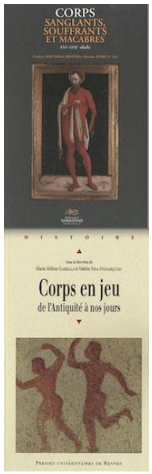
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 15, n° 5, Mai 2014
Corpora corporis
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5916

Le corps comme signe

Cécile Toublet



Corps sanglants, souffrants et macabres XVIe-XVIIe siècles, sous la direction de Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 376 p., EAN 9782878544893 & *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçuhu, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2010, 378 p., EAN 9782753509894.

Pour citer cet article

Cécile Toublet, « Le corps comme signe », Acta fabula, vol. 15, n° 5, « *Corpora corporis* », Mai 2014, URL : https://www.fabula.org/revue/document5916.php, article mis en ligne le 04 Mai 2014, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5916

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Le corps comme signe

Cécile Toublet

« Le corps humain référent des descriptions devient métonymie ou métaphore de l'ordre du monde. Le corps, métaphore de l'ordre rêvé, est dans ses défaillances métaphore de tous les désordres », Marie-Madeleine Fragonard[1].

Deux évènements témoignent, en cette rentrée universitaire, de l'intérêt toujours vif que porte la recherche littéraire à la représentation du corps[2]. Davantage qu'un simple motif thématique, le corps est en effet devenu un enjeu fondamental pour l'investigation scientifique des quarante dernières années si l'on en croit la vaste production qui le concerne. C'est forts de cette tradition qu'ont été publiés au printemps 2010 deux ouvrages collectifs portant sur le même objet. Le premier, intitulé *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours* et paru sous la direction de Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçuhu, se place dans la continuité de deux autres ouvrages publiés en 2006 par l'équipe du CRESCAM, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (sous la direction de Francis Prost et Jérôme Wilgaux) et *L'Expression des corps. Gestes, attitudes et regard dans l'iconographie antique* (sous la direction de Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl). Le second, *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI*^{e}*-XVII*^{e} *siècles*[3] publié sous la direction de Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust s'inscrit lui dans l'actuel programme de recherche de l'ANR lancé en 2006 sur le thème « Conflits, guerres, violence (s) » qui avait déjà donné lieu à la publication aux PUR en 2009 du collectif *Corps saccagés. Une histoire des violences corporelles des Lumières jusqu'à nos jours* sous la direction de Frédéric Chauvaud.

***

En dépit de leurs différences aisément identifiables, les deux ouvrages auxquels nous nous intéressons se construisent sur un socle idéologique commun. Tous deux insistent sur la difficulté à cerner le corps qui, s'il se présente en apparence

1

2

3

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

comme un objet clos, n'est souvent dans les discours qu'un signe renvoyant à autre chose qu'à lui-même. Déjà dans l'introduction au collectif *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, François Prost s'interrogeait sur la nature de cet objet historique. D'après lui, « le corps n'est en fait jamais un objet historique en tant que tel, mais est toujours disséminé dans des tissus de relations qui le dépassent ou le sous-tendent[4]. » Il s'agit dès lors d'étudier un objet mouvant, pris dans un faisceau de regards. Les différentes formes de représentation du corps sont un mode d'affirmation de l'identité culturelle et sociale : le corps est naturellement « une voie privilégiée d'étude des codes sociaux et des modes de pensée[5]. » Son appréhension reflète les postures essentielles de notre société[6].

Conséquence directe, le corps est donc l'objet de plusieurs disciplines : histoire, anthropologie, sémiologie, littérature, arts du spectacle…Cette nécessaire synergie avait déjà été soulignée par Jérôme Wilgaux en conclusion de *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* :

> Situé au point de confluence, entre autres, de l'histoire des représentations et de l'histoire des genres, le corps se prête volontiers à l'ambition déclarée d'une recherche historique qui ne rejetterait *a priori* aucun aspect d'une culture et d'une société données et s'efforcerait d'en rendre compte d'une manière globale, tout en affirmant, précisément, l'historicité des phénomènes considérés jusqu'à présent comme universels et immuables au motif qu'ils sont fondés sur des réalités naturelles[7].

Préoccupation et objectif que rejoint Charlotte Bouteille-Meister dans son introduction aux *Corps sanglants* : il ne s'agit pas seulement de développer une interrogation esthétique mais bien plutôt de « cerner le sens de ces représentations dans une société donnée, travaillée par les préoccupations d'ordre religieux, médical, et politique[8] » grâce à l'étude de la violence. L'étude repose donc sur différentes formes d'écrits et de représentations graphiques tout comme dans l'ouvrage publié par Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçahu qui, malgré sa publication dans la collection Histoire des Presses universitaires de Rennes, fait appel à des supports très divers, croisant textes littéraires, témoignages historiques et représentations iconographiques. Dans la conclusion aux *Corps sanglants*, Marie-Madeleine Fragonard fait le constat de cette disparité après avoir dressé la liste des documents abordés :

4

5

6

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Le spectacle du corps est enclos dans des modes de récits et de figuration, mais il investit tous les genres, avec des codes où chaque genre invente des seuils de tolérance et de prédilection[9].

Les problèmes méthodologiques posés par cette approche sont évidents. Il s'agit d'abord de trouver une perspective d'ensemble qui évite l'émiettement des points de vue, risque que soulignent les auteurs des deux ouvrages[10]. Cela est en partie résolu par le choix d'une période précise, l'âge dit « baroque » qui recouvre la période des Guerres de Religion et la mise en place de l'État moderne pour l'un, et l'Antiquité pour l'autre. Il est en effet intéressant de constater que les organisatrices du colloque sur le corps en jeu ont exclu, à quelques exceptions près[11], toutes les communications qui dépassaient le cadre de l'Antiquité ou n'apportaient pas un éclairage nouveau sur celle-ci, renonçant en partie à leur projet comparatiste de retracer « le rôle joué par les "images" antiques du corps dans le processus d'élaboration ou de contestation d'une idéologie du corps au fil des siècles et de l'évolution des modèles sociaux[12]. »

À cette périodisation plus ou moins serrée s'ajoute donc le choix d'une problématique précise, la violence pour le premier — ou plus exactement « la présence du corps en transformation, en chemin visible vers sa destruction[13] » et, pour le second, le « corps exposé dans le cadre d'une représentation organisée comme la représentation théâtrale, les jeux sportifs, la prestation publique de l'orateur[14]. » Il faut souligner que ces deux problématiques ont le grand avantage de prendre en compte le caractère fuyant de leur objet en analysant le corps en mouvement. Elles se dégagent du même coup des nombreuses études sur l'histoire de la normalisation du corps et des pratiques sociales[15]. Les auteurs de *Corps en jeu* soulignent leur volonté de ne pas produire un discours « extérieur au corps lui-même, mais bien sur ce qu'il dit ou cherche à dire, lorsqu'il entre en action et, plus précisément, à l'intention d'un public[16] », sur la relation entre le langage du corps et sa réception.

Le travail d'interprétation du corps et de ses codes repose enfin sur deux critères hétérogènes : la prise en compte de son contexte culturel et l'émotion qu'il suscite. Tout d'abord, le corps n'est pas un signe universellement univoque comme le

9

10

11

12

13

14

15

16

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

rappelle Alain Ballabriga au sujet des « Exhibitions rituelles » de l'Antiquité : leur érotisme n'a pas la même valeur dans un contexte funéraire festif ou non, ou dans certains contextes carnavalesques[17]. Le chercheur est ainsi placé face au danger de l'anachronisme : comment ne pas transférer sur les athlètes antiques la figure idéalisée que nous a livrée la tradition ? À ce risque inhérent à toute histoire culturelle s'en ajoute un autre, celui de l'émotion.Ch. Bouteille-Meister parle ainsi à juste titre d'une « mobilité de notre seuil de tolérance[18] » qui limite notre compréhension du phénomène observé et de la période choisie. Le corps nous conduit donc à reposer les conditions d'une appréhension objective de l'objet historique et artistique comme le fait Valérie Auclair dans une analyse des interprétations des *Massacres du triumvirat* d'Antoine Caron. Son article, « Le sens à l'épreuve du sang. Les interprétations des *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566) par Michel Leiris et Gustave Lebel », voit dans l'interprétation du tableau par Leiris un anachronisme de l'ordre du « fantasme » et dans celle de Lebel, un anachronisme de l'ordre des sources historiques[19]. Si Leiris commente en partie le tableau sous formes d'images, de souvenirs d'enfance suggérés par certaines scènes cruelles et en dégage une conception de la mémoire et de l'écriture poétique, Lebel le lit comme une leçon humaniste dénonçant le pacte signé entre les seigneurs catholiques Guise, Montmorency et Saint-André, et préfigurant la Saint-Barthélémy. Deux interprétations erronées qui combinent l'erreur historique et l'erreur émotionnelle.

La perspective d'ensemble offerte par les deux ouvrages dont nous rendons compte ici est donc celle d'un corps signe qui s'interprète au gré des combinaisons culturelles et dont la nature dépend principalement du corps de son observateur[20].

« Le corps de l'âme »[21]

Corps métaphore de l'émotion

La représentation du corps semble, en littérature et dans les arts en général, asservie à celle du sujet, de ses émotions et de ses sentiments. On trouve ainsi, dès l'Antiquité, une figuration corporelle ou une personnification des relations

17

18

19

20

21

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

passionnelles sous la forme de nombreuses divinités. Ezio Pellizer apporte l'exemple de la figure multiple d'*Eros* :

> Les Grecs font preuve d'une capacité inépuisable à créer des formes corporelles (anthropomorphes) capables de représenter et d'exprimer les dynamiques, les influences et les effets psychologiques de la communication passionnelle[22].

C'est aussi ce premier usage, d'un corps métaphore de l'émotion, que relèvent Kjerstin Aukrust dans son article « *J'ouvre mon estomac*. Agrippa d'Aubigné ou le corps macabre » et Rémi Vuillemin dans sa lecture des sonnets de Michel Drayton (1563-1631)[23]. Les deux poètes assument l'héritage pétrarquiste pour le renouveler par les motifs du corps souffrant. Ainsi le *Printemps* (1571-2), rédigé dans l'atmosphère de la guerre civile, se nourrit de la violence vécue par l'auteur pour matérialiser la blessure sentimentale infligée par la dame. Kj. Aukrust parle à juste titre d'une « corporisation » des images « où le corps se substitue à l'expression figurée des sentiments[24]. » Cette substitution prend la forme d'une ouverture proche de la pratique anatomique : le poète dissèque avec ostentation son corps et impose cette effroyable vue au destinataire. Revivification de la topique pétrarquiste que recherche aussi Michel Dayton dans *Ideas Mirrour* (1594) : l'existence de l'amant se résume à son corps blessé par le regard de sa dame divinisée. Localisée dans l'estomac, la douleur du poète lui permet aussi et surtout d'affirmer son authenticité et de promouvoir son écriture. Néanmoins, cette exacerbation du pétrarquisme peut aussi entrainer sa contradiction : au corps souffrant et violenté de l'amant correspond celui de la dame, signe de sa culpabilité et de sa vanité. Et le poète de s'émanciper dans la douleur…

(Néo) platonismes

L'élévation spirituelle à laquelle le poète parvient dans la tradition pétrarquiste repose en grande partie sur le néoplatonisme. La séparation du spirituel et du corporel, de l'âme et du corps est en effet introduite par la philosophie platonicienne[25], ce que rappelle Emmanuelle Jouët-Pastré dans un article consacré au *Phédon*[26]. Au-delà du dualisme radical qui caractérise le philosophe pour ses lecteurs, elle s'interroge sur la théâtralisation du corps de Socrate au moment de sa mort. Tout au long du dialogue, Socrate accorde une importance particulière à ses

22

23

24

25

26

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sensations et ses positions. Il ne s'agit pas là d'une contradiction de la part du philosophe mais bien de la défense d'une philosophie « *pratique* » où le corps est l'incarnation de ses choix, de son *logos* :

> Lorsqu'ils voient le corps de Socrate, ses amis sont donc invités à voir un corps obéissant à la pensée du juste, un corps dont chaque mouvement, chaque geste, est l'expression du *noûs* qui peut juger du meilleur, le choisir et disposer le corps en conséquence. Socrate nous invite à interroger son corps en posant la question du pourquoi et non du comment. (p. 83)

L'interprétation de la philosophie platonicienne se fait pourtant dans le sens d'une division irrémédiable. Jean-Luc Nardone précise ainsi que Michel-Ange retient surtout de son éducation ficinienne la « certitude de la vanité fugace du corps[27] ». Laideur et douleurs sont pour lui le pendant de la vieillesse et de l'âme pécheresse. L'image du corps n'est plus que l'enveloppe de l'âme : l'enjeu de tout autoportrait, poétique comme pictural, est donc de ramener cette enveloppe à son origine terrestre.

La « force dialectique de la chair [28]»

Mortifications

Comme on le voit, le dénigrement par Michel-Ange de son propre corps ne repose pas uniquement sur le néoplatonisme ficinien mais aussi sur le sentiment intime du péché dont l'enveloppe charnelle porte les stigmates. Signe du mal, la chair doit être mortifiée. La pratique de la pénitence caractérise la piété féminine depuis le xive siècle et obéit à une logique que met au jour Antoine Roullet :

> La recherche de la douleur témoigne donc non seulement d'une logique de punition de la chair [...] mais encore d'une logique de révélation de la véritable nature de la chair, la souffrance, à laquelle l'a condamné le péché originel[29].

Comment mesurer l'arrachement de l'âme ? Tout d'abord, par la douleur puis par le sang dont l'écoulement, écho au sacrifice christique, matérialise l'expulsion du péché et le détachement de l'âme. Cette pratique, radicale chez les religieuses espagnoles, se retrouve chez les laïcs dans les poèmes pénitentiaux qui mettent en place un « *habitus* dévot qui est aussi un modelage incessant du corps », de l'ascèse

27

28

29

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

à la maladie considérée comme une « irruption du divin dans le quotidien du converti[30] ».

La période de la Renaissance au début du xviie siècle se caractérise ainsi par l'impossibilité de dégager le corps de toute emprise religieuse. Le corps peine à être considéré pour lui-même et à être conçu en dehors de son rapport avec l'âme, même dans un cadre scientifique. Les contradictions du célèbre anatomiste Jean Riolan (1580-1657) le démontrent : selon Lise Leibacher-Ouvrard, ses *Œuvres anatomiques* (1629) s'ouvrent sur l'affirmation d'un véritable dualisme mais elles n'échappent pas à la moralisation lorsqu'il s'intéresse aux corps fournis par les exécutions publiques[31]. Cette moralisation correspond au cadre juridique dans lequel s'exerce le supplice au xviie siècle ; ce qui nous semble aujourd'hui une cruauté insoutenable, est alors normalisé par le principe juridique de l'infamie. Ainsi,

> la mort civile précède donc la mort physique : sans cette mort civile, la peine est criminelle et le supplice, de banal, devient scandale. L'infamie est l'outil juridique qui provoque la mort civile et qui permet, en avilissant le condamné, de confisquer son corps au profit de la justice du roi[32].

Le corps subit le supplice tandis que l'âme peut entrer dans la voie du salut. Dans ces conditions, la dissection est aussi conçue par Riolan comme un rappel à l'ordre, « supplément d'infamie ». Tout en confirmant la justice royale, l'anatomiste suggère que la dissection est un rachat d'utilité sociale pour le criminel, et même une possibilité de rédemption.

Du corps réel au corps sacré

Le cas très particulier du martyre, qui occupe une place importante dans la structure de *Corps sanglants*, permet d'étudier les nombreux ressorts de l'utilisation du corps dans les arts au xvie et xviie siècles. Dans la perspective dualiste que nous avons rappelée ci-dessus, Paola Pacifici interprète le recours à l'anatomie par l'iconographie martyrologique de cette époque comme un moyen de renforcer l'image et donc l'émotion religieuse. La vraisemblance de l'écorché est indispensable à l'expérience esthétique, elle-même condition de l'expérience religieuse. L'image anatomique est lue « comme la marque d'un parcours d'interprétation qui court parallèlement à celui de l'*historia* et l'amplifie : la "chair" vivante du personnage

30

31

32

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'ouvre à un sens propre et le corps devient lui-même "histoire", récit de sa propre structure[33]. »

Comment éviter que le regard du chrétien ne soit complètement absorbé par cette exhibition spectaculaire du corps souffrant ? Antoinette Gimaret s'interroge sur l'importance du visible dans la spiritualité de la fin du xvie siècle et tout particulièrement dans les recueils de poésie qui regorgent de ces douleurs exemplaires. Le spectacle macabre engage le lecteur dévot sur la voie de la conversion par le triple truchement de la vue, de l'imagination et de l'émotion. Si l'image de la souffrance s'offre donc avec ostentation, elle doit être dépassée : le macabre indique le « possible avènement d'un visible, c'est-à-dire la possibilité de voir, au-delà de l'évidence macabre, une autre scène propice à la révélation chrétienne[34]. »

Les moyens du dépassement (1) : l'allégorisation

Dans le théâtre de l'Espagne du Siècle d'Or, la mise en scène du corps violenté est toujours justifiée par son exemplarité « comme si l'on souhaitait délibérément empêcher que, dans la représentation de la violence, le *pathos* ne l'emporte sur l'*ethos*[35] » : la mort vaut alors comme châtiment ou comme sacrifice. L'horreur est généralement repoussée hors-scène comme dans le cas précis du théâtre hagiographique (*comedia de santos*) où l'on privilégie « bien plutôt la représentation du miracle capable de susciter l'émerveillement, ou l'admiration, du public, que la représentation complaisante de la violence faite au corps ». Il s'agit bien d'écarter la fascination que peut exercer le spectacle de la brutalité sur le spectateur : le tribunal du Saint-Office suspend en 1643 les représentations du *San Cristóbal* en raison de la trop grande présence de machineries. Christophe Couderc cite en contre-exemple *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega où le sacrifice de l'enfant est assimilé à la passion du Christ par la mise en scène de véritables stations, la présence de figures allégoriques de Raison et d'Entendement, comme par l'allégorisation des conduites. La solution apportée par Lope de Vega consiste donc en l'encadrement du spectacle de la violence par davantage d'allégorisation, caractéristique du genre de l'*autosacramental*.

33

34

35

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les moyens du dépassement (2) : le refus d'un *pathos* ostentatoire

Les représentations de martyrs que le jésuite Pedro de Bivero, théologien espagnol (1572-1656), réunit dans son *Sacrum sanctuarium Crucis* (1631) se démarquent du spectacle de l'horreur qui caractérise la période baroque. Le principe affiché d'un tel ouvrage est en effet « l'ostentation de la souffrance et sa transformation en compassion, en souffrance sympathiquement partagée, pour une sublimation[36] ». Or Marie-Madeleine Fragonard démontre que l'iconographie jésuite refuse le pathétique et l'exacerbation : les visages sont doux, les gestes de torture suspendus et les spectateurs souriants. « Qu'est-ce qu'une pastorale de la peur, sans pathos de la souffrances ? » (p.85) Deux interprétations possibles, celle d'un affaiblissement de la violence du martyre désormais conçu comme une mort douce au milieu de la violence ordinaire ou « la revanche de l'art, qui tue le *pathos* dans la joliesse minutieuse, qui déplace le regard de la terreur à la pitié, de la pitié à la beauté, du beau à la sérénité ».

Les moyens du dépassement (3) : la juxtaposition de la violence & de la sérénité

Christian Biet rappelle qu'historiquement, le martyr n'est pas celui qui souffre, mais celui qui est puni pour faux témoignage : « la Cause prime *a priori* sur le sacrifice[37]. » Ce n'est qu'aux xvie et xviie siècles que le sacrifice, la souffrance deviennent les éléments principaux de sa définition, et le martyre, un spectacle extraordinaire et pathétique. Cette théâtralisation est particulièrement forte dans la « dramaturgie du *stationendrama*, de la galerie, de l'arrêt sur des tableaux » qui culmine dans la scène de torture : « le corps du comédien, devenant le corps souffrant du martyr, s'élève par les moyens du spectacle [...] à la figuration pratique de la sainteté ». C'est ce qu'il appelle

> la *transsubstantiation théâtrale* : la transformation d'éléments indiciaires, donnés comme bien réels et engageant une douleur, en éléments iconiques découplés de cette douleur, puis en représentations symboliques, menant à une méditation et à une réflexion possibles de la part du spectateur en adhésion.

36

37

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le dépassement par le martyr de la douleur physique parvient même à transformer le corps violenté en corps symbolique où se manifeste un processus complexe de réunification : « il souffre et ne souffre pas, il est à la fois corps et âme, douleur et sérénité, pris de corps par le judiciaire et miraculeusement élevé par la foi. » (p. 250) Aux degrés de cruauté du bourreau correspondent les degrés de patience du martyr, constance qui parvient à ébranler le premier et à le convertir. Le constat de cette conversion par le spectateur ainsi que l'admiration et la compassion qu'il ressent pour la victime permettent d'unifier le groupe religieux dans une « pathie individuelle et collective ». Cette cérémonie spectaculaire de la souffrance a donc pour but la refondation d'un groupe homogène, conscient d'être uni par le sang et la persécution passée, présente et future (de celle du Christ, des premiers chrétiens à ceux de la Contre-Réforme au creux des Guerres de religion). Comment, une fois de plus, mettre en évidence la double nature du spectacle du sacrifice et éviter la trouble fascination pour l'horreur sanglante ? Rappelons, s'il est nécessaire, que la violence a toujours lieu hors-scène, rendue perceptible uniquement par les sons ou relayée par les récits. De surcroît, la violence est accompagnée d'un discours interprétatif du martyr lui-même, qui explique qu'il a été saisi par la constance et la sérénité. Mais selon Chr. Biet, la question du plaisir de la souffrance ressenti par le spectateur, celle de la « volupté de l'effroi » reste ouverte.

Symbolisme du corps souffrant dans la littérature profane

Le corps, dans ses excès comme la souffrance, suscite donc des émotions fortes qu'il faut endiguer. Mariangela Tempera rappelle la fréquente représentation des mutilations sur la scène élisabéthaine suscitée par le goût du public pour la violence corporelle. Shakespeare prend ainsi soin d'engager cette violence dans une cohérence émotionnelle :

> Le spectacle de la souffrance psychologique causée par la preuve macabre d'une douleur physique représentée par le corps dépecé exige du public une réponse plus nuancée que la représentation des actes de démembrement[38].

La représentation de la violence, de la cruauté, est justifiée dans les histoires tragiques françaises par la volonté de provoquer chez le lecteur l'horreur du vice. Nicolas Cremona examine le rôle du corps dans l'évolution de leur esthétique au xviie siècle. Au modèle tragique de ses prédécesseurs, Jean-Pierre Camus préfère *Les Spectacles d'horreur*, privilégiant l'hypotypose et le récit singulatif au présent

38

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pour leur expressionisme. C'est par le choix de ce modèle pictural que le corps prend une importance particulière : il est vecteur d'émotion parce qu'il représente « de manière instransitive, directe, l'émotion subie par le personnage » mais aussi parce que, représenté dans tous les mouvements de sa souffrance, il produit un sentiment instantané chez le lecteur[39].

Ambiguïtés de la figuration corporelle

Comme nous l'avons vu, la figuration du corps dans l'iconographie religieuse est le plus souvent symbolique, signe d'un au-delà. Ce caractère sémiotique du corps est particulièrement sensible dans les grandes crises iconoclastes qui secouent l'Europe du xvie siècle. Première étape d'une gradation dans la violence, la mutilation des représentations sacrées avait pour but de défier le pouvoir des saints ou au contraire de le nier. Dans l'Angleterre de la Renaissance, les peintres eux-mêmes, souvent catholiques, étaient associés à un plaisir coupable de la représentation de la souffrance et étaient susceptibles d'attaques[40]. Ce pouvoir de la représentation corporelle, iconographique, n'est pas sans ambiguïté comme le souligne Frank Lestringant dans son article sur le martyre des jésuites de Nouvelle-France[41] : dans le martyre comme dans la profanation des objets saints, tout dépend du code partagé par la victime et le bourreau. Ainsi les catholiques interprètent l'agression du crucifix comme celle du Christ lui-même, selon le principe de « fusion métaphorique », alors que les huguenots profanateurs, distinguant signifiant et signifié, s'acharnent sur ce qu'ils ne voient guère que comme un objet de bois. L'ambiguïté profonde de leur geste iconoclaste réside dans le fait que son acharnement peut aussi supposer une « efficace, une vertu et une énergie qui exigent en retour, pour être annihilées, une violence aussi disproportionnée que spectaculaire ». En d'autres termes, le geste iconoclaste peut produire l'effet inverse et rendre à l'objet son statut de « corps mystique ». La valeur sémiotique que l'on accorde au corps dépend donc bien du contexte polémique dans lequel il se trouve.

39

40

41

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le corps, un signe politique & social équivoque

Propagande royale & théorie des deux corps

Un excellent exemple de cette variation de degré du corps-signe se trouve bien évidemment dans la représentation royale. Dès les tragédies de Sénèque, le corps du roi possède une nature à la fois « physique et symbolique » et devient « métaphore du règne ou de l'État, métaphore du pouvoir » comme le rappelle Isabella Tondo[42] à propos d'Œdipe ou de Thyeste. Dans ce cas précis, il s'agit d'un corps monstrueux qui porte les marques de son caractère exceptionnel et de ses passions : « Le tyran tragique, comme le héros antique, ne se distingue pas par l'harmonie et la mesure, mais par le déséquilibre et l'excès ». La monstruosité permet de figurer la malédiction qui les frappe. Univoque dans le cas des tragédies de Sénèque, le corps comme signe politique est sujet à des variations d'interprétation en contexte polémique, ce que démontre Charlotte Bouteille-Meister au sujet des cadavres des frères Guise assassinés sur les ordres d'Henri III en décembre 1588. Dès l'année suivante, leurs corps subissent un « réinvestissement symbolique et fantasmatique » dans la littérature ligueuse qui les présente comme des corps martyrs, témoins de l'oppression d'un roi bourreau. Or cette métaphore politique subit des « variations théâtrales » puisqu'elle pose le problème de l'incarnation physique, remettant en question la théorie politique de l'union mystique du royaume dans un grand corps. Certains auteurs comme Pierre Matthieu (1563-1621) dans *La Guisiade* (1582) tentent de maintenir cette métaphore « en refusant l'effusion de sang sur scène et la représentation par trop concrète des menaces », ce qui n'est plus nécessaire pour les auteurs qui écrivent après le régicide d'Henri III comme Simon Bélyard qui met en scène dans le *Guysien* (1592)un corps « dépourvu de toute transcendance politique ». Mêmes variations polémiques lors du régicide d'Henri III dont le corps incarne la puissance monarchique. Du côté ligueur, la violence du coup et l'effusion de sang sont les signes de la colère divine comme du comportement tyrannique du roi : à un règne violent correspond une mort violente. La localisation de la plaie, au ventre, permet même de trivialiser le corps souverain. À l'opposé, les fidèles écartent la description sanglante, le spectacle de la souffrance, pour valoriser l'éloquence du roi, gage de sa bonne mort.

Dernier exemple du symbolisme politique du corps du roi, la présence de mannequins figurant les cadavres royaux sur scène jusqu'au début du xviie siècle.

42

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

D'après Fabien Cavaillé[43], la figuration du corps naturel du roi doit convertir « l'émotion suscitée par la mort d'un homme en émotion pour l'institution monarchique ». Le mannequin est encore lieu de pitié et de piété. Or sa disparition au début du xviie siècle montre bien que l'histoire du corps est intimement liée aux évolutions affectives et idéologiques de la société. D'une part, l'accessoire n'est plus conçu comme un support pathétique et on lui privilégie l'incarnation de l'émotion par les acteurs ; d'autre part, la représentation du cadavre du roi est un rappel constant de la menace du régicide et d'une piété insuffisante de la part de son peuple.

Corps révélateur de l'*ethos* du citoyen

Au-delà de l'investissement symbolique bien connu des corps royaux, Sophie Gotteland et Gianna Petrone s'intéressent toutes deux à l'utilisation du corps par l'orateur antique. Art de la scène, l'*actio* oratoire repose sur une cohérence entre les mots et les postures mais aussi sur l'idée d'une universalité des passions. Ce sont les ressorts d'une communication non verbale, du *tacitus sermo* de l'orateur. Mais ce dernier utilise aussi la physionomie des témoins et de ses adversaires comme preuve de la véracité de son discours[44]. Ainsi les orateurs attiques se réfèrent-ils au *Physiognomonica* du pseudo Aristote et analysent-ils la personnalité des hommes présents sur l'Agora pour déterminer leur degré d'engagement dans la vie politique et plus largement dans la démocratie[45].

Corps signe social au théâtre

Signe politique et social sur l'Agora, le corps l'est encore plus au théâtre. La comédie grecque représente la réalité sous des traits grossis : ainsi la vie physique, sexuelle, est mise en scène grâce à l'outrance des postiches masculins. Elle s'oppose en cela à la tragédie qui efface la distinction sexuée pour n'utiliser le costume que comme signe du statut social des personnages[46]. Mais elle n'est pas pour autant réaliste : l'exemple des masques de la comédie ancienne, *komodoumenoi*, le démontre. Alexa Piqueux les distingue du portrait qui repose sur la notion de ressemblance pour les définir comme « des masques signes ou métaphore, donnant à voir immédiatement certains traits caractéristiques des personnages moqués, et qui, loin de figer

43

44

45

46

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'identité de ces derniers, favorisaient au contraire leurs diverses métamorphoses et permettaient des variations constantes au cours de la pièce de l'individuel au général, du réel à l'imaginaire[47]. »

Entre vraisemblance & idéalisation, la possibilité d'une appréhension objective du corps dans les arts ?

La représentation du corps en littérature et dans les arts reproduit sans cesse une tension entre quête de vérité et recherche esthétique. On retrouve au service de la première une utilisation des savoirs scientifiques que sont la physiognomonie ou l'anatomie comme dans la peinture du martyr au xvie et au xviie siècles[48]. Mais cette imitation de la réalité est moins au service d'une mise en valeur du corps comme objet d'intérêt, que d'une réflexion ou d'un défi esthétique lancés par ce dernier. C'est ce que prouvent, dans des genres opposés, le cabinet de curiosités du docteur Ruysch comme la laideur conventionnelle des personnages de la comédie antique. Le premier, constitué tout au long du deuxième xviie siècle, exhibe une collection de compositions anatomiques, montagnes de calculs élégamment pourvues de squelettes et de vaisseaux. Œuvre d'esthète que Pierre Martin lit comme « l'expression de quelque chose de plus complexe et de plus intime, qui tient à la proximité, matériellement réalisée dans l'espace de la composition, des concepts de vie et de mort »[49]. Dans un genre différent, Marie-Hélène Garelli s'interroge sur la laideur dans la comédie romaine grâce au cas précis de l'acteur Roscius Gallus (Ier siècle av. JC) : elle la définit comme une convention qui « ne provoque le rire qu'à cette condition : un réalisme maîtrisé et critique » et comme une « construction esthétique fondée sur l'association des éléments risibles que sont l'obscénité ou le défaut moral, et de l'apparence de l'acteur, dans le cadre d'une interaction de l'un sur l'autre »[50]. La laideur de l'acteur n'est donc pas réelle mais résulte de son jeu.

Or la recherche esthétique conduit souvent à l'idéalisation du corps : désireux de vanter l'harmonie de la *physis* comme de la *psyché*, les poètes grecs du vi^e^ et du ve siècles s'intéressent tout particulièrement à la figure de l'athlète. La poésie chorale fait ainsi l'éloge de son *eidos*, miroir de sa santé mentale. Elle évolue

47

48

49

50

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

néanmoins vers une représentation plus juste du corps par l'intégration de l'identité spécifique de l'athlète et par l'étude du mouvement[51]. La même tension entre idéal et réalité, général et individuel, parcourt les éloges et la statuaire de l'athlète Mélancomas à l'époque impériale[52]. Le corps d'athlétique est donc moins souvent l'objet d'une description objective que d'une stratégie esthétique ou scientifique dans le cas de Galien qui l'observe pour confirmer ses considérations diététiques[53]. Ainsi, grâce à son étude des représentations de l'athlète romain ou étrusque, Jean-Paul Thuillier souligne la distorsion entre la réalité et la figure idéalisée de l'athlète grec nu, bronzé et longiligne qui ne correspondrait en réalité qu'au discobole de la période classique. Choix limité qui se diffuse dans notre culture occidentale comme un modèle général[54].

La scène : des mots aux gestes

Primauté du langage

Enfin, *Corps en jeu* permet au lecteur de s'interroger plus particulièrement sur la place du corps sur scène. Si le théâtre apparaît aujourd'hui comme un art éminemment corporel, ce n'était certainement pas le cas dans l'Antiquité même chez Plaute. Selon Isabelle David, ses œuvres se caractérisent en effet par deux tensions contradictoires, l'évocation concrète du corps et une extrême désincarnation des personnages. S'opposent ainsi « les indices textuels et visuels de la présence charnelle du personnage plautinien » et les passages métaphoriques qui le comparent à une ombre picturale. La référence à la peinture fait du personnage une « image désincarnée » et semble appeler le spectateur à se méfier des apparences. Cette méfiance envers la fiction ne permet pas réellement de rompre l'illusion théâtrale puisque les personnages « désincarnés » sont exclusivement ceux qui jouent un rôle devant les autres. D'autre part, les conditions de la représentation théâtrale à Rome (gestuelle travaillée, costume, postiches, masques, etc.) sont un obstacle à un mimétisme réaliste et font plutôt appel à l'imagination du lecteur : « l'efficace des mots » remplace ainsi parfois le spectacle. Dès lors, « les mots deviennent la chair du corps[55]. »

51

52

53

54

55

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Intégration progressive du corps

Parallèlement à la scène comique, la tragédie intègre progressivement le corps comme un élément essentiel de sa dramaturgie. C'est le constat que fait Michel Fartzoff en comparant les termes qui le désignent chez Eschyle, Sophocle et Euripide. Rarement évoqué chez le premier, très présent chez Sophocle en lien avec la situation dramatique, il devient chez Euripide « un élément que l'on décrit, et dont l'apparence et les attitudes révèlent ou trahissent les sentiments des personnages, ou en dissimulent au contraire la valeur morale ». Le rôle scénique du corps se double donc d'une réflexion philosophique[56]. Angela M. Andrisano rappelle aussi la place centrale du corps dans les premiers textes théoriques antiques et l'amélioration progressive de l'art de l'acteur qui s'impose dans la deuxième moitié du ve siècle. Le texte qu'il prononce redouble ses postures car il désigne sans cesse le corps des personnages, *eidola* venus du mythe. À l'opposé, les personnages issus d'un passé plus lointain sont présents sur scène mais on rappelle leur statut de fantômes : « la parole scénique, qui donne l'évanescence au corps des fantômes, restitue la chair aux autres personnages[57]. » Or ces références corporelles dépendent du contexte culturel : Angela M. Andrisano fait l'hypothèse d'un « glissement progressif de l'évocation des vêtements […] vers celle des parties anatomiques », glissement parallèle à l'évolution du rôle de l'acteur comme à l'importance culturelle de la médecine à partir de la deuxième moitié du ve siècle.

La possibilité d'un langage corporel

S'esquisse enfin la possibilité d'une scène où l'évocation du corps ne passe plus par les mots. *Corps en jeu* nous propose ainsi l'exemple du pantomime grecque dont Lucien vante le « corps protéen » dans son ouvrage sur la danse. Seul, masqué, le danseur représente une série de caractères mythiques avec un accompagnement musical. Il se caractérise par sa perfectibilité et sa souplesse qui lui permettent, au terme d'un entrainement intensif, d'incarner tout type de personnage, humain, animal ou divin et leurs métamorphoses[58]. C'est aussi un véritable langage gestuel que parvient à acquérir le jeune acteur indien du *kutiyattam*, théâtre du Kerala. Dans la dramaturgie indienne, le corps de l'acteur doit déverser les émotions suggérées par le texte. Pour cela, il se dote d'un « corps physique » et d'un « corps ludique » : sa formation repose sur le maintien de postures dans lesquelles il

56

57

58

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

apprend le texte sans en comprendre le sens. Virginie Johan parle ainsi d'une « parole physique, organique, effective au-delà de son sens sémantique[59]. » Les répétitions permettent à l'acteur d'apprivoiser un « corps-esprit » : les gestes signifient des noms, le souffle et le visage constituent un code émotionnel.

***

Au terme de cette lecture croisée du corps dans l'Antiquité et à la pliure des xvie et xviie siècles, une évidence s'impose : la difficulté de se défaire d'une réception sémiotique. Dans l'histoire de la culture occidentale, le corps n'est jamais un objet pris pour lui-même ; son intérêt repose sur son statut de signe. La perspective d'une corporalité dégagée de tout investissement psychologique ou métaphysique est résolument moderne. Tel est l'enseignement du dernier article de *Corps en jeu* où José Moure définit, à l'aide des premiers théoriciens du cinéma, les contours d'un corps renouvelé par ses rapports avec la technologie moderne ou la mécanisation.

59

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- « Le corps de l'âme »21
  - Corps métaphore de l'émotion
  - (Néo) platonismes
- La « force dialectique de la chair 28»
  - Mortifications
  - Du corps réel au corps sacré
  - Les moyens du dépassement (1) : l'allégorisation
  - Les moyens du dépassement (2) : le refus d'un pathos ostentatoire
  - Les moyens du dépassement (3) : la juxtaposition de la violence & de la sérénité
  - Symbolisme du corps souffrant dans la littérature profane
  - Ambiguïtés de la figuration corporelle
- Le corps, un signe politique & social équivoque
  - Propagande royale & théorie des deux corps
  - Corps révélateur de l'ethos du citoyen
  - Corps signe social au théâtre
- Entre vraisemblance & idéalisation, la possibilité d'une appréhension objective du corps dans les arts ?
- La scène : des mots aux gestes
  - Primauté du langage
  - Intégration progressive du corps
  - La possibilité d'un langage corporel

AUTEUR

Cécile Toublet
Voir ses autres contributions

Courriel : ctoublet@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.