Mais Giordano modifie le personnage en bas à gauche du groupe : celui qui figurait la pauvreté chez Van Veen présente ici ostensiblement quelques symptômes du syphilitique (alopécie partielle, nez abîmé, etc.). La violence de cette *Venus lactans contaminans* tient bien sûr au fait qu'elle détourne l'image de la femme nourricière, que l'on trouve aussi bien dans les représentations de la Vierge que dans les figures de Diane d'Éphèse, allégorie de la nature régénératrice particulièrement à la mode dans les jardins maniéristes du XVI^e^ siècle [29].

En fait, Vénus sous forme d'une fontaine vérolée est une figure de l'anti-nature, telle qu'on la rencontre notamment dans l'*Adone* (1623) de Giambattista Marino, sous les traits d'une Pandore. De son vase jaillit un fleuve putride :

> L'autre ruisseau qui, moins pur et clair,
> Passe à gauche, est tout de poison,
> Bien plus que le fiel amer, bien plus que l'absinthe
> Et seuls en son sein pleurs et malheurs accueille.
> Je vis celle-là qui tient le vase, d'où s'envolèrent
> Les compagnes d'Astrée les Vertus, encore plein,
> Et d'une main prodigue sur les mortels
> Répand à profusion maladies et maux.
> Celle-là c'est Pandore ; la boîte de Jupiter,
> De l'ouvrir sa folle audace la persuada.
> S'enfuit la bande des vertus ailleurs,
> Au fond du vase restèrent les maux.
> Seule l'espérance sur le bord, d'où
> Toujours elle accompagne les misères, demeura,
> Et c'est celle-ci, là, de vert vêtue
> Qui n'entre point au ciel, car d'y entrer elle se perdrait. [30]

Le liquide mortifère qui s'écoule vient infester et infecter le monde. Certes Pandore, redécouverte à la Renaissance, a pu figurer une promesse de réconfort : son vase, ou sa boîte, renferme tous les maux, cependant « bon espoir y gist au fond », comme l'écrit François Rabelais à la fin du Prologue du *Tiers Livre*. C'est à ce titre aussi qu'elle figure comme emblème de l'espérance dans les *Emblemata* d'Alciat (Augsbourg, 1531). Mais elle représente le plus souvent une féminité menaçante.

Le vase d'où s'échappent les maux vient en fait offrir une métaphore de ce que les images de *Venus lactans* donnent à voir : c'est le corps même de la femme qui allé-

29. Lors de la Lactation de saint Bernard, le lait jaillit du sein virginal vers la bouche du saint : voir Léon Dewez et Albert Van Iterson, « La lactation de saint Bernard : légende et iconographie », *Cîteaux in de Nederlanden*, VII, 1956, p. 165-189. Sur la lactation féminine et ses usages allégoriques, voir Rebbeca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Londres/Chicago, Chicago University Press, 2005.

30. Giambattista Marino, *L'Adone* (1623), Trente, La Finestra, 2004, chant X, stances 73-76 : « L'altro ruscel, che men purgato e chiaro/ Passa da manca, è tutto di veleno,/ Viè più che fiel, viè più ch'assenzio amaro,/ E sol pianti e sciagure accoglie in seno./ Vedi colei che'l vaso onde volaro/ Le compagne d'Astrea tutto n'ha pieno,/ E con prodiga man sovra i mortali/ Sparge quanti mai fur malori e mali./ Pandora è quella : il bossolo di Giove/ Folle audacia ad aprir le persuase/ Fuggì lo stuol de le virtuti altrove,/ Le disgrazie restaro in fondo al vase./ Sol la Speranza in cima a l'orlo, dove/ Sempre accompagna i miseri, rimase ;/ Ed è quella colà vestita a verde,/ Che'n Ciel non entra, e nell'entrar si perde. » (trad. in Dora et Erwin Panofsky, *La Boîte de Pandore* [1962], trad. Maud Sissung, Paris, Hazan, 1990, p. 152).

gorise la maladie. C'est pourquoi il n'est pas besoin d'attributs pour représenter la vérole. Comme la boîte de Pandore, le sein de Vénus indique que la maladie vient de l'intérieur. Car les femmes sont toutes des Pandore, des boîtes pleines de dangereux secrets [31].

3 La femme est fiction : de l'allégorie à l'ironie

Autrement dit, les allégories de la vérole ont une vocation d'avertissement qui repose précisément sur leur capacité à signaler au spectateur le caractère allégorique de l'image : il faut l'inviter à déchiffrer, décrypter la belle surface pour mieux se méfier du dangereux secret. C'est visiblement ce à quoi nous invite le célèbre et fort glosé tableau de Bronzino de la National Gallery, l'*Allégorie de Vénus et Cupidon*, peint vers 1545 (fig. 7).



Figure 7 – Agnolo Bronzino, *Allégorie avec Vénus et Cupidon*, c. 1545, Londres, National Gallery.

La majorité des commentateurs s'accorde à voir le Temps dans le vieillard en haut à droite du tableau, dans la figure de la jeune fille à la queue de serpent et aux mains in-

31. Ulrich von Hutten, dans son traité, *De guaiaci medicina et morbo gallico*, explique d'ailleurs que la vérole provoque chez les hommes la formation d'une sorte de tubercule, de « long os », tandis que sa manifestation est plus sournoise chez l'autre sexe : « Manent et mulieribus intra pudendas partes ulcuscula, miri diu veneni fomenta, atque ea tanto perniciosa magis quanto minus oculis eorum, qui caute mulieribus congredi volunt, subici patiuntur. » (Ulrich von Hutten, *La Vérole et le remède du gaïac*, p. 105). « Et aux femmes demeure aux parties secrettes et là sont petites viceres qui portent ung merveilleux venin. Et d'autant plus sont elles pernicieuses : d'autant qu'elles sont incongneues a ceulx qui veullent habiter sans se donner garde d'elles » (*Id.*, *L'expérience et approbation [...] touchant la médecine du boys dit guaiacum*, ch. III, [p. 10]).

versées en bas à droite une représentation de la Fraude, à laquelle ferait écho la figure en haut à gauche, qui tient un masque. Longtemps, depuis Vasari, le personnage situé derrière Cupidon a été identifié comme l'incarnation de la jalousie. Des études récentes ont cependant montré qu'il s'agit probablement plutôt d'un syphilitique au deuxième stade de la maladie, caractérisé notamment par le gonflement des articulations, une perte partielle des ongles et des cheveux, de violentes douleurs [32]. D'autre part, le tableau évoquerait les modalités de contamination répertoriées par les traités médicaux de l'époque : la relation sexuelle (Cupidon s'offre visiblement à une pénétration par le fourreau derrière lui), le baiser (échangé entre la mère et le fils), l'allaitement (d'où le geste de Cupidon tenant le sein de Vénus). Cette lecture, pour être aujourd'hui relativement partagée, n'en reste pas moins une hypothèse. Mais l'hésitation sur la nature exacte du personnage de gauche serait cohérente avec la stratégie globale de l'image. En effet, si le tableau se présente visiblement comme une allégorie, son sens reste énigmatique (les études ont d'ailleurs tendance à le désigner comme l'allégorie de Londres, pour ne pas avoir à dire de quoi il est l'allégorie). Or, comme l'écrit Maurice Brock, l'image fonctionne selon « un régime allusif ou ouvert qui [lui] permet de fonctionner comme piège : elle sollicite la sagacité du spectateur [33]. » Le tableau met en scène son caractère énigmatique : le Temps tient un grand voile bleu qui, qu'il vienne couvrir ou découvrir le couple, fait de la scène la révélation s'un sens caché ; le personnage hybride en bas à droite a les mains inversées, et tend de la main gauche (sinistre) un rayon de miel, de la droite un élément muni d'un dard ; le masque du personnage en haut à gauche est repris en bas à droite. Bref, tout invite à déchiffrer un sens, tout dénonce l'allégorie, se dérobe à sa lecture, mais laisse cependant comprendre qu'il est question de faire surgir un contenu hideux derrière de belles apparences.

À l'inverse du silène, qui sous sa laideur cache des trésors, Vénus cache derrière sa beauté des monstruosités diverses : un autre tableau de Bronzino, *Vénus, Cupidon et la Jalousie*, exécuté après 1546, aujourd'hui conservé au Szépmûvészeti Múzeum de Budapest, reprend une construction proche de celle de l'allégorie de Londres – on retrouve également les masques en bas à droite –, mais le personnage qui se tient dans l'ombre derrière Cupidon est cette fois-ci sans aucun doute la Jalousie. En fait, Vénus recelant la syphilis constitue l'une des modalités de ces Vénus perverses que la littérature comme la peinture maniéristes affectionnent : les représentations de la vérole indiquent qu'il faut se méfier des femmes comme des allégories. Cette logique est celle que synthétisera un siècle plus tard le titre d'un livre consacré au mal vénérien, publié par le médecin anglais Gideon Harvey : *Great Venus Unmasked* [34].

Les allégories de la vérole s'attachent à présenter des figures séduisantes pour mieux faire jaillir l'effroi. Il faut donc commencer par soigner le masque afin de le faire tomber : la poétique de la représentation de la vérole consiste à soigner les apparences

32. Cette hypothèse a été formulée pour la première fois par J. F. Conway, dans « Syphilis and Bronzino's London Allegory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1986, vol. 49, p. 250-255. Elle a été reprise et développée par Robert W. Gaston, « Love's Sweet Poison : A New Reading of Bronzino's London Allegory », *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 1991, vol. 4, p. 249-288 ; Margaret Healy, « Bronzino's London Allegory and the Art of Syphilis », *Oxford Art Journal*, 1997, vol. 20, n° 1, p. 3-11 ; Maurice Brock, *Bronzino*, Paris, Editions du regard, 2002, p. 214-231.

33. Maurice Brock, *Bronzino*, p. 215.

34. Gideon Harvey, *Great Venus Unmasked : Or a More Exact Discovery of the Venereal Evil, or French Disease*, Londres, B. G. for Nath. Brook, 1672.

tout en les dénonçant. C'est avec ce principe que joue Giovanni Francesco Bini dans son « Capitolo del mal franzese [35] », publié pour la première fois en 1548 dans un des recueils de poèmes bernesques, écrits dans une veine burlesque.

> Ne voyez-vous pas comme elle fait les visages délicats,
> Comment elle engraisse les membres rugueux
> Remplit les fluets, et dompte les forcenés ?
> Comme elle blanchit la peau trop rouge,
> Comme elle fait apparaître, ce qui est le fondement même
> De l'art, les jointures, les nerfs et les os.
> Comment la tête, les cils et les yeux et le menton
> Si aimablement elle tond, et nettoie, et épluche,
> Si bien que l'on paraît avoir cinquante ans, quand l'on en a cent. [36]

La maladie procède d'un remodelage des corps comme le poète opère un remodelage ludique des discours, détournant les *topoï* de l'éloge au profit d'un objet qui n'en est pas digne. Elle va de pair avec une écriture de l'éloge paradoxal [37], qui constitue un pendant de nos allégories syphilitiques : un dehors prometteur (l'éloge, la beauté) enveloppe un contenu mortifère. Le mal français est célébré pour ses vertus tout au long du poème (il permet de corriger les défauts, de faire accéder aux plus hauts savoirs : « *Gran parte anco delle arti liberali/ Ci insegna...* ») avant le retournement final :

> Puisque le Ciel vous adresse tant de grâces
> Reposez en paix, et prenez du réconfort
> Car vous connaîtrez ce mal soir et matin,
> Et toujours, et enfin vous en mourrez. [38]

L'allégorie et l'éloge paradoxal partagent ainsi une commune ironie. Ce rapprochement n'est pas fortuit ; la parenté des deux figures, allégorie et ironie, se lit déjà chez Quintilien qui, dans *L'Institution oratoire*, donne cette définition de l'allégorie : « L'allégorie, en latin *inversio*, présente un sens autre que celui des mots, et même parfois

35. Giovanni Francesco Bini est un florentin, né dans la dernière décennie du XV^e^ siècle. Il déménage en 1509 à Rome, où il est notamment le secrétaire de Jacques Sadolet, puis de Clément VII. Nommé clerc du Sacré Collège à la fin de 1539, il devient en 1554 le secrétaire de Jules III chargé de rédiger les brefs aux princes, et poursuit dans cette fonction sous Marcel II et Paul IV. Il meurt en 1556. Le « Capitolo del mal franzese », a probablement été composé en 1531. Il est édité pour la première fois dans *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni*, Florence, 1548, rééd. Leyde, G. Van der Bet, 1824, seconde partie, p. 163-172.

36. « Non vedete voi i visi delicati/ Ch'ei fa, come che i membri rozzi ingrossa,/ Empie gli smilzi, e doma gli sforzati ?/ Come imbianca la carne troppo rossa,/ Come fa comparir, ch'è 'l fondamento/ Dell'arte, le giunture, i nervi, e l'ossa./ Come il capo, le ciglia, e gli occhi, e'l mento/ Si gentilmente pela, e netta, e sbuccia,/ Ch'un par di cinquant'anni, ed hanne cento. » Ce motif se trouve déjà dans l'*Apologia sive laus podagrae* de W. Pirckheimer, antérieur d'une dizaine d'années. Voir Silvia Longhi, *Lusus. Il Capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padoue, Antenore, 1983, p. 158 sq.

37. Je reprends cette dénomination usuelle, bien qu'elle soit judicieusement discutée par Anette Tomarken, *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

38. « Poichè'l Ciel tanta grazia vi destina,/ Restate in pace, e datevi conforto,/ Che avrete questo mal sera, e mattina,/ E sempre, infin che voi sarete morto. »

contraire/ Dans le premier cas, c'est surtout une suite continue de métaphores[39] ». L'allégorie comme l'ironie sollicitent une capacité de déchiffrement commune, elles opèrent ici selon une modalité comique, ou du moins non sérieuse.

Autrement dit, ces mises en garde allégoriques ne fonctionnent qu'à la seule condition que le lecteur ou spectateur en saisisse la visée ludique. Il semble difficile de penser que le tableau de Bronzino, comme cela a pu être écrit, ait une pure visée didactique et morale, cherchant à mettre en garde François I^{er} pour l'inciter à procréer ; il paraît assez net que les difficultés de déchiffrement supposent un jeu avec les capacités de lecture du spectateur. Dans les images et les textes allégoriques que nous avons étudiés, le rire est suscité par une série de décalages : la maladie est représentée à l'aide de moyens empruntés à un univers incohérent avec elle (détournements de la mythologie antique, de la poésie amoureuse). Le jeu avec le code fonctionne parce que ce code est dénoncé comme fictionnel, issu de l'arbitraire d'un univers imaginaire répertorié. Pour qu'on reconnaisse qu'il y a allégorie dans une fiction, il faut que l'on sorte de l'horizontalité de l'histoire pour accéder à une lecture verticale, et cela passe par un élément qui se donne comme partiellement hétérogène à la fiction. Poèmes et tableaux développent ici le pendant de cette logique : en se dénonçant comme des représentations codifiées, en soulignant leur artifice, les allégories de la vérole se présentent comme de pures fictions, ce qui a pour effet précieux de soustraire la maladie au réel.

Il serait donc réducteur d'imputer les formes féminines des allégories de la syphilis à la seule misogynie traditionnelle. Bien sûr, si la maladie prend dès son apparition, à la Renaissance, la figure d'une femme, tandis que les représentations des malades montrent de manière privilégiée des hommes, c'est parce que les grands récits d'origine, ceux de l'antiquité comme ceux du christianisme, associent la figure de la première femme à la duplicité : séduisante au dehors, dangereuse au dedans. Au XVI^{e} siècle, les textes comme les représentations en image de la Vérole invitent donc à une identification avec le corps masculin, victime d'un corps féminin présenté comme l'enveloppe d'inquiétants secrets que la médecine humorale s'attache à déchiffrer : la physiologie de la femme, à l'appareil reproducteur caché, caractérisée par l'humidité, vient confirmer qu'elle est bien un vase suspect. Dès lors, c'est tout « naturellement » que la femme allégorise la syphilis. Mais il ne faudrait pas s'en tenir là : ce serait manquer le jeu inhérent aux représentations, leur vocation didactique qui passe par un procédé ironique. Le corps de ces femmes est désigné comme séduction en même temps qu'il est dénoncé comme fiction. Ces allégories ne fonctionnent comme une mise en garde du lecteur ou du spectateur qu'à la seule condition qu'il ne soit pas dupe de leurs attraits. Elles invitent donc à une lecture soupçonneuse qui dénonce de manière moins inquiétante que comique le fait qu'elles sont des représentations. L'allégorie comme opérateur de fiction passe par une « aggravation de la figure[40] », le phore prenant le

39. Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1978, t. V, livre VIII, p. 115-116 : « Allegoria, quam inuersionem interpretantur, aut aliud uerbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium./ Prius fit genum plerumque continuatis traslationibus. »

40. Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 17 et 20 : « Je viens de dire que la fiction était "un mode élargi de la figure" parce que je me propose de passer de l'une à l'autre par extension, mais nous verrons qu'elle en est plutôt un mode renforcé, ou aggravé ». « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif ».

pas sur le thème, soit que le trope soit pris au pied de la lettre, soit qu'on interroge sa capacité à signifier. Ainsi, une forme d'aggravation allégorique (comme chez Bronzino) sert un jeu plus ou moins transgressif. Le dispositif de fiction par allégorisation permet alors de déréaliser la maladie, pour la rendre moins effrayante.

Il est remarquable que ce mal terrible suscite tant d'œuvres comiques, ou ludiques. Il s'agit bien de jouer une contamination par le rire pour combattre une contamination par la maladie, de répondre à la communauté de malades que crée la vérole par une communauté de lecteurs ou spectateurs capables de déchiffrer ensemble la figuration allégorique : bref, de croire en une efficacité de l'art (provoquer de l'être ensemble et du rire) pour combattre l'efficacité de la maladie. C'est là le projet explicite du *Triumphe* :

> Le mal qui est commun entre plusieurs est moins amer & plus tollerable, que quand ung seul peult faire plaincte, & lamenter. Et bien est dit ce proverbe, La consolation des miserables est davoir de pareils miserables pour compaignons. [...] Or doncques, comme j'ay dit dessus, iceulx pauvres Verollez par le moien de la raillerie & joyeulx motz qu'ils en dient commodement font moindres entre eux les fortes passions veroliques. [41]

Bibliographie

Bayle, Ariane et Lise Wajeman, « *Le Triumphe de Dame Verolle* ou les bienfaits de l'obscénité », *EMF, Studies in Early Modern France*, n° 14, 2010, p. 125-144.

Bayle, Ariane, « Discours moral et tableaux cliniques : la pluralité des figures féminines dans les textes médicaux sur la syphilis au XVI^e siècle », `http://journals.openedition.org/hms`. *Revue d'histoire sociale et culturelle de la médecine, de la santé et du corps*, n° 9, 2016, p. 19-39.

Berni, Francesco, *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni,* Leyde, G. Van der Bet, 1824.

Brock, Maurice, *Bronzino*, Paris, Éditions du regard, 2002.

Conway, J. F., « Syphilis and Bronzino's London Allegory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, 1986, p. 250-255.

Davenport-Hines, Richard, *Sex, Death and Punishment*, Londres, Collins, 1990.

Dewez, L. et A. Van Iterson, « La lactation de saint Bernard : légende et iconographie », *Cîteaux in de Nederlanden*, vol. 7, 1956, p. 165-189.

Erasme, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol. 3, *Colloquia*, Amsterdam/Oxford, North Holland Publishing Company, 1972.

Fracastoro, Girolamo, *La Syphilis ou le mal français*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Fracastoro, Girolamo, *Syphilis sive morbus gallicus*, Vérone, 1530.

Gaston, Robert W., « Love's Sweet Poison : A New Reading of Bronzino's London Allegory », *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, vol. 4, 1991, p. 249-288.

Genette, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Harvey, Gideon, *Great Venus Unmasked : Or a More Exact Discovery of the Venereal Evil, or French Disease*, Londres, B. G. for Nath. Brook, 1672.

Healy, Margaret, « Bronzino's London Allegory and the Art of Syphilis », *Oxford Art Journal*, vol. 20, n° 1, 1997, p. 3-11.

41. *Le Triumphe de Treshaulte et Puissante Dame Verolle,* p. 7-8. On retrouve des effets similaires dans la poésie pornographique sur la vérole au XVII^e siècle. Voir notamment *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique, 1560-1660*, éd. Michel Jeanneret, Paris, José Corti, 2007.

Healy, Margaret, *Fictions of Disease in Early Modern England : Bodies, Plagues and Politics,* Londres/ New-York, Palgrave, 2001.

Hentschell, Roze, « Luxury and Lechery : Hunting the French Pox in Early Modern England », *in* Kevin Siena (dir.), *Sins of the Flesh. Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005, p. 133-158.

Hésiode, *Les Travaux et les jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Hutten, Ulrich von, *L'Expérience et approbation [. . .] touchant la médecine du boys dit guaiacum*, Paris, P. Le Noir, [c. 1530].

Hutten, Ulrich von, *La Vérole et le remède du gaïac,* Paris, Les Belles Lettres, 2015.

Hutten, Ulrich von, *De guaiaci medicina et morbo gallico*, Mayence, 1519.

Jeanneret, Michel (éd.), *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique, 1560-1660* Paris, José Corti, 2007.

Jonson, Ben, *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Lemaire de Belges, Jean, *Œuvres*, Genève, Slatkine reprints, 1969.

Longhi, Silvia, *Lusus. Il Capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padoue, Antenore, 1983.

Marino, Giambattista, *L'Adone* [1623], Trente, La Finestra, 2004.

Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Londres/ Bloomington/ Indianapolis, British Film Institute/ Indiana University Press, 1996.

Panofsky, Erwin, et Dora Panofsky, *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990.

Panofsky, Erwin, « Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of About 1590 ? », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n° 12, 1961, p. 1-33.

Pantin, Isabelle, « Poetic Fiction and Natural Philosophy in Humanist Italy : Fracastoro's Use of Myth in Syphilis », *in* Richard Scholar et Alexis Tadié (dir.), *Fiction and the Frontiers of Knowledge in Europe, 1500-1800*, Farnham/ Burlington, Ashgate, 2010, p. 17-30.

Paré, Ambroise, *Livre de la grosse verolle*, in *Œuvres*, Paris, G. Buon, 1575.

Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1978.

Rostini (Rostinio), Pietro, *Trattato del mal francese*, Venise, Giorgio de'Cavalli, 1565.

Shakespeare, William, *Sonnets*, Paris, Actes Sud, 2007.

Sontag, Susan, *La Maladie comme métaphore* ; *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Spongberg, Mary, *Feminizing Venereal Disease : The Body of the Prostitute in Nineteenth-Century Medical Discourse*, New York, New York University Press, 1997.

Tomarken, Annette, *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and Its Antecedents*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Le Triumphe de Treshaulte et Puissante Dame Verolle, Angers, Éd. du Martinet, 2008.

Le Triumphe de Treshaulte et Puissante Dame Verolle, Lyon, François Juste, 1539.

Vernant, Jean-Pierre, « Pandora », *in* Jean-Claude Schmitt (dir.), *Ève & Pandora. La Création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001, p. 29-37.

Vons, Jacqueline, « Les flèches de la peste et historique », *in* Michel Signoli *et alii* (dir.), *Peste : entre épidémies et sociétés*, Florence, Firenze University Press, 2007, p. 371-376.

Zorach, Rebbeca, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Londres/Chicago, Chicago University Press, 2005.