

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1987/3-4, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1987.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1987_3_4_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Composé par France Borel

Le corps-spectacle



Editions de l'Université de Bruxelles

Le corps-spectacle

1987/3-4

*Publié avec le concours
du Ministère de la Communauté française de Belgique*

Revue de l'Université de Bruxelles

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Paul Bertelson,
Jean Blankoff,
Jean-Pierre Boon,
Gilbert Debusscher,
Jacques Devooght,
Jean-Christophe Geluck,
Michel Hanotiau,
Hervé Hasquin,
Ernest-Alfred Sand,
Christian Vandecasserie,
Pierre Van der Vorst.

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Rédaction

Place Albert Leemans 2
B-1050 Bruxelles

Secrétariat

Avenue Paul Héger 26
B-1050 Bruxelles
Tél. 02/642 37 99

Sommaire

France Borel

Pour introduire de maîtresses apparences 5

I. L'anatomie imaginaire et les dessous du corps

Pierre Mertens

Le comble du strip-tease 9

Louis-Vincent Thomas

Divagations (sans ordre) sur quelques figures de la mort 17

Madeleine Lejour

La chirurgie esthétique et le mythe de la beauté 37

II. Le corps audacieux

Claude Javeau

A quel sein se vouer ? (Fragments) 43

Philippe Roger

L'imaginaire libertin et le corps « spectaculaire » 53

III. La nudité voilée et dévoilée

Jean-Claude Bologne

Pour une grammaire de la nudité 63

France Borel

Le corps en trompe-l'œil. Pour une mise en scène de l'éphémère 75

IV. Le corps à la lettre

Philippe Jones

Corps prenant 87

Mathieu Bénézet

Je n'écris pas ce morceau de papier... 93

Marc Le Bot

Les corps d'amour 101

V. De la religion incarnée à la pensée désincarnée

Francis Martens

Nus comme des dieux 111

Jean-Noël Vuarnet

Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation 121

Jacques Sojcher

Au tour du corps 135

VI. Moments d'histoire de la représentation corporelle

Jean-Thierry Maertens

Le corps encrypté 143

Roland Tefnin

Le roi, la belle, la mort.
Modes d'expression du corps en Egypte pharaonique 151

Louis Marin

Le corps-de-pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal
ou de la figurabilité de l'absolu politique 175

Raoul Vaneigem

Considérations fragmentaires sur l'intégration du corps
au processus marchand 199

Adolphe Nysenholc

Le corps comique (une figure de l'âge d'or) 205

Signatures 223

Introduction

Pour introduire de maîtresses apparences

Le corps, omniprésent et cependant jamais accessible dans sa globalité. Le corps, couvert de masques, de voiles, même lorsqu'il revêt des simulacres de nudité. Ce corps indicible dont on parle tant et qui joue constamment à cache-cache. Théoriciens, écrivains, Pygmalion et Narcisse, explorent ses mises en scène, tentent de le traquer avec leurs outils privilégiés : philosophie ou sociologie, histoire ou psychanalyse.

Les mots - dénominateurs communs - sont tissés dans la séduction. Une fascination illimitée s'opère jusqu'à l'envoûtement. Irrésistible, le « corps-spectacle », peut-être justement parce que chacun le sait inatteignable.

Le mannequin, la strip-teaseuse, la coquette, la mystique, la star, le séducteur ou le cadavre sont tous des écorchés vifs costumés par le théâtre de la vie ou de la mort. Selon les circonstances, à travers le temps et l'espace, l'anatomie change de peau, se farde d'autres critères. Elle détient plus d'un tour de prestidigitateur afin de se dérober. Alors les mots dérapent, les discours glissent et se multiplient comme face à l'énigme insondable de l'amour ou de l'œuvre d'art.

Le corps s'incarne dans le verbe, dans le lacis des phrases ; solaire, il irradie, confère de la chair aux mots, transpire dans le poème ou dans l'essai. Il ne se situe jamais exactement où on le « pense » et c'est en cela qu'il reste soudé à la séduction. Mobile comme elle, stratège comme elle, son règne est celui des apparences. Il n'existe que par le paraître et cela au-delà même de la mort. La théâtralité ne vient pas seulement s'ajouter « sur » lui, elle en constitue sa trame, son essence. Les apparences, dans leurs combinaisons éminemment culturelles, restent indélébiles. Vouloir les éliminer serait aussi vain qu'absurde.

L'Église s'est d'ailleurs largement leurrée à ce sujet en condamnant les artifices de la mode pour aussitôt ... en instaurer d'autres. Inévitablement ! Car le corps n'est pas démunie d'ironie, il cultive d'ailleurs celle-ci avec autant de talent et de délectation que le paradoxe mettant ainsi l'imaginaire à fleur de peau.

Et le rideau n'est jamais levé...

I

L'anatomie imaginaire et les dessous du corps

Le comble du strip-tease

Puisqu'il y a des anatomistes, la hideur du cadavre devrait ne pas aller de soi. Susciter au moins un début de controverse. Mais Vinci lui-même ne se lasse pas, au retour de ses séances de dissection à Santa Maria Nuova de Florence, de souligner - de dénoncer - l'horreur du spectacle⁽¹⁾.

Toujours il faut que le macchabée « résiste de toute sa pourriture et sa malodeur »⁽²⁾.

D'où la résistance, la ténacité du tabou qui entoure les choses de la mort, bien plus que le sexe même. Au sein des sociétés dites développées, dans le même temps, si l'on ose dire, que le sexe se déverrouille, la mort se dissimule un peu plus, se tapit dans l'ombre de nos plus secrètes hontes⁽³⁾. Pas de pudeur plus inexpugnable que la pudeur médicale⁽⁴⁾.

Pas si reculé, le temps où la mauvaise réputation du chirurgien le disputait à celle du bourreau. Qui fraie avec le sang s'exposait, autrefois, à le voir retomber sur sa tête. Que dire, alors, de l'anatomiste ? C'était le fond du panier. Du même panier où roulait, d'aventure, la tête du décapité. Personne n'était aussi *mal vu* - dans les deux sens du terme - que le nécropsiste.

Certes, cette attitude de rejet remonte au Moyen Age⁽⁵⁾. La dissection était frappée d'un interdit d'autant plus paradoxal que l'époque, par ailleurs, courtisait la mort, et l'exhibait. Le dissecteur était ressenti comme adepte farouche de l'interruption de la vie. Que la mort apparût comme l'expression même de la nature - au moins autant que la vie même, car quand la vie tient du miracle, la mort n'est qu'inéluctable - n'y changeait rien : qui ouvrait les corps morts n'adoptait-il pas, malgré lui, toutes les apparences de qui militerait contre la vie ? Au mieux un agent double !

(1) A ce propos, cons. P. FEDIDA, *L'anatomie dans la psychanalyse*, in : « Lieux des corps », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 3, printemps 1971, p. 109.

(2) J.-T. MAERTENS, *Le jeu du mort*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 7.

(3) Voir à ce sujet : N. ELIAS, *La solitude des mourants*, Paris, Bourgeois, 1987.

(4) A ce propos, cons. J.-C. BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, coll. « Pluriel ».

(5) Voyez M.C. PONCHELLE, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 132 et ss.

Au début du XIX^e siècle, Xavier Bichat professait pourtant qu'il n'y avait d'expert en matière d'anatomie pathologique que celui qui « se trouvait exercé à la dissection des corps sains » : il eût fallu, sans doute, y prêter davantage attention⁽⁶⁾. Bichat, le malheureux, avait saisi que la vie saisit le mort comme la mort saisit le vif. Et de s'engouffrer dans les anneaux, les cercles d'une dialectique dont il ne devait pas tout à fait se sortir sain et sauf !

Des photos de morts, n'oublie-t-on pas un peu vite que leur négatif n'est ni plus ni moins funèbre que leur *envers* lumineux ? « La nuit vivante se dissipe à la clarté de la mort. »⁽⁷⁾ Quand le biographe de Bichat, plaisamment dénommé Cerise, nous rappelle, en 1841, qu'au cours du seul hiver 1800, son modèle ouvrit six-cents cadavres, - il avait moins de trente ans ! -, il n'en « abusait pas moins des plaisirs »⁽⁸⁾. De la chair, bien sûr.

J'ai rencontré moi-même des médecins légistes qui, leur labeur terminé, et soudain en veine de confidences, m'avouaient leur solitude. Me révélaient l'obscur et hypocrite discrédit dont ils avaient à pâtir de la part de leurs confrères, au sein de « l'Ordre ». Mais ce mot ne dit-il pas tout, dans sa solennelle et candide éloquence ?

Le plus cynique, le plus mercantile des vivisecteurs pourra toujours se dire - et il ne s'en privera pas, faisons-lui confiance - que celui qui use des mêmes outils pour œuvrer « quand il n'y a plus rien à faire » pour sauver la vie, sinon le secret même de son interruption, n'est qu'une manière d'usurpateur qui se pare des plumes du paon thérapeutique. Ici, plus de place pour l'épopée de la survie façon Duhamel, Maxence Van der Meersch ou Soubiran, plus de western façon Bromfield, Cronin ou Slaughter : le tablier blanc n'est plus éclaboussé que par un sang noir... Plus de place pour des duels d'artagnanesques ou cyranesques avec scalpel et bistouri. Cette fois, on n'éventre, on ne perfore plus que pour débusquer, exhumer - « inutilement » - que le dernier mot proféré à son insu et à titre posthume par le plus mutique des êtres.

Comment « l'Ordre » - le mot est rigolo - s'en accommoderait-il ? Lutter pour la vie jusque dans la mort, et quand il est trop tard, ne serait-ce pas, cependant, comme on dit si justement : sortir le squelette de l'armoire ? Dans la Bible, on le trouvait déjà, que leurs péchés sont inscrits, imprimés dans les os des hommes... Leurs péchés. Donc aussi leurs vertus. Leur splendeur et leur misère. Le *curriculum mortis* est un *curriculum vitae*. Comme le suggère Jankélévitch : Mourir est si

(6) Sur cet esprit « comparatiste », voy. les réflexions de M. FOUCAULT in : *Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., coll. « Galien », 1963, pp. 136 et ss.

(7) *Ibidem*, p. 149.

(8) Voy. G. CERONETTI, *Le silence du corps*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 107.

simple : il suffisait d'y penser⁽⁹⁾. Seulement voilà : qui peut regarder le soleil en face, s'il n'est un faux aveugle ?

D'où un réflexe de fuite de la part du commun... des mortels ! Fuite dans la négation du phénomène. On se fait embaumeur, ou thanatoprotecteur pour sauver les apparences, « réhabiliter le cadavre », restituer au défunt un visage que la souffrance, que le passage n'auraient pas altéré, défiguré. L'industrie funéraire, de nos jours, escamote le/la mort, le/la fait oublier jusqu'à la caricature. Le funéraire a pour mission, pour fonction de banaliser la mort jusqu'à la récupérer, comme le dit F. Gonzalez-Crussi, dans « une vulgarité mondaine »⁽¹⁰⁾. Bref, on lui restitue la décence que la débauche de sa mort lui aurait fait perdre : orgie d'autant plus pendable qu'elle est la dernière et qu'on ne peut la faire oublier, l'effacer. L'obscurité est ultime, et la pornographie le dernier *opus*. Alors la toilette du mort, plutôt qu'une hygiène, devient une amnésie. On fait oublier cette mauvaise impression que laisse en expirant un agonisant incongru, qui n'a pas de façons... Pour un cadavre, n'est-ce pas un comble qu'il faille encore le blanchir ? C'est pourtant ainsi que l'on procède. Tout le monde y trouve son compte dans un monde de « cannibales marchands »⁽¹¹⁾ où il importe surtout de ne pas laisser de dettes et où l'on n'accepte les corps que sous bénéfice d'inventaire... Travail du deuil, toilette du mort, tatouage de l'absence, thérapeutique thanatologique se recourent pour ne plus dresser qu'un monument vide au vivant inconnu devant lequel tremblent frileusement les flammes de l'oubli survivant... Au siècle des apocalypses, on nous offre une mort intimiste, bon chic bon genre, qui n'effarouchera même pas les âmes sensibles si, par mégarde, il en restait.

Fuite, donc, dans l'aspetisation. Dérobade aussi dans diverses techniques de distanciation qui feraient blêmir d'envie Brecht en personne. L'humour en est une. Douteux, par définition. Tel celui, proverbial et lamentable des carabins qui, pour s'assurer un beau sang-froid, versent dans un vilain cynisme⁽¹²⁾.

Dérobade moins innocente : celle, très à la mode, du sophisme maniéré. « Quel corps ? » demande énergiquement Roland Barthes.

(9) *La mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 467.

(10) *Carnets d'un anatomiste*, Flammarion, 1986. Sur ce sujet, cons. aussi : L.V. THOMAS, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975 ; J. ZIEGLER, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1975 ; M. FERAUD-O. QUEROUIL, *Le territoire de la mort*, Le Centurion, 1976 ; G. AMON-J.-L. GIOVANNONI, *La mort en 1977 à travers le discours de la thanatopraxie in : Les cahiers du double*, Constat, 1977/1, pp. 13-36.

(11) ZIEGLER *dixit*.

(12) Un exemple littéraire : la *Complainte du carabin qui disséqua sa petite amie en fumant deux paquets de Maryland*, de Paul-Yves Nizan, Spectres familiaires, 1982. Mais le texte - on ne peut plus posthume, ainsi que le deuil lui sied - date de 1924 !

Noble question. Mais de répondre : « Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science (...). Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination... »⁽¹³⁾

On ne saurait imaginer plus séduisant tour de passe-passe, de plus rassurante magie, de plus réconfortante sorcellerie. Hélas ! La mort tragique de l'auteur de ces lignes, qu'ont visionnée et recensée, comme par hasard, avec talent, quelques célèbres voyeurs, jette elle-même une ombre sur cette dichotomie, et s'inscrit en faux contre elle. La vérité est que nous n'avons pas deux corps : l'un pour aimer et l'autre - à grande distance - pour mourir. Quand le docteur Anton Tchekhov est mort en Allemagne, il a dit : « Je crève », et ce qui crevait en lui, c'était le corps qui avait aimé celui d'Olga Knipper, qui interpréta *La mouette* à Moscou sous la houlette de Stanislavski... Mais Tchekhov, comme médecin et comme écrivain n'a pas eu le temps d'apprendre à mentir. C'est le privilège - et la malédiction - de quelque-uns. Et, pour une fois, ce n'est pas le reste qui est littérature.

Ainsi il y a ceux qui savent. Il est une objectivation, une mécanisation de la mort qui n'est pas une fuite, mais un retour aux sources. Me trouvant, il y a quelques mois, à Montréal, et remontant l'interminable et spacieuse rue Sherbrooke, je fus aspiré, comme malgré moi, à l'intérieur du Musée des Beaux-Arts, où se tenait une exposition « Léonard de Vinci ingénieur et architecte ». C'était pourtant l'anatomiste Vinci qui m'attirait là et, une fois encore, je pus vérifier sa géniale intuition : celle qui consiste à décrire et analyser le corps humain tel un assemblage de dispositifs mécaniques. Le savant, l'artiste était visité, comme à notre époque Malraux, par un merveilleux démon de l'analogie. Sur ses dessins à l'encre brune, tels muscles de l'épine cervicale s'identifient au mât d'un navire, avec ses étais. Tels autres fonctionnent comme autant de leviers. Quant au flux sanguin, il se comparerait à l'écoulement des eaux à la surface de la terre.

Léonard⁽¹⁴⁾ fut frappé par la perfection du corps de l'homme en tant que machine, et il n'envisagea la planète des hommes que comme un organisme vivant, une sorte d'animal fabuleux qui serait sorti de sa gangue légendaire pour s'incarner. Il n'y allait pas d'un anthropomorphisme osé mais plutôt du contraire. Et, jailli tout armé d'une pareille conception, l'artiste ne serait jamais pour lui que l'imitateur aussi docile, aussi servile que possible, des œuvres de la nature.

(13) *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 29.

(14) Voy. aussi : *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au seizième siècle*, colloque du C.N.R.S., Paris, juillet, 1952, 1953.

Au mieux : un bricoleur inspiré. Voilà le spectacle stupéfiant que pouvaient contempler, sans sommeiller, de jeunes mâcheuses de chewing-gum et des joggers en fin de parcours, égarés comme moi, par inadvertance, dans les couloirs du Musées des Beaux-Arts de Montréal.

Rappelons-nous que, dans l'Apocalypse de saint Jean, le fameux « petit livre » que présente au narrateur de cette fantastique histoire l'Ange de la révélation, il le lui faut manger pour que ses entrailles en découvrent toute l'amertume, même si, dans sa bouche, il ne sera que miel... Comment ne pas voir que, de Galien à Vésale, les premiers anatomistes partirent à la découverte du corps humain comme les conquistadores abordèrent aux rivages de continents nouveaux ? « Pour Vésale, connaître le corps humain, c'est refaire le travail de la nature grâce aux techniques de dissection, étape par étape »⁽¹⁵⁾. Et combien n'est-il pas significatif, en effet, que, d'entrée de jeu, en 1543, le savant ait déploré la spécialisation excessive des disciplines scientifiques et artistiques en son temps ! De la même manière, Vinci prêcha, toute sa vie, en faveur d'une appréhension pluridisciplinaire des grandes questions. Vésale stigmatise ces dissecteurs qui répugnent à mettre eux-mêmes la main à la pâte et se déchargent des interventions manuelles sur le cadavre en engageant des assistants plus ou moins qualifiés... On dirait, insinue Vésale, des architectes contemplant bras croisés le travail des maçons ! Or, « la connaissance réelle des viscères », ils en perdent ainsi bientôt la maîtrise. Il faut voir alors comme Vésale se décrit lui-même à l'ouvrage et quelle leçon il tire du corps-à-corps. Pour commencer : rien moins que la remise en question radicale des hypothèses fausses émises par Galien. Mais plus encore, sans doute, cette vérité que ne palpent, en tous domaines, que ceux qui consentent à descendre sur le terrain, et vont au charbon... L'humanisme est à ce prix. Dans « humain », il y a main. Hormis cela, il ne reste que ce verbiage angéliste des belles âmes que cultivent si volontiers et qu'aujourd'hui, encore, couinent en chœur rats de bibliothèque et souris de laboratoire...

Fuite, dérobade. Rupture du dialogue avec le mort. Autrefois, on était fasciné par ce qui subsistait de vie dans le cadavre même. Ardeur exsangue de l'écorché. Erection du pendu. Pousse des ongles et des poils au-delà du dernier soupir. Défécation posthume⁽¹⁶⁾. Sur les gravures anatomiques, on représentait l'écorché écorcheur de lui-même et exhibant ses viscères et ses structures avec beaucoup d'expression... Si horreur il y avait, « cette horreur était pleine d'énergie » note

(15) C. AMBROSELLI, A. FAGOT-LARGEAULT, C. SINDING, avant-propos à : André Vésale, *La Fabrique du corps humain*, Arles, Actes Sud-Inserm, 1987, p. 14.

(16) Voy. P. ARIES, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 350.

Charles Bell⁽¹⁷⁾. Tout dissecteur se dit, à un moment ou à un autre, que le disséqué lui ressemble et lui présente un miroir. Celui-ci n'aurait pris seulement qu'un peu d'avance. Il ancitipe.

Tel professeur d'anatomie que j'ai connu a légué sa dépouille à son successeur, avec cette légende : « Ma dernière leçon - silencieuse - à mes étudiants ». Du reste, on sait comme la dissection apparaît en soi métaphorique. « Disséquant » la maladie de l'âme dont il souffre, Robert Burton écrit, en 1621, son illustre *Anatomy of Melancholy*⁽¹⁸⁾. Et Starobinsky, de commenter : « Le théâtre du monde est devenu pour elle [la mélancolie] l'amphithéâtre d'anatomie : elle sait disséquer l'innervation de la souffrance dans ses plus fins rameaux. Et dans ce cadavre qui lui livre tous ses secrets, c'est sa propre mort qu'elle explore par anticipation »⁽¹⁹⁾. Anticipation, disions-nous bien. Du reste, Burton, dit-on, s'est finalement pendu.

Il reste à rêver sur Rembrandt rêvant sur le corps ouvert des pendus le jour même et qui lui inspirèrent sa *Leçon d'anatomie* !

Et voici qui nous fournit la transition rêvée : l'art, s'il « récupère », lui aussi, la mort, peut ne pas l'escamoter toujours, mais lui restituer toutes ses couleurs, et assurer sa présence même. N'oublions pas que c'est par la voie de l'art que Vinci est venu à l'anatomie, et non l'inverse... Et nous ne songeons pas tant à l'approche esthétique, esthétisante de la mort que pratiqua, avec beaucoup de complaisance, « le romantisme noir »⁽²⁰⁾. C'est de façon bien mondaine, quelquefois, que l'on célébra « la beauté de Méduse ».

Pas davantage aux noirs ravissements de Georges Bataille contemplant, en 1925, une photo du « supplice des cents morceaux » infligé, en Chine, au début du siècle, à un meurtrier, et décrivant l'extase apparente, le ravissement effroyablement insolite du supplicié : « Morcelé, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe »⁽²¹⁾.

Ni aux paradoxales réconciliations d'Eros et Thanatos que donnent à voir, entre autres, certains films d'Oshima, tel son *Empire des sens* et sa « sévère leçon de volupté »⁽²²⁾.

Non, nous pensons bien, plutôt, à l'étrange, évidente et solennelle beauté qui transcende l'horreur du corps dépecé sur la table de l'anatomiste, cette beauté qui, seule, permet, sans doute, qu'on affronte le spectacle sans défaillir.

(17) Cons. J.-L. BINET et P. DESCARGUES, *Dessins et traités d'anatomie*, Dossiers graphiques du Chêne, 1980.

(18) Ed. Holbrook Jackson London Dent (1932-1968).

(19) La mélancolie de l'anatomiste in *Tel Quel*, n° 10.

(20) Voy. l'ouvrage fondamental de Mario Paz, *La chair, la mort et le diable*, Denoël, 1977.

(21) *Œuvres complètes*, Gallimard, tome I, p. 139.

(22) Le commentaire est dû à Botho Strauss, in *Couples, passants*, Gallimard, 1981, pp. 58 et ss.

Evoquant cliniques, dispensaires et mouiroirs, l'écrivain américain William Carlos Williams - qui fut aussi pédiatre -, note que : « en de tels lieux - aussi répugnants soient-ils, abcès ischiorectaux puants -, c'est alors que cette présence, dans sa beauté la plus resplendissante, peut voler un instant, furtivement, à travers la pièce »⁽²³⁾.

C'est qu'ici la vie s'exprime encore, et que la mort y renvoie. Qu'il n'est plus possible de tout à fait les dissocier. On notera que de vraies mouches bombinent parfois autour des organes et des entrailles que l'on reproduit en plastique pour les besoins de l'enseignement médical...

On se souviendra de la séance de dissection qui ouvre le film *Providence*, d'Alain Resnais. L'homme qui opère ici est un fameux anatomiste belge. Pour les besoins d'une prise, le réalisateur demanda à celui-ci d'ôter l'alliance qui, sous le gant de caoutchouc, lui faisait comme un bourrelet à l'annulaire de la main droite.

Le dissecteur ne prétendit pas obtempérer. S'il s'agissait, aux yeux du cinéaste, d'une condition *sine qua non*, il faudrait s'adresser à quelqu'un d'autre...

Resnais se résigna. Et c'est ainsi qu'un anneau d'or, même s'il est masqué et que nul, assurément, ne le remarque, rappelle symboliquement l'union de la vie avec la vie au tréfonds même d'une séquence qui ne devrait parler que de la mort.

(23) *Autobiographie*, Gallimard, coll. « du monde entier », 1973, p. 333.

Louis-Vincent Thomas

Divagations (sans ordre) sur quelques figures de la mort

Scriptor

Commençons par l'image.

Pictor

C'est qu'elles sont bien différentes.

Viator

*Je vois trois directions principales :
le crâne, le cadavre, la mise à mort.*

M. Butor, *Vanité* (Balland, 1980).

Pour le thanatologue, la mort offre plusieurs visages. - *La mort concrète* qui se manifeste par des signes précis et aboutit au cadavre. - *La mort conçue* ou *pensée* qui veut avoir une vertu explicative qu'il s'agisse de l'origine, des manifestations et du sens du mourir. - *La mort subie* comme ensemble de donnée statistiquement quantifiables quant aux causes de la mort bien sûre, à ses modalités, à ses rapports avec les sexes, les âges, les lieux. - Enfin, *la mort parlée*, *la mort fantasmée*, *la mort figurée* qui seules, dans ce propos, seront prises en compte eu égard à l'étonnante richesse de leur référence imaginaire.

Car cet événement métémpirique, cet *en trop* qu'est la mort, qui se situe à côté de tout ce que l'expérience peut saisir, se traduit comme un système de représentations vécues en relation avec nos pulsions profondes et nos mécanismes de défense. D'où ce déploiement d'une symbolique, langage privilégié qui exprime le drame de l'homme par excellence, cette lutte sans cesse reprise où s'affrontent la vie et la mort. Avec cette folle espérance que la vie finira bien par triompher.

Images du vécu de la mort et jeu des couleurs, fantasmes liés aux restes tels seront les points selon nous essentiels qui retiendront notre attention.

I. Vécu du mourir

1. Mort, fantasmes, images associées

Nos fantasmes de mort sont tissés des apports de la quotidienneté du vécu, tant il est vrai que si la mort est dans la vie, c'est la vie qui donne

à la mort ses parures. Ainsi, si l'on se réfère au contexte affectif en reprenant les données de la psychanalyse, on peut reconnaître, idée de M. Fromaget, trois types d'images inconscientes du mourir : mort maternelle, mort-agression, mort-sanction⁽¹⁾.

a) La mort maternelle

L'art, la littérature, les mythes abondent en représentations de la *mort maternelle*. L'iconographie chrétienne propose d'admirables pietas « où la majestueuse reine des douleurs tient sur ses genoux le corps de son enfant mort » (Baudelaire). Plus près de nous, I. Bergman transpose d'une manière saisissante cette image de Mater dolorosa dans le dénouement de *Cris et Chuchotements*⁽²⁾ : Anna, la servante compâtissante, berce doucement Agnès, la moribonde, qu'elle tient blottie contre son sein généreux et nu. Et l'héroïne de J. Hyvrard (*Mère la Mort*, Minuit) ne craint pas la mort car elle sait que celle-ci a un ventre, un ventre de mère dans lequel l'on peut renaître : « Les courants d'eau m'environnent. Je suis dans sa matrice... ». Et voici en quels termes J.L. Bory décrit la mort de l'oncle Marc (*Tous nés d'une femme*, Seuil) : « ... Comme si l'oncle, retournant à la position recroquevillée de l'enfant dans le ventre maternel, voulait tout recommencer à zéro, tout n'avait été que le résultat d'un faux départ... Tout cela dure, très lent, très doux, l'oncle se pelotonne, le regard rond devient un regard d'enfant perdu comme si, à ma place, se tenait la mort-mère prête à allaiter son nouvel enfant ». Ce même thème se retrouve fréquemment dans les mythologies des sociétés archaïques.

Le retour à la Terre-Mère avec la perspective de la renaissance dans le ventre d'une femme du lignage donne à la mort une tonalité ambivalente : angoisse et séparation, certes, mais aussi confiance et paix, mort et naissance n'étant que des passages inversés de l'au-delà à l'ici. L'aspect érotique de cette union à la terre apparaît bien dans un texte de D. Walther (*Cœur moite et autre maladie moderne*, NEA, 1984) : « Et maintenant, l'homme qu'il avait tant aimé reposait dans la froide terre, entre les lèvres molles et gluantes de la boue. Il s'en allait lentement, fondant entre les caresses limoneuses... Il s'en allait, comme

(1) L'un des tableaux les plus saisissants qui soient sur le mourir pourrait bien être *Agonie*, lithographie célèbre d'E. Munch (1896).

(2) Le cinéma apporte, lui aussi, une symbolique à la fois ancienne et nouvelle. Nous parlerons plus loin de la Mort représentée par une magnifique femme tout de blanc vêtue. Le vécu du mourir du héros de Cl. Sautet, *Les choses de la vie* où l'engloutissement fantasmé exprime une sorte de retour heureux aux eaux primordiales évoque les liquides protecteurs du ventre maternel. Ce qui fait écrire à Ph. Ariès : « Une symbolique nouvelle que le cinéma laisse entrevoir paraît ainsi se créer, par tâtonnements, à partir parfois de très vieilles croyances autour de l'idée moderne du néant, mais un néant qui n'est plus une notion quasi géométrique et qui a acquis dans le cheminement des consciences l'épaisseur d'une durée si courte soit-elle, et le *pouvoir du signe* » (*Images de l'homme devant la mort*, Seuil, 1983, p. 174.)

tous ceux qui refusaient la franchise du feu, lentement mais sûrement gobé par la nuit fangeuse. Glissant dans l'argile. L'alpha et l'oméga ».

On peut aussi rappeler que dès la préhistoire, les cadavres étaient inhumés en position fœtale dans le creux des cavernes ; ce qui confirme la connotation maternelle qui s'attache à la mort. En termes analytiques, la mort maternelle procède du ÇA instinctuel : retour à la mère dans le repos, la sécurité mais aussi séparation d'avec la mère dans la solitude et l'anxiété.

b) La mort agression⁽³⁾

La *mort-agression* est un fantasme autour duquel gravitent des émotions bien plus violentes. Les images et associations qu'elle suscitent sont souvent macabres et terrifiantes : il est question de sang, de meurtres, d'accidents, de cadavres mutilés, de tortures, de scènes cannibaliques. Une telle façon de vivre la mort se brode sur un canevas d'angoisses et d'aversions profondes : désir agressifs, peurs d'un danger réel ou imaginaire.

Le thème onirique du double offre un exemple particulièrement typique du fantasme de la mort-agression. Selon O. Rank le dédoublement du moi sous la forme de l'ombre, du reflet dans un miroir est l'expression d'un narcissisme primitif qui veut infliger un démenti à la mort. Mais le double entrave la sexualité de l'original qu'il protège contre l'éventualité d'en mourir. Ainsi, Lazuli, le héros de *Herbe Rouge* (Livre de Poche) de Boris Vian voit, debout devant lui, « un homme vêtu de sombre, l'air triste et qui le regarde » chaque fois qu'il va faire l'amour avec Folavril. Alors, animé d'une rage folle, il tue cinq fois de suite celui qui lui ressemblait comme un frère, et ceci avec « son couteau de quand il était scout ». Bientôt, il ne reste plus que le cadavre de Lazuli, marqué de toutes les blessures faites au double. Peur d'être tué, c'est-à-dire perte du Moi, et prise de conscience des souhaits de mort à l'adresse d'autrui, ce fantasme se réfère au Moi ou à la mauvaise image du Moi que nous projetons en l'autre.

Il semble bien que ce soit cette représentation de la mort que Bergmann prête à la sœur cadette de *Cris et Chuchotements* : la haine inconsciente qu'elle voue à son mari ne l'amène-t-elle pas à l'imaginer mort d'un coup de révolver par suicide ?

c) La mort sanction

Quant à la *mort sanction*, elle procède évidemment du sur-moi car il ne saurait y avoir de sentiment de culpabilité sans instance normative et interdictrice. R. Mehaem a souligné la part de la culpabilité œdi-

(3) Il faut songer aussi à la *mise à mort du martyr* de Saint Sébastien à Marat, aux tableaux de batailles d'Uccello à Delacroix et Picasso.

pienne dans l'angoisse de mort : « La peur de la mort pourrait renvoyer à la peur de la transgression de l'inceste : le retour à la mère-mort désirée mais interdite car elle est une des figures de la mère génitrice. C'est ainsi que la jouissance mortifère a tourmenté bien des chrétiens : Adam n'a pas été créé mortel ; c'est la sexualité qui l'a tué, s'il faut en croire Jean Chrysostome. De cette façon s'expliquerait l'angoisse de castration (*La mort apprivoisée*, Edit. Universitaires). Mais si la mort est un châtement, celui de la faute originelle, du crime d'Eros, elle peut aussi prendre l'allure de rachat. Telle la mort du Christ : « Heureuse faute, chantaient les premiers chrétiens, qui nous valut un tel Rédempteur ! ». Cette mort-culpabilité-sanction n'habite pas que les chrétiens, mais tout sujet dont le sur-moi résolument sévère, s'impose avec insistance : certains suicides traduisent un désir d'auto-punition déculpabilisante ; bien des conduites suicidaires mais aussi certaines fantaisies érotiques à relent macabre et les deuils obsessionnels peuvent s'interpréter dans le même sens. La sœur aînée de *Cris et Chuchotements* s'inflige une auto-mutilation - au niveau fantasmatique - pour purger la répulsion qu'elle éprouve à l'égard d'Agnès mourante. Et, dans la mentalité populaire, il n'est pas rare que telle mort accidentelle soit interprétée comme une punition infligée au mort ou aux survivants.

2. La palette chromatique

Les rapports mort/après mort et couleurs procèdent de trois registres différemment combinés : le réalisme, singulièrement la polychromie du cadavre en décomposition ; les résonances organico-psychiques des couleurs qui dépriment ou stimulent ; les conventions socio-culturelles qui varient dans l'espace-temps.

a) Les couleurs du mort et de la mort

La mort, de multiples façons, joue avec le registre chromatique. Les cadavres eux-mêmes annoncent les couleurs ! Il y a ceux qui sont blanc-cireux, ceux qui restent pour un temps rutilants ou pour le moins rubifonds, ceux qui tournent au vert ou au jaune-sale. Les chairs en décomposition connaissent des colorations qui, à partir d'un lacis bronzé superficiel virent du brun-jaune au vert puis au noir avec des plaques d'un gris bleuâtre qui font contraste avec les moisissures blanches (L.V. Thomas, *Le cadavre*, Complexe, 1980). La palette des livres de médecine légale réserve également des surprises : rouges, bleu-nuit, violets, jaunes, couleurs de mangue et de saumon s'y allient de façon harmonieuse avec des éclats et des demi-teintes savamment orchestrés.

Toute alchimie, en effet, et M. Yourcenar l'a bien montré (*L'œuvre au noir*), connote un chromatisme dont la richesse ne fait aucun doute.

Tel le phlogistique, cette puissance ignée qui s'attache à certains corps et pas à d'autres, la couleur appartiendrait à diverses substances ou à plusieurs événements, non par essence mais en conformité avec nos pulsions archaïques profondes. Voici comment A. Bonnier « vit » la mort (*La mort quotidienne*, Chemin de Ronde) : « Bleuasse, violine, grisâtre, griseux⁽⁴⁾. Teintée de cire, rosâtre, de teint saumâtre, maussade, blanc, blanchâtre, grisailleux, bleuis. Blanchoyer. Grisaille, laitance, de suif repu ; grisard, grisonne et pâle, et fade, et fadasse, et beige, et beigeasse, et blanc cassé, blanc repu, blanc enflé, blanc sale et teint grasieux, teinte de bobèche, beurre, couleurs malsaines. Pour ainsi dire toutes couleurs réapparaissant de dessous ou en état de passage, toutes couleurs en état de virage, tel le rose muguet ou le blanc en saillie : celles surnoisées ou de faisanderie ». Il est aussi question de mort « chauve paraffinée de cellulite blanche » mais neutre, moyenne, grise », de mort fade comme le blanc de poulet ; ou encore de *La mort au front*, comme on le dit du rouge. La mort aux joues comme on le dit du rose et des pommettes grasses sur le visage ; la mort enduit d'une pommage suiffeuse, d'une huile de sueur froide les grandes plages du front, du nez et des bajoues. Le trop tendre gerce sous la glace, et le bistre à la mode s'enfonce progressivement sous les yeux ».

b) Polychromie et fantasmes

On ne peut donc se dispenser de replacer la mort dans la symbolique chromatique variable selon les systèmes culturels, certes mais toujours en harmonie avec nos pulsions profondes.

Nous laissons de côté la gamme des couleurs qui signifient le deuil : en Afrique noire l'indigo, en Extrême-Orient le blanc, en Occident le noir suivi du violet⁽⁵⁾ ou du gris ; chez nous, au XIV^e siècle on notait l'usage du rouge (Anjou), du bleu-gris (Isère, Haute-Maurienne), du bleu (Bretagne)... La liturgie chrétienne utilise encore le noir notamment le Vendredi Saint, le violet la Semaine Sainte et le temps de pénitence, le blanc pour célébrer la résurrection. En revanche, nous insisterons sur l'image qu'on se fait de la mort en tant qu'on l'associe à des impressions visuelles particulières. Il s'agit, en fait, de jeter les bases d'une fantasmagorie polychromique de la mort, opération d'autant plus malaisée que l'ambivalence, voire l'ambiguïté, s'imposent en ce domaine.

Le bleu, le rouge et le vert, en effet qualifient la mort.

(4) On notera le pouvoir de suggestion propre aux couleurs ternies, délavées, déclassées évocatrices du corps qui entre en thanatomorphose.

(5) Selon le Dictionnaire de la vie spirituelle (Cerf, 1983) la couleur violette « manifeste du respect pour la douleur humaine et invite à entrevoir au-delà de la séparation terrestre l'espérance de se retrouver en Dieu ».

Mort bleue telle qu'on la retrouve dans les tableaux d'E. Munch et dans le beau film que Peter Watkins a fait sur ce peintre : *La danse de la vie* : ce bleu est présent dans toutes les images du film, le grain de la pellicule, les yeux de l'acteur. Mais aussi *mort rouge* du guillotiné, de l'assassiné, du soldat tué au front ou mains sanglantes du criminel qui « résistent à tous les parfums d'Arabie ». et *mort verte* par engoulement dans le végétal hyperluxuriant, happé dans un enfer chlorophyllien comme dans certains romans de science fiction par exemple B.W. Aldiss, *Le monde vert* (J'ai Lu), J. Wyndham, *Les Triffides* (Opta) et W. Moore, *Encore un peu de verdure* (Denoël) sans oublier le film de G. Romero, *Creepshow*.

Toutefois bleu, rouge et vert connotent aussi l'espérance de vie ainsi que le souligne fort bien le psychanalyste munichois M.L. Von Franz à propos de sa belle étude sur *Les rêves et la mort* (Fayard, 1985) - *Le rouge* tout d'abord, notamment celui de la pierre, symbole et but de l'alchimie : rêver d'une pierre rouge peu de temps avant de mourir ne serait rien moins qu'avoir « une vision du corps de résurrection, celui qui est appelé *lapis qui resistit igni*. Aussi le rêveur se sent-il apaisé quand il s'aperçoit que la pierre n'a même pas été noircie, comme si le feu ne l'avait en rien altérée » ! - Si le feu rouge traduit dans les rêves la qualité émotionnelle, le côté *eau* représente la matrice des images et des intuitions symboliques qu'exprime souvent la *couleur bleue* : « D'abord il me fallut chercher mon guide dans le bleu profond qu'un entonnoir versait sur moi » déclare une patiente de J. Ch. Hampe (*Sterben ist doch anders*, Kreuz). - Enfin l'image d'un crucifix *vert* ou seulement de l'or *vert* qui peuple certains rêves suggère, s'il faut en croire Jung (*Ma vie*, Gallimard), la qualité vivante que les alchimistes discernaient non seulement dans l'homme mais aussi dans la nature inorganique : « C'est l'expression d'un esprit de vie, l'*anima mundi*, ou du fils du macrocosme, l'*Anthropos vivant* dans le monde entier ».

Le blanc somme de toutes les couleurs, donc non couleur par essence, s'identifie à la lumière. Voici comment Marc l'Évangéliste rapporte la transfiguration de Jésus sur le Mont Thabor : « ses vêtements devinrent resplendissants d'une telle blancheur qu'aucun foulon sur terre ne peut blanchir de la sorte » (IX, 3-4). Le blanc, c'est donc la *Vie* par essence, en intelligence avec Dieu. C'est aussi le *Soleil de midi* qui fait bouger les contours (« Le grand jour tremblant de midi » dont parle Verlaine : *Jadis et naguère*, Art poétique). C'est enfin *La lueur fantomatique* décolorée, spectrale *de la lune* dont la pâleur livide fait songer à la mort (cf. Lamartine, *L'Isolement*, *Méditations poétiques*).

Aussi les allusions à la mort blanche⁽⁶⁾ ne manquent-elles pas. Mort blanche dans les neiges des cimes, du sujet saisi par le froid intense qui fait sombrer dans un état d'hibernation fatale. Blanche aussi la mort éblouissante de lumière : « La mort est solaire ; c'est la lumière trop blanche qui semble en suspens... c'est la vie à son plus haut point de fusion. J'ai toujours voulu penser que ma disparition ferait partie de l'éblouissante harmonie de tout ou de l'éblouissant chaos » (P. Kyria, *La mort blanche* Fayard). D'ailleurs, on sait que les civilisations de la mort, souvent sont solaires (les Egyptiens, les Incas...) et que le cycle solaire symbolise universellement l'alternance vie-mort-renaissance. Camus, Hemingway, écrivains du destin, sont toujours placés dans le soleil comme si le paroxysme de la lumière suscitait une espèce de prémonition de la fatalité. Dans le beau roman d'A. Philippe (*Un été près de la mer*), le drame baigne dans un univers éclatant de lumière dont la vibration s'accélère pour basculer enfin dans la mort. Telle est aussi la mort radieuse du mystique illuminé par la fulgurance divine. Blanche encore la mort livide : « La mort n'avait pas pour moi l'exubérance rouge du printemps. Non, pas la violence du sang qui gicle dans le choc des bolides, ni l'éclat des drapeaux. Elle était exsangue dans son souvenir, sans couleur, comme le rêve qui me harcelait pendant plusieurs nuits : épouvante de me sentir vidée de mon sang... Mort blanche comme est blanche la vie qui s'absente du visage pendant les dernières semaines... (K. Berriot, *La maison dans l'arbre*, Seuil).

Mais le plus bel exemple reste peut-être d'ordre cinématographique. Dans le film de B. Fosse, *Quand le spectacle commence* (*All that jazz*), comédie musicale de 1979, le héros, metteur en scène de ballets, danseur, pianiste subitement victime d'un très grave infarctus rencontre la Mort, une jeune mariée magnifique, souriante tout de blanc vêtue. Et l'homme qui se sait mourir « jusqu'au bout brûle sa vie au feu de l'amour » (F. et A. Dumas, *L'amour et la mort au cinéma*, Labor et fides).

Le noir enfin, couleur des ténèbres, qui souvent « épouvante » (Lucrèce, *De natura rerum*, IV) ; Homère aussi parle de « La sombre image de la mort (Iliade, XVI) ; selon l'Odyssée (XI) les Enfers, territoires des morts sont toujours « couverts d'épais nuages et d'une noire obscurité... une éternelle nuit enveloppe de ses voiles funèbres les malheureux habitants de ces contrées⁽⁷⁾. Quant à E. Poe, se croyant « enterré vivant », il voit partout le noir : « Il faisait noir - un noir absolu... tout était noir - l'intense néant de la nuit éternelle » (Poèmes, Le Sphinx).

(6) Parfois de façon idéologique comme le fait Chaunu (*La mort blanche*).

(7) J. LAMBERT, *Une vie pour les morts* montre bien la place qui échoit au noir comme expression du deuil.

D'où le thème de la *mort noire*⁽⁸⁾, celle du pestiféré ou du carbonisé ; mort noire aussi traversée de fulgurations irisées du cosmonaute égaré dans les espaces intergalactiques si bien suggérée dans le film de S. Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace*. Déjà les Grecs représentaient les *Keren*, démons de la mort et la mort elle-même par un nuage sombre, voire une traînée de brouillard qui « enveloppe de nuit les yeux » (E. Vermeule, *Aspects of Death in early Greck*, Art and Poetry, University of California Press) ; et c'est une belle femme habillée de noir, sévère et malgré tout aimable, que J. Cocteau imagine pour figurer la mort dans son film *Orphée*. - De même quelques temps avant son décès une femme fait un rêve prémonitoire d'où apparaît un bizarre cercle noir : « Il me semble que je vais m'éveiller ; je regarde un cercle coloré qui, comme au cinéma, semble être projeté sur le rideau tendu devant la fenêtre de notre chambre à coucher. Je marche prudemment autour de ce cercle qui me paraît noir - il me semble que j'avance avec prudence pour ne pas risquer de tomber dans l'espace du cercle. C'est certainement une fosse, le trou noir » (M. Pelgrin, *And a Time to die*, Routledge and Kegan).

Symbole de la nuit et aussi de la mort qui lui est associée, le noir annonce la tristesse (Musset, *Nuit de Décembre* où surgit l'« étranger vêtu de noir »), l'angoisse qui « plante son drapeau noir » (Baude- laire : *Les fleurs du mal : Quand le ciel bas et lourd*) et bien sûr la mélancolie dont la valence mortifère ne fait aucun doute (G. de Nerval : *El Desdichado*).

Symbole de couleurs et lumière. En poussant plus avant l'investigation on pourrait sans doute décrypter d'intéressantes conjugaisons entre les différentes représentations de la mort. Pour en revenir encore au film de Bergman, *Cris et Chuchotements* on note, par exemple, que la mort maternelle d'Agnès se déroule sur fond de blancheur et de musique douce. Le fantasma de meurtre de la sœur cadette baigne dans la grisaille de la mort-agression tandis que le fantasma d'auto-mutilation de la sœur aînée s'apparente à la mort-sanction rouge comme le sang qui s'écoule de son sexe tailladé. Rappelons enfin cette strophe de P. Neruda (« *Seulement la mort* »).

« Je crois que mon chant a une couleur de violettes humides,
de violettes accoutumées à la terre,
parce que le visage de la mort est vert,
et le regard de la mort est vert,
avec la fine humidité d'une feuille de violette
et sa grave couleur d'hiver exaspéré ».

(8) D'où le titre du livre de J. NOHL : *La mort noire*, Payot, 1986. La peste orientale se reconnaissait aux marques noires sur la peau présageant son pourrissement. En fait, l'expression latine *pestis atra* devrait plutôt se traduire par peste terrible. Faute de place, nous négligerons la symbolique des sons et des saveurs.

Etrange allégorie qui glisse, toute douce, maternelle peut-être, avec la fraîcheur et la simplicité des violettes dont on remarque à peine qu'elles ont la couleur de la Passion et des affinités avec la Terre. Puis, elle se dresse et devient terrifiante avec le vert sinistre du regard agressif. Et la vision s'achève dans la lividité de la colère qui annonce la mission punitive.

Sans aucun doute, notre inconscient qui ne veut pas de la mort parie sur le triomphe de la vie. Ce qu'illustrent fort ces fragments oniriques dont nous entretenons J. Ch. Hampe : « Quand j'étais dans l'obscurité, je me suis retrouvé à l'intérieur d'un tunnel en forme de spirale. Au fond de ce tunnel très étroit, au loin, j'apercevais une lumière brillante. Quelqu'un se mit alors à me parler, quelqu'un qui était dans l'ombre. Il commença par m'expliquer le sens de ma vie et répondit à toutes les questions qu'un homme peut se poser... La voix ensuite m'ordonna de retourner à la vie ; mon heure n'était pas venue ». - Ou encore : « Les couleurs, elles aussi, s'éclaircissaient ; leur nuances délicates et changeantes retombaient parfois comme un bouquet de fleurs qui se serait délié. A chaque couleur correspondait un son. Les couleurs et les sons mêlés produisaient une musique merveilleuse qui m'emportait ». « Ayant perdu connaissance j'apercevais des images, fondues dans les couleurs d'un arc-en-ciel changeant ». Voici un dernier exemple : « Je me sens toujours plus enveloppée dans un splendide ciel d'azur semé de nuages roses, teintés de nuances violettes. Je flotte dans la douceur merveilleuse de cette atmosphère »... (*Sterben ist doch anders*, Kreuz).

N'oublions pas qu'il s'agit de rêves « océaniques » de personnes qui approchent de l'issue fatale. Pluralité des couleurs, lumière intense, impression de flotter dans un « liquide bleu, léger comme l'air »... autant de données qui expriment bien les mécanismes de défense mis en place par notre moi profond.

II. Les figures et représentation du mort

1. La diversité des figures du mort⁽⁹⁾

a) Les aspects des figures de la mort et du mort

La représentation des morts connaît des formes variées. 1°) les *Gisants* paisibles des basiliques⁽¹⁰⁾ et des cimetières ou les *effigies* de bois,

(9) Nous ne dirons rien des styles si variés dans l'espace et le temps. Voir notamment : *Images de l'homme devant la mort* de Ph. Ariès (Seuil, 1983) qui est devenu un classique ; et le N° 8 de *L'Écrit-Voir*, Revue d'Histoire des arts : *Figures de la mort*. Ce numéro remarquable s'attache non à la mort emblématique mais à « la mort en tant qu'elle est un *état* dont la représentation s'élabore en signes, la mort en tant qu'elle est une *action* et qu'elle peut faire *histoire* dans les œuvres narratives, la mort enfin comme *lieu* où le vivant la fait se déployer ». D'où une triple articulation Récits/Corps/Lieux fondée sur l'approche des modes figuratifs du trépas ». P. DUBUS, J.D. JUMEAU-LAFOND, Avant-propos.

habillées et nichées dans des balcons creusés à même la falaise où reposent les cadavres comme chez les Toradja de Sulawesi-Selatan (Sud des Célèbes). 2°) Les *Golgothas* sculptés ou peints et les *descentes de croix* dont le plus curieux pourrait bien être celle du belge P. Delvaux (Musée d'Art Moderne de Bruxelles) où tous les personnages sont des squelettes. Les représentations du Christ mort, parfois d'un grand réalisme (corps en peau séchée, cheveux réels, habits) notamment dans les églises mexicaines, cèdent le plus souvent à l'esthétisme (inclinaison de la tête, position des jambes, place des clous) ou au réalisme (coulées de sang, traces des coups reçus et figuration des blessures) qu'à la réalité médicale ou biologique de la crucifixion. 3°) Les *crânes* naturels servant de *memento mori* ou surmodelés, peints, pourvus de plumes, traversés d'aiguilles de bois ou s'ornant d'opercules figurant les yeux (en Nouvelle Guinée, en Nouvelle Bretagne) ; les *têtes tatouées* des chefs maori (Nouvelle Zélande) et les *têtes trophées* des indiens munduruku (Brésil) desséchées à la fumée les yeux étant figurés par des dents de tapir incrustées dans de la poix ; sans oublier le célèbre *Tsantsas* ou têtes réduites momifiées des Indiens Jivaros avec leur visage grimaçant et leur opulente chevelure. 4°) Autre signe de la présence du mort, la *Pierre tombale* qui est perçue comme le substitut métonymique du mort dont elle atteste fantasmatiquement la permanence. Evoquons à ce propos le tableau célèbre de Magritte : *Perspective : le balcon de Manet* (1949) : les personnages charmants du balcon de Manet (1869) et la belle Madame Récamier de David (1800) sont transformés en cercueil. Le spectateur est confronté ainsi avec la mort mais une mort qui laisse poindre le charme de la vie. 5°) La *réalité de la mort* là peut aussi se figurer symboliquement par un signe abstrait (croix pour le chrétien, colonne brisée pour le franc-maçon) qui renvoie à un référent parfois chargé affectivement (croix et mystère de la Rédemption ; colonne brisée et image du frère - colonne soutenant le temple).

(10) Un colloque va être organisé en 1988 par le Centre culturel de l'Ouest dans le cadre de l'Abbaye Royale de Fontevraud.

L'intérêt pour les gisants vient d'être relancé par la controverse autour d'un projet tendant à présenter d'une manière décente ceux des rois Plantagenêt aux visiteurs de l'Abbaye Royale de Fontevraud. Les arguments échangés ont été non seulement d'ordre esthétique et historique, mais encore d'ordre philosophique et religieux. C'est sur le symbolisme des gisants à une époque de notre histoire que les esprits se sont affrontés. Des fouilles importantes ont été entreprises dans le transept nord de l'abbatiale, où les gisants devraient être exposés, avec l'espoir d'y retrouver les tombeaux correspondants. Les premiers résultats (découverte du gisant de Raymond VII de Toulouse et de son « portrait » en pied) sont tels qu'ils obligent à reconsidérer le rôle historique du monument.

Le terme de gisant connote le dessin grave (tombes imagées plates) de la statue couchée. On sait aussi que la belle pièce de H. de Montherlant t, *La reine morte* est liée aux gisants d'Alcobaça.

b) Du portrait au squelette

L'évocation du mort s'effectue selon deux voies extrêmes : 1°) le *portrait* souvent incrusté sur la pierre tombale (avec un souci, de temps à autre, de rajeunir le défunt) ; 2°) puis l'*image artificielle* picturale ou plastique⁽¹¹⁾, suggérant le repos (le gisant) ou le voyage (personnage debout près d'une porte ouverte) et bien entendu l'état final c'est-à-dire la réduction au *squelette*. Tout se passe en fait comme si l'on balançait entre deux pôles : le portrait et le squelette : « *le squelette, c'est le parèdre structural du portrait*. Un système qui affirme le fugitif de l'être dans son souci de marquer la singularité absolue n'est après tout qu'un système qui doit inventer la version définitive de l'être général. Autre façon de dire : tout homme est mortel, celui-ci seul est comme ça en cet instant, donc, jamais plus ceci, mais je le fige comme tel (c'est le portrait), et celui-là est comme tout autre, définitivement sorti de son existence singulière (c'est le squelette). Jamais le squelette n'est la Mort, il est toujours ce mort... Du squelette et du portrait, l'un s'empare du durable pour inscrire le fugitif, l'autre s'essaie à figer le fugitif pour l'inscrire dans le durable. Tous deux travaillent à lier la vie avec la mort, la mort avec la vie. Tous deux sont au service d'une idéologie imagée qui fonctionne bien comme l'expression adéquate de l'époque de l'anxiété, ainsi qu'on a nommé parfois l'âge baroque de l'Antiquité gréco-romaine » (M. Costantini : *Le portrait de l'homme mort*, In : *Figures de la mor*, op. cit., Ecrit-Voir, 1986, pp. 70-71).

c) Présentation, figuration représentation

Plus exactement, il existe trois paliers dans l'imagerie funéraire : la présentation/exposition, la figuration et la représentation. - 1°) Le *cadavre spectacle* justifie le succès indéniable des athénées ou des funéraires : le défunt convenablement traité, le cas échéant maquillé, est exposé dans le funeral-parlor (cf. L.V. Thomas, *Le cadavre*, Complexe, 1980). Qui ne connaît pas, par ailleurs, les trops célèbres catacombes Cappucini de Palerme où sont alignées des centaines de « momies » dérisoires et usées ; ou le mausolée de la Place Rouge à l'intérieur duquel repose, dans un habitacle de verre, la dépouille embaumée de Lénine pieusement visitée par les Soviétiques ? - 2°) La *figuration* relève du naturel bricolé (crâne surmodelé, voire momie) et plus encore de l'artificiel créé (tableaux, images, statues et art funéraire des tombeaux, dont nous parlions plus haut⁽¹²⁾). La figuration qui

(11) A côté de *fins édicatoires (memento mori)*, la poursuite de *buts publicitaires* n'est pas ignorée : gisant et réclame pour l'apéritif Byrrh, squelette revêtu d'un jean quasi à l'état neuf dans le désert et vantant l'aspect inusable d'une marque de vêtements...

(12) La perspective historique ne doit pas être négligée, comme le souligne fort bien J.D. URBAIN : *Le mort là*, In : *Ecrit-Voir*, op. cit., p. 110 : « Le monument funéraire du XIX^e siècle est la ramure pétrifiée d'un rêve collectif de conservation des morts. Il est le lieu où ce projet presque inavouable s'incarne dans la pierre, où le fantasme prend corps se figure et se raconte, où la pierre adopte le langage du désir et se met à parler,

très souvent rend le mort présent offre deux éventualités. L'effigie *tau-tau* des Topradja, façonnée en bois de jacquier, *doit ressembler le plus possible au défunt* (même sexe, même taille, même visage) ; ce qui n'exclut pas les embellissements possibles. Revêtues des habits du mort, parée de bijoux, colliers et bracelets, elle demeure l'objet de nombreux rites qui consistent tour à tour à l'animer et à la faire mourir, à la pleurer, à la consacrer. Au terme d'une très longue cérémonie, le cadavre, enseveli dans ses linceuls, est hissé sur une plate-forme au-dessous de laquelle est placé le *tau-tau* : tous deux président alors aux sacrifices de buffles et recevront leur part d'offrandes. Enfin, tandis que le cadavre rejoint définitivement le sépulcre, on exhibe pour toujours sa figure le plus près possible du tombeau. Pour les Toradja, l'effigie devient plus qu'un objet rituel associé au mort ; elle est « sinon le défunt, du moins son double visible ». - Inversement les masques d'ancêtres en Afrique noire n'ont nullement besoin de ressembler nécessairement au disparu. Peu importe, en outre, qu'ils représentent le défunt de façon réaliste (masques anthropomorphes) ou de manière symbolique (masques zoomorphes ou cosmomorphes), leur but reste le même : provoquer l'ancêtre. Ces masques s'apparentent aux reliques : les Ba-Kota du Gabon les placent même dans la corbeille aux ancêtres avec les ossements. Mais ce sont des reliques vivantes puisque une fois portés par les danseurs, ils incitent les Grands disparus à revenir parmi les hommes. C'est pourquoi on a pu dire (J.-Th. Maertens, *Le masque et le miroir*, Aubier, 1978) qu'avec le masque « ce sont les vivants qui se retirent devant les morts, le masque étant bien plus le tombeau du vivant qui le porte que celui de l'ancêtre qui y survit » - 3°) La *représentation* enfin. Certaines liturgies du chemin de croix du Vendredi Saint au Mexique s'apparentent à de véritables représentations où le réalisme est tel que celui qui joue le rôle du Christ défaille souvent sous les coups reçus. Au plan ludique cette fois, le théâtre insolite de Tadeusz Kantor se trouve centré sur la mort, ou la mise à mort (*La classe morte*, *Les neiges d'Antan*, *Wielopole-Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes*). Avec un humour qui reflète une grande liberté d'esprit T. Kantor « attribue une valeur fondatrice à ce qui en paraît le plus dépourvu. La mort devient une valeur nouvelle à utiliser, l'élément minimal et provocateur sur lequel construire une voie artistique, une pratique quotidienne » (B. Eruli, *La construction*

à vivre étrangement. A l'opposé du XX^e siècle qui, surtout dans sa seconde moitié, s'est plus attaché à détruire ses morts qu'à les conserver, le siècle dernier, quant à lui, n'a eu de cesse d'installer les morts dans son imaginaire comme des créatures corporelles permanentes. Son but est l'amortalité. A partir de ce référent onirique, de cette figure souterraine, le désir de conservation s'est déployé contre l'angoisse nouvelle du néant. Rêvant debout, il s'est exhibé dans le marbre, s'est projeté dans le bronze, s'est avoué dans la pierre, s'est assouvi enfin autour de l'obscur image de ce corps irréal indéfiniment plein et présent, substitué subrepticement au cadavre et à son devenir naturel, au non-être et au vide ».

des émotions, In : Tadeusz Kantor, Scènes, Espace Kiron, 2, Av. 1986). Le cadavre prend aussi une place étonnante dans la pièce d'E. Ionesco : *Amédée ou comment s'en débarrasser*⁽¹³⁾ ainsi que dans : *Les 28 moments de la vie d'une femme avec Le Mort de G. Bataille* mis en scène par P. Bourgeade et M. Atias. Peu importe si le ressort souterrain reste dans le premier cas l'obsession de la culpabilité et dans le second l'érotisme mystique : cette seconde pièce se construit sur le modèle d'un chemin de croix avec ses stations⁽¹⁴⁾.

2. Le Dérisoire et le Solennel

Au risque de caricaturer une réalité d'une exceptionnelle richesse nous ne retiendrons que deux modalités des registres de figuration.

a) Le dérisoire

De la même façon qu'on parle de la mort de façon argotique (*il a crevé ; il a rendu les clefs ; il bouffe les pissenlits par les racines*) ou de manière solennelle et contournée (*Dieu l'a rappelé à Lui ; il a remis son âme à Dieu*) on peut la figurer de deux manières principales. - La première se situe au *plan du dérisoire*, de *l'ironie*, de *l'humour*, procédé élégant et efficace d'apprivoiser l'issue finale et de la mettre à distance. Au Mexique, par exemple, lors de la fête des Morts (2 novembre) non seulement on mange des crânes en sucre où sont imprimés les noms des défunts mais les rues des villes voient se multiplier des squelettes en bois ou en papier maché dans les postures les plus inattendues et les plus facétieuses, grimaçants mais aussi riant à pleine dents ; autour d'eux la foule chante, danse, se réjouit même si les larmes accompagnent encore les gestes désinvoltes. Sur ce point, c'est aussi toute l'œuvre surprenante de Posada qu'on doit évoquer. Par exemple, dans *Posada y las calaveras vivientes, el mundo de los descarnodos* (Editorial Innovacion, SA Mexico, 1979) têtes de morts et squelettes entiers, nus ou habillés selon la mode propre aux hommes et aux femmes ainsi qu'aux différentes professions, seuls ou associés aux vivants entrent dans des scènes souvent cocasses ou grinçantes de la vie quotidienne. On y retrouve à côté d'hommes politiques bien connus le riche et le pauvre, le vieillard et le jeune homme, le militaire, le notaire, le curé, le fossoyeur et les représentants des principaux

(13) Le cadavre d'Amédée grandit au point d'encombrer tout l'appartement et de dépasser fenêtres et portes. Ses proportions gigantesques et l'inconfort qui en résulte traduisent sur le mode comique l'agressivité qu'on prête au mort qui se venge de ceux qui l'ont fait mourir. Amédée ne parle-t-il pas le langage de la culpabilité des vivants ?

(14) *Les représentations de cadavres* se multiplient dans la presse ou sur les écrans de cinéma ou de télévision. Qui n'a gardé en mémoire le spectacle affligeant d'Aldo-Moro mort recroquevillé dans le coffre d'une voiture ou celui des soldats américains à demicalcinés morts au cours d'un raid manqué, en plein désert iranien, pour libérer les otages ; ou celui plus réconfortant de Grâce de Monaco, plus que jamais belle et sereine dans son cercueil capitonné.

métiers, les Noirs, les Indiens et les Espagnols ; sans oublier les ivrognes... Les animaux participent le cas échéant à de surprenants scénarios tel le squelette de Don Quichotte sur le squelette de Rocinante au galop poursuivant, lance en main, des squelettes épouvantés (*Calavera de Don Quijote*). Ce qui surprend le plus ce n'est pas la cruauté ou le caractère ironique, voire irrévérencieux des diverses attitudes figurées, c'est plutôt la manière dont l'auteur parvient à exprimer les émotions que « vivent » ces têtes de mort : colère et méchanceté, placidité et indifférence⁽¹⁵⁾.

b) Le solennel, le didactique, le prophétique

Le second registre renvoie plutôt au *solennel*, au *didactique* voire au *prophétique*. Un exemple particulièrement topique choisi parmi des milliers d'autre sera emprunté à Dürer : *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Le maître de Nuremberg avec grand talent représente, aux côtés d'un digne cavalier un vieillard sur un cheval squelettique ; deux serpents se lovent sur sa tête tandis que de sa main droite il tient haut un sablier. Il s'agit de la mort qui a les yeux rivés sur le diable représenté sous la forme d'une bête à cornes. La monture du chevalier semble être arrêtée par un crâne posé sur un tronc d'arbre coupé à quelques centimètres du sol. Alors que le cheval de la Mort se penche déjà sur le crâne, celui du Chevalier, l'œil hagard, se fige. Le chevalier semble deviner son destin et, l'air grave, regarde devant lui. Son chien enfin, court tranquillement vers le crâne. Le Diable qui suit le cortège, regarde en direction du chevalier ayant l'air de se réjouir. Cette estampe connote tous les attributs de la mort, du moins telle que celle-ci était vue à la Renaissance. Par ailleurs, la présence du Diable reste un thème classique suggérant que la mort va se prolonger par le jugement de Dieu ou la pesée des âmes. La rencontre du chevalier avec le crâne évoque aussi l'idée de la mortalité de l'homme stigmatisant de la sorte la vanité des êtres mortels. La tête de mort renvoie également à un schéma moraliste, lui-même hérité du Moyen Age tandis qu'elle symbolise encore « la mort personnifiée »⁽¹⁶⁾ ; l'individualisation de la mort culminait en effet à cette époque. Enfin, la Mort sur son cheval, un sablier à la main, des serpents ondulant sur sa tête et accompagnée du Diable, met en scène la sentence de Dieu faite à la mort : « Tu as couru le monde sur les pas du Diable ». Dans ce

(15) Humour et dérision culminent dans les textes de M. Roche : *Macabre ou Triomphe de Haute Intelligence* (Seuil, 1980), *Maladie Mélodie* (Seuil, 1980), *Camar(a)de* (Arthaud, 1981). Photographies insolites, dessins irrévérencieux, jeux de mots, calembours, squelettes drôles qui dansent si bien la sarabande émaillent un texte souvent elliptique et déroutant. L'auteur se définit comme l'iconodule de la Grande Faucheuse. Aussi devient-il le « malin maître à danser pour toute danse macabre », l'organisateur indécent du tango des cadavres. L'aspect « diviandé » le séduit tout comme le « branle des trépassés » et le « cancan des cadavres ». Voir encore : *Je ne vais pas bien mais il faut que je m'en aille*.

(16) Erwin Panofsky : *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, p. 291.

contexte précis, le serpent suggère la damnation et le sablier, la fuite mortifère du temps. Cette double présence du Diable et de la Mort associée à l'indifférence absolue du Chevalier témoigne d'une autre conception héritée des XII^e et XIII^e siècles, celle de la mort apprivoisée. D'après Panofsky, ce tableau symbolise bel et bien la vie du Chrétien, maître ici-bas de ses décisions et de ses actions⁽¹⁷⁾. Ainsi, ce chevalier n'est autre que le « chevalier du Christ ». Cette gravure, exécutée après les fausses rumeurs de l'assassinat de Luther, exprime la foi chrétienne, virile, sereine, claire et forte⁽¹⁸⁾. Ni le chevalier, ni le cheval, ne semblent craindre le danger, car il s'agit ici d'une illustration de l'idéal érasmien du courage chrétien qui réduit les ennemis de l'humanité à des spectres et à des fantômes⁽⁴⁾. Dürer a gravé l'année d'exécution de cette gravure sur une pancarte appuyée au tronc d'arbre mort sur lequel repose le crâne. La lettre « S » précède l'année 1523, ce qui signifie, toujours d'après Panofsky, « Salus », témoignage de la foi du chevalier et de son salut après la mort. Bien que E. Panofsky n'en parle pas, il semble que le Chevalier de Dürer fasse le choix inverse de Faust : au lieu de se tourner vers le diable, il va plutôt vers le crâne, ce même crâne qui accompagne jour et nuit Saint Jérôme. Il se souvient que la mort existe et qu'en elle peut-être réside son salut.

c) Les formes mêlées

La conjonction fréquente en vérité, du solennel et de l'humour ou de la dérision caractérise certaines productions picturales⁽²⁰⁾ et surtout les dessins ou tableaux où il est question de *danses macabres*. E. Schuster, de l'Université de Dusseldorf, a su exprimer de façon tout à fait synthétique l'essentiel de cette dernière représentation de la mort. « Dans les danses macabres, à partir du XIV^e siècle donc, cette figure trouve son lieu symbolique dans le squelette momifié ou dans le simple squelette. Il s'agit tout d'abord de rondes sous formes d'immenses fresques qui, à l'origine, représentent plutôt la danse des morts sortis de leurs tombes aux douze coups de minuit pour danser avec les vivants, et ce n'est que plus tard qu'elles personnifient la mort elle-même. Vers 1525 la célèbre suite de Holbein « danse macabre » marque un point d'achèvement et c'est ensuite au XIX^e siècle chez Rethel et Max Kollwitz et HAP Grieshaber qu'on assiste à une renaissance de ce thème. C'est

(17) E. PANOFSKY, Albrecht Dürer, Princeton University Press, 1945, Volume I, p. 151.

(18) Id., p. 152.

(19) Id., p. 154.

(20) Le célèbre tableau de James Ensor *Squelettes volant se chauffer* (1889) est une des toiles les plus remarquables de ce peintre d'Ostende : quatre cadavre habillés dont un allongé et trois debout autour d'un vieux poêle donnent une œuvre à la fois drôle et macabre, réaliste et fantastique. Une lumière dorée fait chanter la couleur et joue sur les murs en reflets irisés. Le peintre cherche à terrifier autant qu'à divertir tout en exorcisant la mort dont il avait peur par le biais de l'ironie.

un fait nouveau que le retour de jeunes artistes à cette symbolique macabre que l'on retrouve aussi dans la littérature » (In : *L'homme et la mort. Danses macabres de Dürer à Dali*, Gœthe Institut, Paris). - Il faudrait aussi parler du lien *Eros-Thanatos* qui a inspiré tant de peintres. Sur ce point aucun tableau peut-être n'est aussi suggestif que celui d'E. Munch : *La jeune fille et la mort* (1894). Cette merveilleuse eau forte donne à voir une jeune fille nue serrant contre son corps un squelette qu'elle tient par le cou et embrasse, du moins on le devine, à pleines lèvres. Ce qui ne va pas sans rappeler l'illustre toile de G.B. Tiepolo *La morte e la colpa* (1740) où cette fois c'est le squelette pourvu d'un masque de jeune homme qui enlace la belle jeune fille nue et charnue. - Enfin la représentation de mort-squelette frise aussi l'*allégorie* et le *symbole*. N'est-il pas significatif par exemple que selon l'ésotérisme du tarot, le *Pendu* soit suivi d'un Arcane (le XIII), le seul qui soit sans nom et qui représente justement « un squelette maniant une faux sur une terre brune d'où émergent de jeunes plants mais aussi des pieds et des mains. Aux coins inférieurs de la figure deux têtes : une tête d'homme couronnée, une tête de femme » ? (Ed. Delcamp : *Le Tarot initiatique*, Le Courrier du Livre, 1985). Il faut probablement y voir la certitude que le passage, certes pénible, qu'est le mourir ouvre en fait la parole à un monde plus lumineux, « clé d'une initiation supérieure impossible dans l'incarnation ». Tant que l'homme reste assujéti à son intérêt pour le monde terrestre, il ne connaîtra que l'éternité de la mort ! A lui de choisir.

3. Fascination pour deux images contrastées

Deux images antagonistes du mort expriment nos fantasmes : le cadavre mou et précaire, l'os dur et durable. Revenons à *Vanité* de Butor :

Viator

Nullement. Il y a une immense différence.

Le cadavre, c'est le corps tel qu'il est

au moment où on le déclare mort,

Scriptor

qui va bientôt se transformer, se

décomposer,

Pictor

qui a déjà commencé,

Viator

tandis que le squelette c'est le résultat

de toute cette évolution, surtout quand

il est résumé dans le crâne une fois dispersés les autres ossements.

Pictor

Le cadavre est sale.

Viator

Le crâne c'est le cadavre devenu propre,

Viator

Ce cadavre.

Pictor

Le crâne peut être une façon de l'oublier.

Scriptor

Le crâne, c'est le corps devenu pierre,

Pictor

sculpture,

Viator

*et il suffit presque d'oublier son
origine,*

Scriptor

ce qu'il dit,

Pictor

ce qu'il représente,

Viator

pour sentir à quel point il est beau.

a) Le cadavre

Ce que l'homme redoute le plus, nous l'avons longuement montré dans *Le cadavre*, c'est bien le pourrissement de la chair qui signe irrécusablement la dissolution de l'être. Mais, il arrive par une curieuse inversion que certains éprouvent néanmoins une réelle fascination pour ce qui entre en décomposition. Si M. Luneau avec beaucoup d'humour imagine ses tribulations dans la tombe (*Chroniques de la vie d'en dessous*, Grasset, 1984) d'autres vont plus loin dans cette délectation. Pour Denis Roche (*Louve basse*, Seuil, 1976) c'est son propre cadavre qui devient prétexte à un foisonnement de représentations morbides : il imagine sa décomposition en décrivant son corps exhumé neuf mois après ses obsèques, et insiste avec complaisance sur l'horreur de sa pourriture. Nous rappelons dans *Anthropologie de la mort* (Payot, 1975) cette exposition lyonnaise où l'on exposait des statues de bois, de papier et de carton représentant des cadavres de femmes enceintes en décomposition avancée. Les médecins légistes qui pourtant travaillent souvent sur un matériau désolant parlent de leur art avec un certain lyrisme : « Ensuite, le corps d'une femme noire, une adulte. Bien enveloppé. Bien nourri. Age approximatif, trente ans. Taille 1,58 mètre environ, poids 60 kg. Les yeux ouverts plongent dans les ténèbres glacées de son caveau. Les conjonctives sont pâles ; les cornées

voilées ; les iris marron avec des traces de tache noire. Quelque part sur sa rétine est gravée l'image de son bourreau - sa dernière vision. Béante, une longue entaille s'amorce en dessous du sternum et court jusqu'à la symphise pubienne, l'éventrant quasiment. Une grappe assez volumineuse d'intestins grêles boursoufle les lèvres de la blessure, étrange excroissance qui ressemble à une fleur, à une anémone rouge épanouie entre les seins » (H. Lieberman, *Necropolis*, Seuil, 1977, p. 102). Il arrive même que certains éprouvent un certain plaisir à s'occuper des cadavres de jeunes femmes. Le monstre, en effet, peut se faire aphrodisiaque.

b) Le mort stabilisé : de la momie au squelette et au crâne

- En revanche l'image du mort stabilisé reste sans doute celle qui, au cours du temps, présente la plus forte valeur d'apaisement. Tel est, par exemple, le cas de la *momie*. Dans le cadre de certaines sectes japonaises du type Maitreya et Shingon, les sages se mortifient, jeûnent en position de lotus (*le nyûjo*) à l'instar du Bouddha ; immobiles, ils retiennent leur souffle, arrêtent les battements de leur cœur et parviennent à un état « d'esprit religieux stabilisé ». Cela se passe en un lieu sacré au nom évocateur : « le marais des immortels ». Pour peu qu'ils absorbent du tanin ou de la laque, ils finissent par emprunter l'apparence d'un cadavre embaumé. Certains parmi ces mystiques, en état d'assèchement avancé, se font inhumer encore vivants dans leur hâte d'attendre l'avènement de Maitreya dans cinq milliards sept cent millions d'années... Trois ans après l'inhumation, un feu de paille et d'encens parachève la dessiccation le cas échéant. Paré dans de magnifiques vêtements, un rosaire bouddhique entre les doigts de la main droite, le « Bouddha au corps de chair » est installé dans une chasse que l'on dépose dans le temple. - A défaut de mort bien conservé, c'est l'os pur et dur qui a retenu et retient encore le plus d'images favorables⁽²¹⁾. Dans la symbolique des ossements, le crâne a une valeur sur-déterminée puisque, non seulement il signifie la persistance, mais encore il rappelle le visage et la vie⁽²²⁾. Aussi, le culte des crânes remonte-t-il très loin dans le passé de l'humanité : les premiers vestiges datent de l'époque paléolithique. Plus près de nous, on sait que certaines tribus gauloises conservaient dans des coffrets la tête de leurs chefs embaumée dans de l'huile de cèdre. Même au cours de l'histoire du Christianisme, la conservation des crânes a souvent fait l'objet d'un

(21) Que deviendra cette figure si la pratique de la crémation se généralise ?

(22) Ce qui fascine M. Roche (*Maladie mélodie, Camar(a)de, Macabre*) c'est bien le squelette et non « la pourriture exposée à la canicule et aux mouches » qui seul suggère l'horreur de la mort. Le squelette seul est relique ; il évoque non la mort mais « sa représentation plastique et métaphorique » ... « Le squelette est un homme dont l'intérieur est à l'extérieur et dont l'extérieur n'existe pas (*Camar(a)de*).

soin particulier ; il arrive qu'ils soient gardés à part dans des ossuaires et surtout, il n'est pas rare que des chefs-reliquaires, contenant le crâne d'un saint, fassent partie du trésor des églises. C'est la découverte, en 813, d'un crâne attribué à Saint-Jacques qui déclencha ces interminables migrations pieuses vers la petite ville espagnole de Santiago de Compostelle. Et les crânes, nous l'avons dit, étaient encore l'objet d'un culte familial il n'y a pas si longtemps dans nos pays. Au cours des siècles précédents la tête de mort a joué un rôle éminent dans l'iconographie quand triomphe le *memento mori*. La méditation sur la mort (des chrétiens surtout) renvoie à une méditation sur Dieu : la vie n'a de valeur qu'après la mort, elle décide du sort des vivants. La vie n'est qu'un chemin de croix, qui ne se justifie pas par elle-même, mais uniquement après le trépas. Tout comme Jésus qui s'est fait homme pour mourir, les hommes et les femmes sont incarnés pour connaître l'immortalité, au ciel ou aux enfers après le jugement dernier. L'idée selon laquelle la mort frappe au moment où l'on s'y attend le moins, justifie cette méditation ininterrompue sur le trépas et la présence du crâne dans l'iconographie. Dès les premières années de la Renaissance italienne, la tête de mort reste la figure la plus condensée de la mort ; elle est considérée, à ce titre, comme un symbole d'ascétisme⁽²³⁾. Elle apparaît d'abord avec Saint Jérôme, qui est l'un des saints les plus populaires à la Renaissance. Plus tard, elle sera associée à Saint François et Sainte Madeleine⁽²⁴⁾. En Italie notamment la conjonction du *putto* et du crâne est « un symbole fervent » du « memento mori », le *putto* incarne l'enfance innocente tandis que la présence du crâne, renvoie cette innocence à s'emparer de la connaissance et de la méditation⁽²⁵⁾. Les Italiens ont rapproché ces deux images « pour des raisons psychologiques et humanistes » nous dit H.W. Janson.

La place exceptionnelle dévolue au crâne et au squelette dans l'iconographie repose donc sur un substrat réaliste (l'état de l'*os*) et un jeu de croyances (chrétienne surtout). En outre, la dureté de l'*os*, symbole de pérennité par opposition à la chair molle, symbole de précarité, peut être transposée sur d'autres signifiants qu'on utilise au gré de nos exigences pulsionnelles. Le symbolisme de la pierre, par exemple, aide à comprendre le sens profond des pratiques sarcophagiques : à l'origine, le cercueil était fait de cette pierre censée détruire les chairs du cadavre (d'où l'étymologie du mot sarcophage) ; aujourd'hui, il est fait de bois, mais il y a la caveau et la pierre tombale. Il faut non seulement cacher la pourriture mais lui trouver un substitut apaisant : « La boîte, écrit Roland Barthes (*L'empire des signes*) joue un signe : comme

(23) Horst W. JANSON : *The Putto with the death's head*, In : *Art Bulletin*, The College Art association, Sept. 1937, volume XIX^e, n° 3, pp. 423-449.

(24) Id., p. 430.

(25) Id., pp. 429-430.

enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège et cependant désigne : elle donne le change si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens monétaire et psychologique ». Ainsi le sarcophage dissimule et déguise, faisant fonction de cache, de censure pour détourner l'attention : « il résorbe symboliquement l'opposition corps-cadavre au profit du premier terme. Il se substitue ainsi psychologiquement et symboliquement au cadavre... En s'assimilant phénoménologiquement à la solidité et à la stabilité du signe, le cadavre dissimulé est l'objet d'une pétrification sémiologique qui le somatise, qui le transforme en corps » (J.D. Urbain, *La société de conservation*, Payot, 1978).

*
* *

Nous n'avons donné qu'une somme très imparfaite et surtout trop brève et allusive des multiples images de la mort, du mourir et du mort⁽²⁶⁾. Toutefois cet inventaire rapide et imparfait offre au moins l'avantage de souligner l'étonnante richesse et complexité du champ des représentations funèbres et des fantasmes qui les alimentent.

Présentation, figuration et représentation par le jeu des formes et des couleurs, par le symbolisme des matériaux par la dialectique souvent entretenue entre le sérieux et le ludique ou la dérision et le solennel plaident en faveur d'un cheminement sans cesse repris entre le jeu de la mort et celui de la vie.

Il faut ainsi donner raison à *Pictor* (l'un des personnages de *Vanité de Butor*) :

« Faire de la peinture⁽²⁷⁾ ou de la littérature, ce serait donc bien apprendre à mourir, trouver le moyen, de ne pas mourir dans la sottise de cette mort que les autres avaient en réserve pour nous et qui ne nous convient nullement, mais donc de réaliser, organiser notre propre mort, cette attente de sa venue, faire de sa vie une mort... ».

(26) Il y aurait beaucoup à dire par exemple sur *La mise au tombeau* du Christ et *L'enterrement à Ornans* ; ou sur cet autre tableau de Courbet *La Toilette de la morte* nommé autrefois *La Toilette de la mariée*. Ou bien sur le monde insolite des morts vivants zombies et vampires ou des morts incorruptibles telle Sainte Thérèse d'Avila...

(27) Et aussi de la sculpture, peut-être de la musique à la façon de Malher, enfin de la photographie (R. Schäfer et ses *treize portraits doux à la Morgue*).

Madeleine Lejour

La chirurgie esthétique et le mythe de la beauté

Pourquoi sommes-nous si fragiles à notre propre laideur ? Après 25 ans de pratique de la chirurgie esthétique, je ne le sais pas encore. J'ai rarement rencontré des gens qui se plaisent vraiment, même s'ils en ont l'apparence. Il suffit de les écouter attentivement pour savoir que telle couleur ou tel type de vêtement ne leur va pas, qu'ils ne peuvent pas se permettre de se coiffer de telle manière ou même de sourire largement en montrant leurs dents. Où est le bon goût dans ces opinions diversement exprimées ? Que pensons-nous de ce que pensent les autres eux-mêmes ? Il est certain que nous ne nous voyons pas avec les yeux des autres. J'ai appris il y a bien longtemps d'un maître de la chirurgie esthétique française que, lorsqu'un patient vient consulter le chirurgien esthéticien, celui-ci ne doit jamais lui dire : « je vois pourquoi vous venez me voir ». Telle femme dotée d'un nez crochu se désolera de ses seins à peine ptosés, telle autre dont les oreilles son franchement décollées se plaindra d'une petite ride sous les yeux. Pourtant, tout en ne s'aimant pas, la plupart d'entre nous acceptent leur corps et s'adaptent à la vie en société : curieux contraste qui n'a pas fini de m'étonner.

Qu'est-ce que la beauté ?

Chacun connaît les variations de la notion de beauté selon les époques, les races, les cultures. Habillons la victoire de Samothrace ou la Vénus de Milo de vêtements modernes, et nous verrons qu'elles n'ont pas la ligne idéale de nos jours, pas plus d'ailleurs que les femmes à la taille de guêpe du début de notre siècle. Il n'en est pas moins vrai qu'en dehors des modes, la beauté à quelque chose d'éternel, et que nous restons touchés par la pureté des traits de Toutankhamon ou des visages sculptés par Herakles. De même, les lignes élégantes d'un jeune corps humain assoupli par l'exercice attirent l'admiration unanime.

Evolution sociologique

La société dans laquelle nous vivons impose progressivement la beauté et la jeunesse comme critères de valeur. Cette évolution va de pair avec une modification des valeurs humaines que l'on observe dans la

société de consommation. On imaginerait que cette situation est assez récente, et j'ai été étonnée de la voir décrite dans un livre sur la chirurgie esthétique rédigé par le Dr Noel il y a plus de 60 ans : au début de notre siècle déjà, bon nombre de patients se faisaient opérer pour trouver ou conserver un emploi.

Il ne faudrait pas rejeter cette évolution de la société moderne, car elle a obligé chacun à se sentir plus responsable de son corps et de son aspect. Une plus grande diffusion des sports, une meilleure connaissance de la qualité des aliments et des dangers de l'alcoolisme et du tabagisme, ont largement contribué à augmenter la durée et la qualité de la vie au cours des dernières décennies. On constate également que l'intérêt apporté à certains soins corporels a évolué avec le temps. Celui qui, de nos jours, se servirait du grattoir encore utilisé sous Louis XIV plutôt que de se laver, serait réellement rejeté par ses contemporains. Si les portraits du XVIII^e siècle ne représentaient pas les gens souriants, c'est qu'ils avaient les dents gâtées. Qui songerait de nos jours à critiquer celui qui porte une prothèse dentaire ? Qui critiquerait celui qui se teint les cheveux ? Et pourtant, au début de notre siècle encore, ces soins étaient méprisés et réservés aux femmes dites de mauvaise vie.

L'importance accordée de nos jours à la beauté, malgré ses côtés parfois futiles et déplaisants pour certains, permet à nos sociétés de consommation de paraître (et d'être ?) plus joyeuses que la société russe ou chinoise, par exemple, où le rejet de nos critères crée une sorte de nivellement par le bas qui ne nous paraît pas enviable, pas plus que l'absence de raffinement vestimentaire.

Sans aller si loin, j'ai constaté dans les pays scandinaves une attitude différente de la nôtre vis-à-vis de la chirurgie esthétique. Dans ces pays, qui ont par ailleurs un haut niveau de médicalisation, la chirurgie esthétique accuse un retard par rapport aux autres pays d'Europe et, bien entendu, aux Etats-Unis, et les couches intellectuelles de la société l'admettent avec réticence. En particulier, la chirurgie du vieillissement est peu pratiquée, et plus souvent d'ailleurs dans les milieux commerçants qu'intellectuels. On comprend parfaitement qu'une femme se refuse à être un objet, rejeté aussitôt qu'il ne correspond plus aux critères de qualité de son milieu. Mais pourquoi ne pas admettre que chacun - homme ou femme - préfère être à l'aise avec soi-même et cherche donc à supprimer ce qui le dérange dans son aspect physique, que ce soit un défaut congénital ou acquis ?

La beauté et les complexes

Qui se soumet à la chirurgie correctrice ? Pas forcément ceux qui sont le plus désavantagés. Lorsqu'une consultation me montre successive-

ment une jeune fille déformée par des seins de plusieurs kilos, et pourtant équilibrée et heureuse de ce que la chirurgie pourra lui apporter, et une femme superbe qui n'accepte pas une légère cellulite ou ses premières rides, je ne puis m'empêcher de me demander : qu'est-ce qui fait que l'on souffre plus ou moins d'une disgrâce, et que l'on s'en fasse parfois un tel drame que toute la vie en est changée ? A quoi sert la beauté ? Tout notre environnement tend à nous convaincre que la beauté donne le bonheur. Il est vrai qu'il est plus agréable d'être beau que laid, et que cela facilite certains contacts humains, mais de là à croire que beauté égale bonheur, quelle illusion ! Avez-vous déjà vu dans les journaux la photo des femmes - célèbres ou non - pour l'amour desquelles des hommes sont devenus des criminels ? ce sont rarement des beautés. D'autre part, la chronique mondaine et artistique nous prouve à suffisance que la beauté ne fait pas le bonheur, à en juger par le nombre d'actrices, d'une beauté indiscutée, qui mettent fin à leurs jours. Ces constatations à la portée de tout le monde ne semblent pas influencer la détresse des êtres humains qui se considèrent comme laids et en souffrent. Il faut bien en conclure que les racines de cette souffrance sont plus profondes qu'il n'y paraît à première vue. Le chirurgien esthéticien est bien placé pour le savoir, lui qui écoute à longueur de vie des patients - en majorité des femmes - qui sont prêts à affronter le jugement et souvent l'hostilité de leurs proches, à aborder l'inconnu que représentent l'intervention et ses suites, à souffrir, à dépenser de l'argent, pour se sentir débarrassés de ce qu'ils considèrent comme une anomalie.

Le recours à la chirurgie

La chirurgie esthétique est bien plus souvent destinée à supprimer un défaut qui fait du patient un être qui se sent différent des autres, qu'à lui donner le sentiment d'être beau. Ses effets ne sont plus à prouver, mais continuent de m'émerveiller. Quelle joie de voir un adolescent s'épanouir ou un patient accepter mieux la vieillesse après un geste chirurgical simple car actuellement bien au point ? Les opérés affirment généralement que leur demande ne se justifie que par le désir de se sentir plus à l'aise. Combien de gens n'entendons-nous pas nous dire : « c'est pour moi-même que je me fais opérer ». Ce qui veut dire que ce n'est pas dans le but de plaire spécifiquement à quelqu'un, ce qui est sûrement vrai. Mais comment réagirait la même personne, si elle savait qu'elle était destinée ensuite à vieillir seule dans une île déserte ? Nous ne nous voyons en définitive que dans le regard des autres.

La chirurgie esthétique, une demande du public

Il faut souligner que l'évolution de la chirurgie esthétique s'est faite parallèlement à celle de la société et à l'instigation du public, contrai-

rement aux autres formes de médecine, où ce sont les progrès techniques qui ont ouvert de nouvelles possibilités. La médecine traditionnelle a méprisé et rejeté la chirurgie esthétique, qui était pratiquée au début par bon nombre de médecins marginaux qui n'apparaissaient dans aucun congrès scientifique. On a ainsi connu des chirurgiens de reines qui étaient inconnus du public médical. J'ai commencé ma carrière dans cette atmosphère, qui m'a toujours paru risible. Je n'ai jamais compris pourquoi il serait par exemple plus utile - et plus glorieux - de pratiquer une intervention « classique » chez un vieillard arrivé au bout de sa souffrance plutôt que de donner toute sa chance à un jeune en corrigeant chez lui une disgrâce mal acceptée.

La compréhension du corps médical est actuellement un peu meilleure, mais il reste un long chemin à parcourir. Pourquoi ? En bonne partie parce que la chirurgie esthétique a des indications purement psychologiques et qu'il persiste un large fossé entre chirurgiens et psychologues. En ce qui concerne la demande du public, elle a progressé d'une manière stupéfiante dans les dernières années. Outre les raisons que j'ai décrites, il est évident que la chirurgie esthétique est aujourd'hui mieux expliquée par les media et donne des résultats d'un raffinement indiscutable. Il faut donc beaucoup moins de courage pour se soumettre à une intervention esthétique en 1988 qu'il y a 10 ou 20 ans.

De quoi est fait l'avenir ?

On ne se trompe certainement pas en prédisant un développement encore plus grand à la chirurgie esthétique, et il faut s'en réjouir. Dans la mesure où le recours à la chirurgie esthétique ne devient pas une sorte d'obligation sociale - et nous en sommes loin - il me paraît merveilleux de vivre dans une société où nous avons les moyens d'aider nos contemporains à passer plus confortablement leur bref séjour terrestre.

L'évolution des techniques et de l'information est si rapide que, dans l'avenir, il sera certainement de plus en plus rare que les patients s'exclament à la consultation postopératoire, comme je l'ai si souvent entendu : « Ah ! docteur, si j'avais su, je n'aurais pas attendu si longtemps ! ».

II

Le corps audacieux

Claude Javeau

A quel sein se vouer ?

(Fragments)

La fin d'une vie peut être la contemplation cénobitique d'un sein, la contemplation de l'ermite qui prend dans ses mains un sein de femme et le considère comme s'il tenait là tout le mensonge de la vie, patent et visible.

Ramon Gomez de la Serna, *Sein*

A la porteuse de seins

J'écoute un enregistrement de la Callas. J'essaie d'imaginer les seins de la Callas. Cette Grecque avait-elle des seins grecs ? Qu'est-ce que cela veut dire : des seins grecs ? La petite Kalogeropoulos a-t-elle tôt eu des seins de femme achevée ? A quel âge ? Sa cure d'amaigrissement les avait-elle affectés ? Il m'est difficile d'imaginer Rosine avec des seins en oreilles de cocker. Pour la Tosca, je m'en foutrais plutôt. Qui répondra à mes questions sur la Callas ? Rares sont les cantatrices qui, comme Anna Moffo, ont laissé photographier leurs seins. On ne possède rien sur les seins de la Callas.

Je connais une jeune femme dont les seins sont si gros que je brûle de lui demander si, pour dormir, elle les place en dessous ou au-dessus des couvertures.

Ce qui m'a toujours révolté, c'est que l'on peut impunément (du moins sous nos cieux : je ne jurerais pas qu'on peut dire la même chose de Téhéran ou de Ryad) demander à une femme l'heure qu'il est, ou le chemin de la Gare du Nord, ou encore du feu. Mais on ne peut pas lui demander de montrer ses seins. Je suis d'autant plus révolté que je ne fume pas, que j'ai un très bon sens de l'orientation et que je porte toujours une montre de bonne qualité qui indique l'heure juste (à quelques secondes près).

Les seins de Heddi Lamar, d'Arletty, d'Edwige Feuillère, de Suzy Delair, de Jeanne Moreau, de Bibi Andersson, de Brigitte Bardot, de Marlène Jobert, de Diane Keaton, de Jessica Harper. Mes préférés, ceux de Brigitte Fossey. On pourrait écrire le cinéma en ne parlant que des seins qu'il a montrés. Pour les sénolâtres, dont je suis, il a

représenté le plus efficace pourvoyeur. Grâce lui soient rendues. Mais il y a aussi celles dont il n'a pas montré les seins, ce qui reste à mes yeux impardonnable : Doris Day, Marie-José Nat, Audrey Hepburn. Et Maria Callas.

Baillement du chemisier qui ouvre un chemin, vers des ombres un peu moites, une peau davantage satinée, une lourdeur ronde qui prend dans la main le sens d'une résistance abandonnée : l'œil se faufile à la dérobée dans un mystère, un secret que les mouvements du buste attisent, que le rire couvre d'étincelles. La mémoire se perd dans ce dédale de pores et de grains, comme un dernier filet de marée sur le sable de la plage. L'index dessine déjà dans l'imagination les parcours, toujours inachevés et parsemés de remords, qu'il brûle d'inscrire sur les seins qui semblent s'y promettre. Illusion, certes, et consciente d'elle-même : la plupart des seins entrevus, rêvés dans la proximité, jouent la carte de la déceptivité. Ils n'en sont que plus sollicités. A chaque entrevue se renoue la peine et se déploie à neuf la tension du bout des doigts, du bout des lèvres, du bout des mots. Seins, que de crimes...

Personnellement, je les aime ronds, plutôt pommes que poires, ni trop gros ni trop maigres, haut accrochés sur le buste, avec une aréole pas trop grande et pas trop brune, disposée un peu en oblique, et un mamelon aigu, joyeusement érectile. Vous m'en mettez une douzaine.

Sur les plages d'aujourd'hui, il est vrai que les seins nus se ramassent à la pelle. Trop c'est trop : l'œil, qui voudrait tout voir, finit par y renoncer. Le vertige est remis *sine die*. Le vertige, c'est pour l'œil du peintre, confronté aux seins de son modèle, impossible de ne pas les voir, de ne pas les monter en épingle, les célébrer comme des dieux étrangers. On ne pourrait être peintre sur une plage. Il n'y a sans doute que trois façons de voir les seins : à la dérobée, dans l'éclair que leur lueur fait au creux de la grisaille de tous les jours ; de tout près, quand leur odeur de chemin creux se confond avec les taches de soleil qu'ils écrasent sur les paupières ; avec les yeux d'un peintre (ou d'un photographe ou de tout autre genre de personnes qui donne à voir des seins). Encore faudrait-il peut-être, dans ce dernier cas, s'interroger sur la qualité de cet œil. Le Titien, Manet, Marquet ou Matisse n'ont pas le même regard qu'un photographe qui travaille pour un « magazine pour hommes ». Cela va de soi, mais il fallait le dire. Les seins ne souffriraient pas que l'on manquât, à leur égard (et combien n'en méritent-ils pas !), de nuances.

Je me souviens de la photo d'une jeune rescapée d'un camp de concentration nazi, maigre à faire peur, décharnée, mais dont le buste nu n'était point tout à fait dégarni de seins d'adolescente : pointus et se portant bien malgré tant de douleur. A cause d'eux, de ce rappel de

féminité dans un contexte plus cruel que tout autre, ma révolte s'est faite encore plus vive. Et si le Christ avait été une femme, et si, sur la croix où on l'aurait clouée nue, ses seins avaient été visibles, le christianisme aurait-il été ce qu'il a été ?

Pour la loi, tout le sein se résume dans le mamelon. Je dis bien le mamelon, pas même l'aréole comprise. L'obscénité commence avec la révélation du mamelon. Le mamelon, pour les exégètes des articles 383 et suivants du code pénal (belge), définit l'« outrage aux mœurs » de la même manière que le poil pubien. C'était du moins le cas il y a moins de vingt ans encore. Il en reste, de nos jours, comme une mémoire de l'ancienne réprobation. Hors des lieux autorisés, mamelon et poils pubiens restent proscrits, ceux-ci, il est vrai, davantage encore que celui-là (dans la publicité, par exemple, où le sein complet est devenu monnaie courante, alors que le bas ventre reste dans une ombre qui n'est pas la sienne au naturel). Ceci invite à une promenade phénoménologique qui n'est pas dépourvue d'embûches : d'où provient le mauvais augure (ce que signifie au juste le mot obscénité) dont est ainsi dépositaire le mamelon ? Cette embouchure de vie, indispensable à l'espèce, peut-elle donc apporter la malédiction ? Il est vrai que sans le mamelon le sein n'est rien, tout juste une bosse en grande partie grasseuse. Le mamelon est le signifiant du sein, son emblème, son symbole (au lecteur de choisir, selon ses accointances sémio-linguistiques), comme le poil pubien, toison bien innocente, est tout cela du sexe, non seulement des organes sexuels, mais du Sexe métaphysique, support de toutes les obsessions, de toutes les rédemptions et de toutes les pertitions. Le mamelon, serait-il du sexe, comme diraient les fonctionnalistes, le « substitut fonctionnel » ? Ou le rappel édulcoré, car à l'époque où les sbires d'Anastasia s'acharnaient encore à gommer, sur les nus « académiques », toute trace de pilosité sous-ombilicale et inguinale, le mamelon avait le droit de se pointer : sans doute sa vue n'était-elle point capable d'autant tourmenter, scandaliser et éhonter le contemplateur de ces rondeurs que la triangulaire indication de la bouche d'ombre ? C'est parce que le sein est obscène que le mamelon qui le condense (biologiquement, anatomiquement, iconographiquement, sémiologiquement, anthropologiquement) concentre sur lui toute l'obscénité. Il faut donc poursuivre le mamelon ou ne le tolérer que dans des limites assez strictes. Naguère encore, l'on collait sur les mamelons des danseuses de music-hall des petites étoiles ou des glands semblables à ceux que portaient les calots de police de l'armée belge d'avant l'an Quarante (on les appelait chez nous des « floches », ce qui est aussi le nom donné à Liège à l'organe sexuel mâle : il est vrai que « gland » ne manque pas non plus d'explicite). Miss Virginia Bell, qui faisait cent seize centimètres de tour de poitrine, démontrait dans un film « burlesque » américain que j'ai vu dans

les années soixante dans un cinéma « cochon » de Bruxelles⁽¹⁾, ses grandes qualités de contorsionniste : elle imprimait à chacun de ces glands, implanté l'un et l'autre au sommet d'un sein de taille exceptionnelle, un mouvement rotatif, l'un suivant une trajectoire orientée à l'opposé de la trajectoire de l'autre. J'étais fort impressionné, même si de telles mamelles avaient peu de chances de figurer dans ma fantasmagorie. Je n'en garde pas moins un souvenir ému de Miss Virginia Bell, héroïne innocente, ingénue et diététiquement positive de mes années d'apprentissage.

Les seins du musée imaginaire : ceux de la Gabrielle de Renoir, de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur, de la Suzanne de Rembrandt, de Mme Magritte : de sein en sein, comme une abeille butineuse de beaux-arts, dans un champ où chaque mamelon couronne une taupinière de culture...

Mais pourquoi le sein est-il obscène ? Entendons bien qu'il ne l'est pas sous toutes les latitudes et que les chrétiennes, en l'occurrence, ont engendré davantage de sénophobie que bien d'autres. Il est assez rare de voir représenter la Vierge en train d'allaiter son Jésus (quelques tableaux flamands font montre, à cet égard, d'une incorrection anatomique qui en renforce le charme). L'Eglise a-t-elle voulu occulter cette tâche trop manifestement biologique chez la Mère de Dieu ? Chez la femme, le sein est partie prenante du cycle de la sexualité : dans le ventre se fabrique l'enfant qui, sitôt né, s'agrippera au sein, source de vie - deuxième source de vie (et cette idée de source souligne la présence de l'humide, voire du visqueux, qui est aussi la marque de la sexualité). Or, la sexualité est maudite, car l'homme, en s'emparant du pouvoir de créer qui n'appartient qu'à Dieu, commet nécessairement un péché, même si celui-ci a consenti à l'œuvre de celui-là. C'est un péché paradoxal, car il est inévitable. La malédiction dont il est l'objet équivaut à une bénédiction : « Allez et croissez... ». Le sexe est démiurge, son œuvre est sacrilège, et sacrilège plus encore le mime de son œuvre, lorsque le fruit n'est pas attendu ou ne sera certainement pas engendré... Et le sein est l'auxiliaire du démiurge. Démiurge lui-même en quelque sorte, car il prolonge l'œuvre de création qui s'est accomplie à quelques décimètres de lui, et qui pendant longtemps lui a été absolument nécessaire. Si la technique a pris le relais, le symbole demeure, et peut-être même en est-il renforcé. De quitter sa qualité instrumentale rend le sein sans excuses. Remarquons seulement que sa banalisation (relative) a accompagné le déclin (relatif) de l'allaitement maternel.

(1) Son emplacement est à présent occupé par une importante librairie de langue néerlandaise. J'essaie d'interpréter cette mutation, mais j'avoue n'y voir pas très clair encore.

Un des premiers poèmes que j'ai écrits, à quinze ans environ, commençait ainsi : « Tous les petits seins sont roses ». Je me souviens que j'étais très fier de mon audace.

Quand on y réfléchit bien - et le sein, parmi toutes, est l'une des premières matières qui forcent à réfléchir -, le sein est un peu comme le second sexe de la femme. Ou la seconde partie de son unique sexe. Sein et vagin, on l'a vu, sont intimement liés. Pour le censeur, cette liaison fait tellement peu de doute que sa répression s'abat sur l'un et sur l'autre. Si le sein semble trouver quelque grâce à ses yeux, ce n'est quand même pas en faveur d'une libéralisation totale. Dans l'art, le torse féminin nu a toujours eu droit de cité, sans doute parce que, dans l'acte de procréer, il n'intervient que lorsque les choses sont faites. Mais il le rappelle assez pour que son exposition ne soit pas autorisée en toutes circonstances. Les musées, lieux où se célèbrent certains rituels en liaison avec les objets sacrés, peuvent bien accueillir cet objet du désir atténué. Tout comme aujourd'hui les plages, lieux où se célèbre le culte du Soleil. Le sein est toujours lié à un culte : de la fécondité, de la beauté, de la peau brune...

Quand et où, pour la première fois, une femme montra-t-elle ses seins sur une scène ? J'entends bien, à l'époque contemporaine, après plusieurs décennies de pudibonderie ? A ce moment s'amorce une période particulièrement faste pour le sein : petites danseuses, mannequins, Joséphine Baker (et avant elle Colette : Mata-Hari, dit-on, ne les trouvait pas assez beaux pour les montrer, mais elle aurait été plus généreuse avec le reste), Lisette Malidor, Gipsy Rose Lee, les filles du Crazy Horse. Avant que le poil pubien, voire ce qu'il couronne, ne se donne (ou paie) à voir, le sein a constitué l'appât majeur des spectacles pour messieurs en goguette et pour touristes explorateurs du Gay Paris (à une époque révolue, *gay* se traduisait bêtement par « gai »). Cette épopée doit encore être écrite. Tous ces seins exposés composent une guirlande qui ne manque pas à mes yeux de pathétique. Pour une vedette des Folies-Bergère ou du Lido, combien de tâche-ronnes du *strip* dans des bouis-bouis de deuxième, troisième, quatrième ordres ! Que de seins anonymes pour quelques seins célébrés ! Je demande une minute de silence ().

Se rappelle-t-on que le premier monokini date de 1965 ?

L'exposition du sein, même si elle est devenue courante aujourd'hui, pourvu que certaines règles de temps et de lieu soient respectées, nous rappelle que le nu, à notre époque, reste problématique. Montrer ses seins dans tel endroit où l'on ne s'y attend pas continue à faire scandale. Les marchands de « communication » publicitaire le savent bien, qui renforcent leur message d'une monstration de seins, à bon ou mauvais escient, l'efficacité maximale étant sans doute recherchée lorsque

c'est à mauvais escient. J'entends par là des seins montrés alors que le produit vanté n'a rien à voir avec la toilette ou avec la lingerie. Par exemple : un fromage (mais encore !), un jus de fruit, ou comme dans ma jeunesse, des amortisseurs de voiture. Dans ce dernier cas, la métaphore était assez claire, quoique d'assez mauvais goût. On dit d'ailleurs d'une femme qui a une belle (ou forte) poitrine qu'elle a de beaux amortisseurs, ou un beau pare-chocs. La comparaison avec les pièces d'automobile surprendra moins si l'on se souvient du rôle de la voiture dans l'imaginaire érotique de nos contemporains. En 1951, la calandre de la Studebaker figurait quelque chose qui évoquait fort un sein.

Quelques souvenirs de lecture de mon adolescence. Dans un hebdo qui s'appelait *Voir*, un passage de roman feuilleton où l'héroïne, ligotée sur une chaise, se trouve face à ses ravisseurs : « Il s'approcha d'elle et lui tordit sauvagement le bout du sein ». Dans je ne sais plus quel roman « de mœurs », alors que l'héroïne s'apprête à se dépoitrailier, son interlocuteur : « Nous parlerons à sein recouvert ». Dans une biographie de Charlotte Corday, au moment où, tout de suite après l'assassinat de Marat, des policiers s'emparent d'elle, et que le cordon de son corsage se dénoue : « Ses seins, brusquement libérés, apparurent dans toute leur rondeur. Charlotte rougit violemment ». Je cite de mémoire. Il était aussi question de leur couleur rose. Les fabricants de soutiens-gorge *Rosy* ont beaucoup fait pour répandre l'association entre les seins et les roses. Mais ils ne l'ont pas inventée.

« Qu'as-tu encore inventé Mitsubishi ? », est le slogan de cette publicité où l'on voit, à la droite de divers appareillages audio-visuels, une jeune femme asiatique ouvrir à moitié un peignoir et laisser voir un sein, une hanche et une cuisse. La métaphore est ici plus subtile : l'invention, créatrice de progrès, s'identifie au Bien qui lui-même s'identifie au Beau. Et il est vrai que cette femme est belle que son sein, petit, rond, au mamelon bien dessiné mais modeste, est très belle. Le sein a souvent incarné une certaine idée de la perfection. Les auteurs de romans pornos ou simplement légers aiment parler d'un sein « parfait ». Mais l'on pourrait aussi écrire : « parfait comme un sein ». L'allusion est faite à la perfection de la sphère. Un sein parfait est censé être une parfaite demi-sphère. Il n'en est heureusement pas tout à fait ainsi dans la réalité : un sein parfait est une demi-sphère plus quelque chose d'indéfinissable qui lui restitue son humanité.

Il y a aussi ce passage de *Siegfried et le Limousin*, où il est prétendu que lorsqu'un homme regarde une femme nue, inmanquablement au bout de sept minutes son regard se pose sur les seins et ne les quitte plus. Difficile à vérifier : les hommes de notre temps sont peu entraînés à regarder les femmes⁽²⁾. Surtout pas pendant sept minutes.

(2) Je dis bien « regarder » et non « voir ». Le regardeur, pour moi, joue un jeu par-

Mais le sein peut aussi incarner d'autres qualités. Par exemple l'abondance. On parle d'ailleurs d'une « poitrine opulente ». Il existe, à l'usage des amateurs, des magazines spécialisés dans les seins plantureux. On n'y évite pas toujours le tératologique, qui est recherché parfois pour lui-même. L'un de ces magazines a pour titre *Big Tits*. Il s'agit surtout d'une littérature américaine. Certains sociologues ont prétendu que le goût des gros seins est plus répandu aux Etats-Unis qu'en Europe en raison du rôle déterminant que jouent les mères, les *moms*, dans l'existence des mâles américains. Les Etats-Unis seraient une société matriarcale, où les femmes règnent en souveraines dans l'univers domestique. D'où le goût des armes à feu (le zizi que l'on peut manipuler en dehors de la maison) et des gros seins. Dans le bref récit de Philip Roth intitulé *The Breast*, qui est un peu une paraphrase de la *Métamorphose* de Kafka, le héros est transformé en un immense sein. Philip Roth est juif et il a une mère juive, comme il l'a si bien exposé dans *Portnoy's Complaint*.

Sein livré au regard, par hasard, dans un supermarché : la femme se penche et son chemisier baille. Par bonheur, elle n'a pas de soutien. J'emporte cette image avec moi comme un enfant qui a reçu une récompense pour sa bonne conduite. Je suis récompensé pour ma bonne conduite à l'égard des femmes.

Ou encore la puissance : les « battantes » ont le sein dur. Un sein fait en roc défie les ennemis, protège contre les traîtres et les sounois. Les Amazones brûlaient un sein pour mieux bander leur arc. Le sein survivant était comme l'éperon d'un navire, projeté en avant pour occire l'adversaire. Dans l'iconographie sado-masochiste, les tourmenteuses, tout de cuir habillées, ont des seins pointus comme des obus. Ils soulignent et amplifient la méchanceté de leurs propriétaires. A l'acuité des seins répond celle des talons-aiguilles. On imagine des hommes qu'elles prennent dans leurs bras et serrent sur leur cœur, et qui sont transpercés par leurs seins acérés. J'en connais qui rêveraient d'une telle immolation.

Seins, nichons, nibards, roberts, tétins, tétons, tettes, mamelles, pis, balcons, petits païens, colombes... En allemand, *Sein*, substantif et verbe, veut dire « être ». *Dasein* : être-là, ce sein-là.

Objet de fierté, pour une minorité sans doute. Mais aussi, plus souvent, objet d'insécurité, sinon de honte. Les magazines féminins débordent de conseils pour obtenir, garder, prolonger des seins de bonne qualité esthétique. Le coup de crayon, le triangle équilatéral,

tagé : il est vu par l'objet de son regard, qui aime être vu par lui ou du moins y consent pour l'une ou l'autre raison. Le voyeur ne se montre pas, son plaisir est solitaire, il vole son image à l'objet qu'il découvre en cachette : c'est sans doute ce vol qui constitue toute l'immoralité de son comportement.

les soins au tissu conjonctif. D'abord, la fermeté. Un peu petits ou un peu gros n'importe guère. Il y a aussi la chirurgie esthétique, avec ses curieuses opérations de rapiéçage ou ses étranges implantations de prothèses, et sa cicatrice en demi-lune, qui pourrait presque passer pour la marque insistante d'une armature de soutien-gorge un peu étroit : on le voit rarement sur les modèles des journaux spécialisés, mais sur les poitrines des travestis, elle est comme la signature de leur état. Reste encore le cancer du sein, l'affaire des sénologues. Les femmes sont priées de se tâter régulièrement les seins. Cette manipulation, d'érotique devient prophylactique. Essayer d'imaginer la dernière nuit qu'une femme passe avec ses seins, avant l'ablation de l'un d'entre eux. Les seins se doivent d'aller par deux. S'il n'en reste qu'un, il vaut moins que la moitié de deux. De toutes les cruautés médicales, celle qui prend les seins pour cibles me paraît la moins pardonnable.

Il y a quelques années déjà, une violoncelliste non dénuée de talent, paraît-il, avait décidé de donner des récitals avec les seins nus.

Il faudrait aussi parler des seins des petites files, qui sont des promesses dont pas mal, hélas, ne seront pas tenues. Et aussi, mais c'est risqué, des seins des vieilles femmes, qui sont des réserves à souvenirs peut-être à jamais refoulés. Et des seins des mortes, ex-votos greffés aux cadavres pour faciliter leur voyage. Le thème du sein est inépuisable. L'homme ou la femme de la vie ordinaire, qui en croise des milliers tous les jours, ne sait tout ce qu'il ou elle leur doit. Dans l'imaginaire des sociétés modernes, le sein occupe une place privilégiée. Il faut toutefois faire quelque effort pour s'en apercevoir. Du reste, je ne crois guère possible de rédiger un *Traité du sein*. Cet objet, je l'ai dit, joue sur le registre de la déceptivité. Seul peut lui convenir le genre des fragments, dans la mesure où, précisément, il se présente comme le fragment d'un corps, ce qui lui donne un sens incomplet qui déroute toujours. Pour parler du sein, seul convient le langage poétique :

SONNET SUR VOTRE SEIN

Sein que l'œil emporta dans l'aube dérobade,
Sein têtu de l'amante au creux du rêve épars,
Sein, que le doigt parcourt comme au seuil d'un départ,
Sein pris dans le réveil et sa peine à l'aubade :

Se dirait-on l'amour, modeste ou bien tribade,
Sans peindre à l'abandon le gémellin rempart,
Les païens roses ou bruns, que prend en bonne part,
L'amant qui se prépare à vivre son Iliade ?

Sur le torse étourdi ronde-bosse ou dessin,
Le regard se ranime au doux tracé du sein :
Brûle, peau du désir à la couronne sombre ;

Un souffle est sur ta bouche, et sur ton buste offert,
La main, que désormais n'épouvante aucune ombre,
Dit sa course éperdue au corps qui s'est ouvert.

(Reste que je ne pouvais tout dire, mon exhibitionnisme ne s'accommodant guère des formes modernes de la réclame. Il y a des seins qui sont dans mon propre souvenir comme des refuges alpestres : au vrai, les mêmes seins ont pu jouer plusieurs fois dans ma vie le même rôle. Les chanterai-je jamais assez justement ? Pour l'homme vieillissant que je suis, les seins ne cessent pas de représenter une énigme. Non pas celle de la Femme, ce qui serait banal, mais celle des femmes qui passent et repassent sous mes fenêtres, dans cet incessant ballet où le désir n'a d'autre ressource, pour se bien faire comprendre et se vivre sans risque de forfaiture, que de se faire littérature).

Philippe Roger

**L'imaginaire libertin
et le corps « spectaculaire »**

Les mots *corps* et *spectacle* nous entraînent d'eux-mêmes, par le jeu de la connotation, vers deux des pratiques culturelles les plus caractéristiques (et les plus mythifiées) du 18^e siècle français : théâtre et libertinage. Inutile d'insister sur l'ampleur sociale de leurs manifestations, ni sur l'importance des représentations imaginaires qu'elles suscitent. A la veille de la Révolution, le théâtre, par le temps que lui consacre un public de plus en plus mêlé, et par le prestige qu'il confère aux auteurs qui s'y distinguent, détient sur les autres genres une hégémonie officieuse, que les visées pédagogiques des patriotes ne feront que renforcer, et officialiser. Quant au libertinage, si son caractère transgressif le prive d'un tel effet de reconnaissance, il n'en a pas moins conquis, à la même époque, droit de cité bien au-delà de sa sphère sociologique d'origine : celle de « l'extrême privilège ». Dans les années qui suivent la mort de Louis XIV, quelques « roués » constituent, autour du Régent, la phalange élitaires du libertinage nouveau style - c'est-à-dire sexuel plus qu'intellectuel - même si l'irreligiosité continue, comme au 17^e siècle, à lui fournir un lieu commun idéologique. A la fin du même siècle, *La Chronique scandaleuse* (1783), sur un ton plus désabusé qu'indigné, constate que « nos Roués » ont fait tant de « charmants prosélytes » que « le nombre s'en est multiplié jusqu'au fond de nos provinces »⁽¹⁾. Pratiques massives, anthropologiquement, ce sont aussi des pratiques parentes, imaginaires : bavardes, éminemment discursives, elles échangent volontiers leurs lexiques. Le théâtre est un beau mensonge ; mais c'est aussi la présence réelle et « la vénusté des corps » (Barthes) qui fait son attrait, tandis que le libertin, semble-t-il, ne cesse d'être en représentation, sur la « scène du monde » ou dans le décor du boudoir.

Soit à présent l'expression : « corps-spectacle ». A bien l'écouter, il s'avère que le trait d'union y rend manifeste, paradoxalement, une intenable tension entre les deux termes qu'il est censé conjoindre. « Corps-spectacle » fait apparaître l'oxymore, là où semblait régner l'harmonie des reflets équitablement renvoyés. Le bâti se déjointe ; l'effet d'écho se brouille ; la figure s'obscurcit, qui réglait le quadrille sémantique. *Corps, spectacle, libertinage* et *théâtre* s'écartent, diver-

(1) *La Chronique scandaleuse*, A Paris, Dans un coin où l'on voit tout, 1783, p. 107.

gent. Chacun pour soi s'absente aux autres : « corps » tout le premier, qui se rebelle contre son évanescence machinée par la locution, et revendique contre sa spectacularisation son propre poids de chair.

Ce serait donc la vertu de la formule « corps-spectacle », si contemporaine qu'en soit la frappe, que d'éclairer, en déplaçant l'association des évidences, ce paradoxe majeur de la fiction libertine du 18^e siècle : l'absence de ce corps qui passe pour en être le premier requisit. Ces récits rivés au « physique de l'amour » (son « bon » côté, selon Buffon), comment concevoir qu'ils passent à ce point muscade lesdits corps ? Cette littérature, que penser de son soin à les montrer si peu : ni à l'œuvre, ni au repos ; ni besognés, ni blasonnés. Là même où s'expose leur ingénieuse « ingénierie » (*Thérèse philosophe*, par exemple), ce sont des opérations qui nous sont données à voir, des mouvements et déplacements qui nous sont signalés. On dirait de ce panneau, sur les routes : « Attention, passage d'engins »... Comment donc cette littérature entend-elle que nous, lecteurs, nous en passions, de ces corps promis, et qui restent dus ?

Faut-il le rappeler : la description du corps y est généralement inconnue ; le portrait physique, rare et pauvre ; la qualification, superlativement désarmante : « les plus beaux (belles)..., les plus frais (fraîches)..., les plus piquant(e)s... du monde » ; les points pouvant être remplacés, indifféremment, par telle partie du corps qu'il plaira au narrateur, lequel n'abuse guère de ce droit, et s'en tient généralement aux yeux, à la gorge/tétons - avec détour par le bras - et aux fesses/cul. Des territoires plus intimes se trouvent-ils mentionnés, qu'ils n'échappent pas pour autant à l'adjectivation stéréotypée. Sensualiste, cette littérature ne détaille jamais la sensation, elle se borne à l'assertion : « jamais je ne... », « ciel, quels... » « je... ». (Ces suspensions, faut-il le préciser, n'étant pas de décence, mais d'exposition d'une syntaxe). L'œuvre de chair à quoi tend son intrigue reste le plus souvent comme décharnée : figure ou principe. L'organique y est feint ; si la chose s'y fait, s'il nous est dit qu'elle est faite, elle ne devient jamais pour autant *res ficta* - peinture.

Ainsi va l'écriture libertine, de *Thérèse philosophe* à Crébillon, de Mirabeau à Louvet de Couvray, jusqu'à Sade - exclu. Non que Sade, bien sûr, y introduise la description des corps. S'il se démarque, c'est au contraire en affichant son refus de la représentation, son mépris de la peinture (inférieure en dignité à la *poiésis*), en cessant de faire même semblant d'offrir de la semblance⁽²⁾, en diluant ses « sombres pin-

(2) Sur la pré-éminence, aux yeux de Sade, de la poésie sur la peinture, et sur son dédain pour une littérature dont la seule ambition serait de fournir des sujets aux « marchands d'écrans », je me permets de renvoyer à mon *Sade. La Philosophie dans le pres-soir*, Paris, Grasset, 1976, chapitre 7.

ceaux » dans l'eau de rose d'un « joli » humoristiquement greuzien⁽³⁾. L'ultime (et répétitive) évocation de la beauté féminine chez Sade, c'est la mention : « faite à peindre ». Tautologie, qui raille la prétention picturale en littérature ; et sarcasme, pour autant que c'est à un tout autre usage que Sade destine, narrativement, les beautés de chair où s'incarne le concept. S'il fait exception, c'est donc en *absentant* différemment le corps organique, non en le restituant à la fiction libertine.

Pourtant, si éloigné que le corps sadien apparaisse du corps érotique moderne, organique sinon naturaliste (celui des romans de Henry Miller, si l'on veut), quelque chose se trouve par son exhibition irrémédiablement fracturé, ébranlé, de ce qui constituait le corps imaginaire du 18^e siècle. Si la charge implosive de l'expression « corps-spectacle » a pu nous amener à un premier constat, selon lequel le libertinage tourne autour du corps sans l'inscrire, la stratégie critique propre à l'écriture sadienne nous invite à reprendre, sous un autre angle, la question de cette absence.

Question qui pourrait être ainsi reformulée : si le corps nous paraît (paradoxalement) absent du récit libertin, la faute n'en est-elle pas au présupposé anachronique qui nous fait le rechercher sous les espèces d'une corporalité toute « moderne », liée à l'organicité et à la nudité, à la fois exhibée globalement (la « gaze » n'est plus à la mode) et détaillée selon le parcours d'une consommation de détail (*pezzo a pezzo*) ? Autrement dit, ne serait-ce pas faute d'accommodation historique et anthropologique que nous manquons à voir le « corps libertin » propre au 18^e siècle ? La métaphore optique serait dès lors une invite à repérer, hors ce champ, mais plus près de lui que l'œil moderne, un point de vue sur ce corps discret jusqu'à l'évanescence. Et il me semble que ce regard bien accommodé, placé à bonne distance de son objet, Balzac l'a porté (en 1836) sur l'un de ses personnages, avec une prodigieuse clairvoyance « ethnologique ».

Ce personnage, c'est, dans *La Vieille Fille*, le « coquet » chevalier de Valois. Balzac fait de lui le type accompli du gentilhomme d'Ancien Régime et du « *ladie's man* », grand séducteur de lingères et coqueluche des dames comme il faut d'Alençon. Il échouera, on le sait, dans la conquête de la riche Mlle Cormon : pour avoir consacré un quart d'heure de trop à sa toilette, il sera devancé, au moment psychologique où toute demande pouvait être reçue, par son rival Du Bousquier, dont la roture herculéenne n'exige pas les mêmes préparatifs. Lorsque le fringant chevalier pénètre chez la « vieille fille », celle-ci vient d'agréer l'athlète du libéralisme local, qui n'a perdu aucun temps en efforts cos-

(3) Sur le « joli » sadien, cf. A. ROBBE-GRILLET, « Sade et le Joli », in *Obliques*, n° spécial 12-13, 1977, p. 59.

métiques. A preuve le dérangement de son toupet, mal assujetti, qui donne au chevalier l'occasion d'une (faible) revanche : « Mais, monsieur, vous oubliez que ... vous avez un faux toupet. »

Or ce serait faire injure à Balzac que de prendre pour une espièglerie cette victoire du (faux) toupet sur les authentiques cheveux « argentés, ... stigmates de la passion » de l'homme à femmes d'antan. Nul accident dans le contre-temps de ce soin excessif de la *mise*, ou plus exactement, du corps comme seule mise du chevalier, dans un jeu qui s'avèrera mortel⁽⁴⁾. Dès la page deuxième, en effet, la « minutie » qu'il mettait invariablement à ses « ablutions » nous avait été annoncée. Encore moins s'agit-il, de la part de Balzac, d'une de ces facilités copiées du nez de Cléopâtre par lesquelles des romanciers moins doctrinaux renvoient à l'absurde instance du Hasard la balle d'un récit aux rebonds incertains. Ici comme toujours dans *La Comédie humaine*, l'accident est fatalité ; et la fatalité, fidélité à une Essence. Le chevalier de Valois devait à son corps, comme *corps d'Ancien Régime*, le trop long cérémonial de la fatale toilette. Il y a identité, superposition sans reste du chevalier, de son corps et du monde d'avant la Révolution. Car si le chevalier de Valois n'existe à Alençon qu'à incarner l'Ancien Régime, c'est son corps seul qui fait de lui l'Ancien Régime *en personne*. Aussi la fin de l'histoire, par une boucle impeccable, donnera-t-elle à voir, en guise de dénouement, la débandade et la désorganisation de ce corps aboli. La déconvenue matrimoniale du chevalier se traduit en une déconfiture et une décrépitude dont il faut citer un peu longuement la lettre : « Ebouffé, le chevalier de Valois n'existait plus ! Quelques dents d'ivoire désertèrent sans que les observateurs du cœur humain pussent découvrir à quel corps elles avaient appartenu, si elles étaient de la légion étrangère ou indigènes, végétales ou animales, si l'âge les arrachait au chevalier ou si elles étaient oubliées dans le tiroir de sa toilette. La cravate se roula sur elle-même, indifférente à l'élégance ! Les têtes de nègres pâlirent en s'encrassant. Les rides du visage se plissèrent, se noircirent et la peau se parchemina. Les ongles incultes se bordèrent parfois d'un liseré de velour noir. (...) Enfin, les ruines si savamment réprimées lézardèrent ce bel édifice... »

Saisissante description, digne d'inspirer un Peter Greenaway (le metteur en scène de *Zoo*) - « à faire trouver mal un charcutier », dira le *Charivari*⁽⁵⁾ ... Mais aussi, description emblématique d'un temps - celui de « l'ancienne cour » - où le corps ne se réduisait pas à l'organique ;

(4) Ce jeu de mot s'impose d'autant plus aisément au lecteur que le chevalier de Valois vit du jeu : il n'a d'autres ressources que les gains modestes, mais constants, qu'il fait aux cartes dans les salons d'Alençon, et dont il s'expédie à lui-même le produit, chaque mois, pour feindre une petite rente qu'il aurait.

(5) Cité par Philippe Berthier (p. 366) dans sa récente édition de *La Vieille Fille*, Paris, Garnier-Flammarion, 1987 - dans laquelle je cite le texte de Balzac (pp. 177-178).

où la chair était si solidaire de ses atours que l'ornement, voire le qualificatif, ne faisaient qu'un avec le membre ou l'organe. C'est de cette solidarité - rompue dès son temps - que Balzac en cette page se fait le génial anatomiste.

Ce corps historiquement daté (et antagonique de celui, nourri par la Révolution, de Du Bousquier, ancien jacobin et fournisseur aux armées) dont Balzac nous offre la vision, d'abord triomphale, puis décomposée, est un corps paré. Ce n'est pas l'entité organico-mythique qui fait l'objet du désir moderne. La question de sa conformation physiologique ne se pose pas plus que celle de sa mise à nu, qui ne peut intervenir, *in fine*, que comme une mise à mort. Avec le lent « suicide » du chevalier vaincu, c'est tout un imaginaire du corps qui s'étiole et s'éteint. Ce qui était indissociable s'éparpille ; l'unité du corps et de sa mise se dissout ; l'espèce en voie d'extinction desquame, se dépouille de tout ce qui, au 18^e siècle, faisait corps avec le corps - mieux : faisait du corps un corps : crème, fards, parfums et nards, poudres, mouches, perruques, rubans, faveurs, etc... Parure, vêtue, n'étaient pas des éléments surajoutés : elles entraient en composition avec l'organique pour former le *corps apprêté*, propre au siècle du libertinage, et objet en effet du désir libertin.

Car le corps désirable, au 18^e siècle, n'est jamais le corps « naturel » (le corps du mythe naturaliste). Chez Rousseau lui-même, le plus lancinant souvenir érotique, celui de la fameuse Zuliatta, se divise en deux : il n'est physiologique que pour sa partie malheureuse et délirante (le « téton borgne ») ; mais le versant heureux de la mémoire n'est occupé que d'une vision vestimentaire, celle du *vestito di confidenza* de la courtisane vénitienne : « un déshabillé plus que galant, ... que je ne m'amuserai pas à décrire, quoique je me le rappelle trop bien »⁽⁶⁾. Et Rousseau d'en décrire cependant, irrésistiblement, les « manchettes » et le « tour de gorge ... bordés d'un fil de soie garni de pompons couleur de rose » ...

Le libertinage, comme conduite historiquement datée, est contemporain d'un temps où le corps est un ouvrage de l'art, où la chair, l'étoffe, le crin, l'onguent, entrent en une indémêlable composition dans ce qui se nomme (rarement d'ailleurs) : un corps. Face à ce corps ouvré, face à la recherche du vêtement et de la parure, la nudité n'a rien qui puisse la recommander au libertin : aussi n'en est-elle guère recherchée - sauf précisément chez Sade, selon une stratégie que l'on dira pour finir.

Le goût du travestissement lui-même, si présent dans certains romans libertins, relève peut-être moins de cette obsession de l'ambiguïté sexuelle dont s'enchantait la critique psychanalytique, que d'une appli-

(6) J.-J. ROUSSEAU, *Confessions*, Paris, Livre de Poche, 1963, t. 1, p. 489.

cation du principe de « papillonnage » qui porterait sur l'ensemble du corps paré. Le corps déguisé, dans cette optique, ne serait pas le *même* corps affecté d'un signe différent ; ce serait *vraiment* un autre corps, dont on pourrait donc jouir différemment. Le déguisement ouvrirait ainsi la possibilité (rêve d'un certain libertinage de type Faublas) d'une *infidélité fidèle*. La métamorphose remplirait la fonction jubilatoire de l'inconstance. « L'amour est un enfant qui s'amuse de ses métamorphoses » : cette maxime prononcée en pleine scène travestie dans *Un an de la vie du chevalier de Faublas* vient à l'appui de cette lecture. Fixons les rôles : la marquise, que le chevalier de Faublas avait séduite déguisé en fille, vient, déguisée en homme, lui reprocher ses infidélités. Faublas l'amadoue, l'appelant : « petite maman ». Ils se « raccommoient », au sens bien précis que « les gens qui ont de l'esprit, et même ceux qui n'en ont pas devineront »⁽⁷⁾. Cette première effusion passée, Faublas en vient aux « compliments tendres »... qu'il adresse en fait au « frac anglais » que porte la marquise. Et changeant d'interlocution comme de chemise, Faublas attribue désormais à la marquise le sexe de son habit, lui restituant du même coup le pseudonyme masculin sous laquelle elle s'est introduite chez lui : « Mon Dieu ! Florville, que vous êtes séduisant dans ce joli négligé ! que ce frac anglais vous va bien ! » Le badinage continue, tissé d'amabilités en miroir, car ce costume est « de la même étoffe et de la même couleur que ce charmant habit d'amazone » dans lequel lui, Faublas, est apparu pour la première fois à ses yeux à elle, la marquise (ou : lui, Florville). Au milieu de cet aimable chiffonnage, comment ne pas entendre comme une dénégation la galanterie un peu forcée par laquelle Faublas met la nudité de sa maîtresse sur le tapis : « Je n'aurais point de peine à vous dire comment vous êtes mieux ; mais puisque absolument, homme ou femme, il faut qu'on s'habille... » Il n'est pas étonnant que ce soit Louvet, rousseauiste tardif, qui laisse entrevoir, fût-ce le temps d'un soupir peut-être de soulagement, le corps dénudé. Mais l'éventualité est si vite écartée qu'elle paraît conjurée ; et le regret prononcé d'un ton si allègre que ce tribut payé du bout des lèvres ressemble fort à ce que les Anglais appellent *lip-service*. Au corps « naturel », une bonne parole vite expédiée ; au « frac anglais », les hommages plus solides dont l'heureux tempérament du chevalier est prodigue : « ma belle maîtresse me donna encore deux heures, que nous employâmes passablement bien ».

L'entrain du libertin pour le travestissement est moins « ambigu » que ne veut bien le laisser entendre une exégèse anachronique ; il relève tout à la fois de son principe de mobilité dans le plaisir, et de son attraction pour le corps paré, dont le vêtement est une composante

(7) LOUVET, *Une année de la vie de Faublas*, Bruges, Ed. de la Pléiade, 1965 ; p. 535. (Romanciers du 18^e siècle)

particulièrement désirable - plus désirable peut-être que la composante organique elle-même. Casanova en est l'illustration. Il a le goût de la mascarade, qui d'ailleurs à Venise fait partie de la vie courante, et n'implique nullement la bizarrerie, l'exceptionnel. Mais il s'agit moins, là encore, d'ambivalence supposée quant à la répartition des rôles sexuels, que de renouvellement du plaisir par la transformation de son objet. Pour lui aussi l'habit *refait* le moine - ou la nonette. S'il est ravi d'assister à la réincarnation en homme (dans un costume à la française de surcroît) de celle qu'il a désirée sous le costume religieux, aucune fantaisie bisexualiste ou androgynique ne vient nourrir un émoi que seule suscite la contemplation du corps paré : « Assis sur un tabouret, j'examinais avec attention toute l'élégance de sa parure. Un habit de velours ras couleur de rose, brodé sur les bords en paillettes d'or, une veste à l'avenant brodée au métier dont on ne pouvait rien voir de plus riche, des culottes de satin noir, des dentelles de point à l'aiguille, des boucles de brillants, un solitaire de grand prix à son petit doigt, et à l'autre main une bague qui ne montrait qu'une surface de taffetas blanc couvert d'un cristal convexe »⁽⁸⁾. Chantal Thomas, qui cite et commente ce passage, souligne justement que « c'est par ce qu'il montre plutôt que par ce qu'il cache que le vêtement attire Casanova »⁽⁹⁾. Contre l'idée reçue (et moderne) de l'effeuillage érotique, Casanova, cet archétypal libertin, s'il aime à déshabiller les femmes, préfère en toutes circonstances les habiller : c'est-à-dire travailler à leur conférer un corps nouveau. Et l'on pourrait, à l'envie, multiplier les exemples, en remontant le fil d'un siècle où non seulement, comme l'écrit Pierre Saint-Amand à propos de la Marianne de Marivaux, « la parure : tel est l'élément de la séduction »⁽¹⁰⁾, mais où cet élément est indissociable de l'entité aujourd'hui inimaginable, que l'on appellera le corps paré, ou, pourquoi pas le « corps-spectacle » - à condition toutefois de prendre le dernier mot, non pas au sens courant que désigne l'adjectif *spectaculaire*, mais plutôt selon la nuance précieuse que suggère un cuir de Joseph II rapporté par Mme Campan : « Je l'ai plusieurs fois entendu dire qu'il aimait les choses *spectaculeuses*, pour indiquer tout ce qui formait un aspect ou une scène d'intérêt »⁽¹¹⁾. Le *corps spectaculeux*, ainsi défini avec l'aide involontaire de l'empereur d'Autriche, tel serait donc l'objet oublié, méconnaissable, du désir libertin au 18^e siècle.

(8) G. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden F.A. Brockhaus, 1960, vol. 4, p. 48.

(9) CH. THOMAS, *Casanova. Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985, p. 200.

(10) P. SAINT-AMAND, *Séduire ou la passion des Lumières*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 23.

(11) *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, par Mme Campan, lectrice de Mesdames et première femme de chambre de la reine, Paris, Baudouin, 1822, t. 1, p. 177 (Le mot *spectaculeuses* est souligné dans le texte).

C'est ce corps qui se décompose en la personne du chevalier de Valois, dans le récit balzacien ; c'est ce corps aussi que Sade avait commencé de disloquer, par un parti-pris, à nos yeux des plus innocents, en faveur du corps mis à nu. Or la nudité chez Sade n'est pas une valeur (comme dans l'éros contemporain) ; elle figure l'état requis pour la meilleure mise à disponibilité des corps. Si elle n'est préétablie par une règle (celle qui l'impose aux femmes et filles des libertins de Silling, par exemple), elle doit pouvoir être produite sans délais. La « gaze », le « voile » s'opposent diamétralement à la parure ; ce ne sont que les dispositifs d'un retardement fictif et d'une incitation bien réelle à la *découverte du corps*. La « simarre », minimale et provisoire, se jette d'un seul geste, dès les premiers pas d'Eugénie dans la carrière du libertinage. Et le ruban, détourné de son usage ornemental par l'inventive lubricité, assume une fonction purement instrumentale : qu'on le tire, comme la bobinette du conte de fées, et le costume des gitons tombera. D'un seul coup. Le ruban sadien livre la chair qu'il prétendait orner : c'est qu'il ne la pare pas, il la prépare.

Cette brutale exhibition de la nudité n'est pas apologétique, mais critique : elle ne glorifie pas le corps organique, elle vandalise le *corps spectaculeux* du libertinage antérieur - et, en ce sens, elle devrait être mise en rapport avec l'ensemble de la critique sadienne de la représentation. Que cette lacération fasse aujourd'hui moins scandale que celle des chairs fouaillées tout au long des orgies ne saurait étonner : c'est un objet culturel oublié que Sade met ainsi en pièces. Et sans doute faudrait-il, pour éprouver et comprendre toute la brutalité de son geste, pouvoir rendre à la vie (de l'esprit) ce corps vidé de son sens dont Balzac a dépeint la momie.

III

La nudité voilée et dévoilée

Jean Claude Bologne

Pour une grammaire de la nudité

Selon une mythologie naturiste trop constante, dans l'histoire de la pudeur, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, pour ne pas correspondre à une aspiration inconsciente de nos civilisations, la nudité symboliserait cet état d'innocence, ce degré zéro du corps humain à partir duquel la société modèlerait couche par couche un « homo sociabilis ». Sous diverses formes (hérésie, folie, écologie, streaking...) la nudité a été, au cours des siècles, un moyen de refuser l'ordre social pour retrouver ce stade mythique - paradis terrestre, bon sauvage, enfant qui vient de naître - où l'on n'aurait pas encore subi l'imprégnation culturelle.

Le corps en soi, dans cette conception, ne peut se donner en spectacle, puisqu'il n'est que matière brute à laquelle vêtements, scarifications, tatouages ou maquillages viendront donner sa signification. Il évoque tout au plus ces poupées ou ces mannequins de vitrine, ces académies de peintre, destinés à galber les vêtements. Une ethnologie simplifiée vient souvent étayer ces visions. On évoque alors les sauvagesses auxquelles des missionnaires trop zélés imposaient des caleçons, et qui, gênées, refusaient ces vêtements impudiques mettant en évidence leurs parties honteuses...

Ces constructions théoriques, quelque importantes qu'elles demeurent dans notre mythologie individuelle, ne reposent sur aucune réalité. Seul un Gaspard Hauser pourrait prétendre à cette « insignifiance » de la nudité. L'ériger en code social n'est possible qu'à la cour du roi Pausole. Le corps nu, en effet, est un produit culturel au même titre que le corps vêtu. La coupe des cheveux, les ongles rognés, la barbe rasée sont déjà signes de civilisation ; l'intensité du bronzage, la minceur de la taille, les gestes ou la démarche dénoncent un mode de vie ou une éducation. On distinguera facilement, sur une plage naturiste, le punk de l'intellectuel, la starlette attentive à son corps de la ménagère en vacances.

Bien plus, la nudité, dans nos sociétés occidentales, étant l'exception et non la règle, elle devient significative en soi. C'est le vêtement aujourd'hui qui est devenu neutre, et le corps nu spectacle. Comme telle, la nudité parle un langage que je voudrais ici analyser. Dans un premier temps, je passerai en revue les moyens d'expression dont il dispose - son vocabulaire - ; dans un second temps, j'essaierai de montrer comment ces éléments peuvent se combiner pour former ce que

l'on pourrait nommer une « syntaxe » de la nudité. Une des principales caractéristiques de tout langage est en effet sa linéarité : la signification d'un discours n'est pas uniquement liée au sens d'un mot, mais à sa place dans la phrase, aux rapports qu'il entretient avec ses voisins. Il en va de même pour le langage de la nudité, qui se définit le plus souvent de façon dynamique, par rapport à un état vêtu. Plus que nu, on est déshabillé, dévêtu, dénudé. Souvent, des vêtements judicieusement choisis tiennent lieu de nudité (le « déshabillé » au nom suggestif...), quand leur simple trace (empreinte d'un élastique sur la peau, zones blanches dans un bronzage...) ne suffit pas à rétablir sur un corps entièrement nu le souvenir du strip-tease. L'art érotique a su jouer de ce dynamisme de la nudité ; il n'est pas le seul. En fait, sauf lorsque l'on donne à la chair une image neutre (intimité, naturisme), chaque état de nudité se définit par rapport à un état habillé.

I. Les valeurs de la nudité

Pour rendre compte de ce dynamisme de la nudité, j'ai voulu en définir les différents aspects dans un tableau structuré autour de deux axes. Le premier distingue les niveaux de conscience de sa nudité : celle-ci n'aura bien évidemment pas la même signification si elle est volontaire ou imposée, inconsciente ou surprise. Le second rappelle les différentes valeurs (positives, neutres ou négatives) accordées à la chair, et qui conditionneront l'image que l'on a, ou que l'on donne, de sa nudité.

Le tableau de la page 65 ne vise pas à l'exhaustivité : chacun pourra à sa guise en combler les trous ou en prolonger les axes. Comme tout ce qui tente de structurer un système mental complexe et subjectif, il apparaîtra, tel quel, caricatural. Chaque valeur de la nudité qui se définit à l'intersection des deux axes correspond plutôt à une zone qui pourrait s'étendre sur plusieurs lignes ou colonnes. Il faut le prendre davantage comme un instrument de travail qui nous permettra d'analyser certaines réactions ou certaines attitudes dans l'histoire de la pudeur.

La nudité inconsciente

Si nous n'avons pas conscience de notre nudité et que ceux qui nous voient ne s'en offusquent pas, nous avons retrouvé cette innocence originelle qui fut celle d'Adam avant la faute (*mythe originel*). Etat impossible à atteindre depuis que l'on a inventé l'habit, puisque le seul fait de l'ôter nous rend conscients de notre nudité. Dans le domaine de l'intimité, en revanche (baignades en rivière, lits partagés, toilettes communautaires...), cette nudité fut possible jusqu'au XVI^e siècle, dans certains cas jusqu'au XIX^e (*apudeur*). Dans nos sociétés occidentales, elle ne résista pas à la vague de pudibonderie post-révolutionnaire.

Tableau des valeurs de la nudité

Valeurs de la chair	Circonstances de sa nudité	Inconsciente	Involontaire		Volontaire	
			surprise	imposée	individuelle	sociale
Négative	Morale (péché)	Perdition	honte		Blasphème	Hérésie
	Sociale (barbarie)	Barbarie		Humiliation	Affront	Provocation
	Individuelle (faiblesse)	Folie	Déchéance	Punition	Soumission	Pénitence
Neutre	Quotidienne	Apudeur	Violation	Voyeurisme	Intimité	Affirmation
	Naturelle	Mythe originel		Infériorité		Nudisme
Positive	Esthétique (beauté)	Art		Académie	Narcissisme	Exhibitionnisme
	Sexuelle (désir)	Erotisme	Accident...	Viol	Séduction	Libertinage...
	Symbolique (pureté)	Innocence		Rite		Nu antique

Si d'autres regardent notre nudité inconsciente, son interprétation dépendra de l'image qu'il se font de la chair, selon leur culture, leur éducation, leur personnalité. Dans une perspective judéo-chrétienne où la chair symbolise le péché originel, la nudité inconsciente est celle des peuples qui n'ont pas eu la révélation du message évangélique. Les missionnaires du XVIII^e siècle la leur apporteront à coups de caleçons (*perdition*). Dans une perspective sociale, le vêtement représente la civilisation ; s'en défaire, c'est perdre la raison, retourner à la vie sauvage (*barbarie*). Le thème est abondamment exploité au moyen âge : le désespoir d'Yvain, les loups-garous, montrent l'homme qui, par une malédiction ou suite à une faute, s'est coupé de la vie sociale. Il ne s'agit pas vraiment de folie, puisque, mis à part la nudité dont ils n'ont pas conscience, les héros font preuve de comportements sensés. Au XIX^e siècle, en revanche, on découvrira l'« exhibitionnisme pathologique », mis en évidence en 1877 par Lasègue : l'homme qui abandonne, avec ses habits, cette dignité si chère au bourgeois du siècle dernier ne peut qu'avoir perdu la raison (*folie*). Les journaux de faits-divers regorgent d'aventures de ce genre, qui préviennent par leur menace implicite toute tentative de dénudation.

C'est par le biais de la représentation, le plus souvent, que l'on a accordé à la nudité inconsciente une valeur positive. Depuis le XVI^e siècle fermente une théorie de la nudité artistique qui ne sera clairement formulée qu'au XIX^e siècle. Au nom de la beauté du corps humain, on admet les tableaux parfois les plus osés. Le Code pénal les acquitte, le manuel des confesseurs les absout, les manuels de civilité apprennent à les regarder sans sourire. On admet que les femmes - qui ne se découvrent qu'en présence de leur mari devant le médecin - posent dévêtues, et qu'au bal des Quat-z'Arts, les modèles dansent en costume de travail... Les bergères et les Dianes chasseresses sont supposées, sur les tableaux, inconscientes de leur nudité qu'elles portent comme un costume (*Art*). Piètre prétexte, le plus souvent. Tant que la photographie n'a pas purgé les arts graphiques de leur charge érotique, esthétique et sexualité seront souvent confondues. La même notion de conscience et d'inconscience de sa nudité définissait jadis la frontière (souvent arbitraire) entre pornographie et érotisme au cinéma ou au théâtre (*érotisme*). Ici aussi, les réalités ont évolué plus vite que les mentalités. L'innocence de la chair, enfin, inspirait aux artistes un thème quelque peu paradoxal : la nudité des élus après le Jugement dernier (*innocence*). Paradoxal, puisque les damnés, symbolisant la chair pécheresse, étaient représentés dans la même nudité. Les artistes qui avaient à traiter ce thème s'en tiraient habilement : les damnés montraient leur sexe, qu'un mouvement de jambes dissimulait chez les élus.

La nudité involontaire (surprise)

Laisse-t-on sans le vouloir apparaître ce que l'on devrait dissimuler, on éprouve un sentiment de gêne ou de honte. Encore peut-il selon les cas revêtir des aspects différents. Honte religieuse lorsqu'un prêtre, censé pur, laisse entrevoir la chair qui symbolise le péché par excellence. Pour éviter ces incidents, Yaveh recommande à ses prêtres de porter caleçon et de ne pas monter par des marches à son autel (*honte*). A une époque où l'habit matérialisait la dignité sociale, se laisser voir nu pouvait entamer le respect que l'on devait à un supérieur (*déchéance*). Le thème du roi nu popularisé par Andersen traduit un réflexe que l'on a couramment pour vaincre la peur que nous inspire un supérieur (imaginez ainsi votre patron...) Ce thème continue à inspirer les caricaturistes, qui ne dédaignent pas, l'été venu, de nous montrer nos édiles en maillot de bain. La réhabilitation de la chair ôte toutefois de son agressivité au procédé, qui rejoint désormais la curiosité qu'ont connue toutes les époques pour l'intimité des grands (*violation*). Surprendre la nudité d'une déesse (Diane et Actéon) ou d'une reine (Nyssia et Candaule) était dans la mythologie grecque puni de mort, même si la convoitise n'accompagne pas la surprise, comme ce sera le cas dans la Bible (Suzanne et les deux vieillards). La galanterie française, en revanche, en fera un thème littéraire et iconographique privilégié, depuis Brantôme jusqu'aux gravures polissonnes du XVIII^e siècle. Entrer dans la chambre d'une dame qui prend un clystère ou change de chemise dépasse d'ailleurs l'anecdote littéraire à une époque qui ignore la chambre individuelle : en poussant une porte du Louvre, on pouvait aussi bien surprendre Marie de Médicis troussée sur son lit que Cinq-Mars s'oignant des pieds à la tête. Les dames alors recevaient dans leur baignoire ou dans leur lit, quand les hommes préféraient la chaise percée. L'intimité surprise pouvait, le cas échéant, se teinter de galanterie (*accident*) : les plus jolies dames, qui depuis le XVII^e siècle ne portent plus de caleçon, semblent multiplier à l'envi les chutes de cheval ou de carosse qui leur relèvent les jupes sur la tête. Certaines, prévoyant ce genre d'incident, ne manquaient pas de parer la « face du grand Turc » (leur derrière) des mouches et des fards qui agrémentaient leur visage... Honni soit qui mal y pense ! Dans l'art ou dans la vie courante, la nudité surprise est un des thèmes favoris du XVII^e siècle et surtout du XVIII^e siècle. Elle correspond à la progression de la pudeur, qui s'est imposée dans les mœurs avant de s'imposer dans les mentalités. S'il n'était plus permis, comme au XVI^e siècle, de se trousser largement pour profiter de la chaleur d'un foyer, on en gardait, au delà des bonnes manières, le secret désir : jamais sans doute le corps nu ne fut aussi savamment mis en scène.

La nudité involontaire (imposée)

Lorsque la nudité nous est imposée contre notre volonté, elle peut devenir une épreuve insoutenable. Théroigne de Méricourt, après la « fessée patriotique » que lui infligèrent les femmes de la Montagne le 31 mai 1793, perdit la raison, « tuée par cette injure barbare dans sa dignité et son courage », comme disait Michelet. L'avanie revêt ici un caractère social (*humiliation*) : elle fait redescendre au niveau de l'homme sauvage, voire de l'animal (thématique de Salò de Pasolini) ceux que l'on veut tenir à sa merci. Systématisée et institutionnalisée, elle n'implique plus la supériorité de l'agresseur sur l'agressé, mais se contente de matérialiser, à travers la symbolique de la chair vulnérable, le châtiment infligé à un coupable (*punition*). La peine de la nudité fut connue de toutes les civilisations. L'Europe occidentale en fit grand usage au Moyen Age, tant au niveau populaire (charivaris, assouades...) que dans les coutumiers ou dans les règles monastiques. On promenait nus les amants adultères, les prostituées, les débauchés. L'humiliation parfois se prêtait à la surenchère : les amants adultères pouvaient être promenés à travers la ville enchaînés par les organes sexuels. A l'inverse, on pouvait adoucir la peine en faisant défiler les coupables en chemise, quitte à leur faire porter une pierre dans ce vêtement, ce qui les obligeait à se trousser haut pour alléger le fardeau... Si la justice officielle a petit à petit renoncé à ces traitements (encore en usage, dans certains cas, au XVIII^e siècle), la justice populaire en a conservé l'usage. La libération de 1945 nous en a fourni suffisamment d'exemples.

L'intimité elle-même, sans qu'aucune connotation négative soit attachée à la chair dénudée, peut être violée publiquement (*voyeurisme*). Le plus bel exemple historique de cette mise en scène de la nudité est l'accouchement public des reines : alors que cette épreuve, à l'origine - épreuve pour les assistants autant que pour la parturiente - ne concernait que l'entourage immédiat du roi et visait, dans son déroulement, à empêcher toute substitution de nouveau-né, elle devint, au XVIII^e siècle, un spectacle gratuit ouvert à tous, où l'on monte sur les meubles pour ne pas en perdre une miette. Si c'est une nudité « naturelle » qui est donnée à voir, elle se teintera de condescendance ou de mépris (*infériorité*) : les exhibitions de « sauvages » et de négresses aux seins nus confortaient jadis l'image de civilisation que se donnait l'Europe colonisatrice. Le corps nu fonctionne ici comme négatif du corps vêtu. C'est soi-même que l'on vient voir dans le miroir de l'autre, comme l'opulence aujourd'hui aime se renvoyer l'image de la malnutrition.

Occasionnellement, on peut imposer une nudité à laquelle on accorde une valeur positive. Esthétiquement, les artistes ont besoin de la nudité de leurs modèles, qui n'a de signification que plastique (*acadé-*

mie). Sexuellement, on peut imposer des nudités destinées uniquement à réchauffer le désir (*viol*) : tel pamphlet sur un jésuite adamite, en 1684, dénonce ainsi un confesseur qui obligeait de jeunes religieuses à se montrer nues devant lui. Symboliquement, enfin, certaines cérémonies exigeaient jadis la nudité intégrale (*rite*). Le baptême, jusqu'au VIII^e siècle, symbolisait une seconde naissance qui ne permettait pas le moindre vêtement ; il était suivi d'une onction « du bout des cheveux à la pointe des pieds » qui fut peut-être à l'origine du sacre royal. Celui-ci, toutefois, ne semble pas avoir été jusque-là, même si un chroniqueur byzantin, Théophane, prétend que Charlemagne a été oint « de la tête aux pieds »...

La nudité volontaire

Le rapport de force change lorsque notre nudité ne nous est plus imposée, mais que nous l'imposons aux autres. Ce n'est plus un corps qui est ici violé, mais un regard. Plus que jamais, le corps devient spectacle, avec sa symbolique (le postérieur est l'arme la plus efficace), sa mise en scène (l'imperméable de l'exhibitionniste, les colifichets du strip-tease, la pompe des processions nues...) et son « message », parfois explicitement proclamé sous forme de slogans. Je distinguerai la nudité qui s'adresse à un (ou des) individu(s) de celle qui s'adresse en bloc à une société ou à une institution (religion...).

Affirmer son corps en tant que symbole du péché constitue en général une réaction à une éducation chrétienne trop rigoriste. En tant qu'acte individuel (*blasphème*), il met en scène une révolte limitée à un membre de la communauté dans des circonstances conjoncturelles. Je pense par exemple à la « messe noire » que célèbre le héros de *l'Agneau carnivore* d'Agustin Gomez-Arcos en violant son frère sur un autel. Bien des actes prudemment rebaptisés « folie mystique » au XIX^e siècle marquaient peut-être tout simplement le refus d'une vision infirmante du corps humain exprimé par sa nudité. En tant qu'acte social (*hérésie*), la nudité peut se constituer en système réglant la vie communautaire d'un groupe qui entend affirmer sa différence par rapport à la doctrine officielle de l'Eglise. Ce n'est pas un hasard si bon nombre de sectes condamnées par la pensée orthodoxe du II^e siècle à la fin du Moyen Age (adamites, nicolaïtes, béghards, turlupins...) se recommandent du nudisme ou sont accusées de le pratiquer. Face à la doctrine omnipotente qui, pendant dix siècles, s'identifie à la civilisation occidentale, la chair nue constitue un moyen privilégié de remettre en cause celle-ci à travers celle-là.

Aussi l'affirmation sociale de sa nudité évoque-t-elle, laïcisée, son affirmation religieuse. A un niveau individuel (*affront*), le corps interdit exhibé est l'avanie que l'on réserve symboliquement à des

adversaires insaisissables - par leur importance, leur nombre ou l'idée qu'ils incarnent. Le derrière dénudé - symboliquement, la « seconde face » effectue un « salut » parodique - marque une protestation impuissante dont le langage est universel. On l'a vu utiliser par un chanteur contre la police belge, un groupe de rockers contre les autorités polonaises, un footballeur contre ses supporters, des maoris contre la reine d'Angleterre... A un niveau social, la nudité collective peut constituer une révolte contre la société bourgeoise incarnée par ses habits (*provocation*). Le « streaking » qui envahit les milieux étudiants dans les années 1974-1975 affirmait par la nudité le refus des valeurs morales de la société bien-pensante : les jeunes gens pariaient sur le temps qu'ils pouvaient courir nus avant d'être interceptés par les forces de l'ordre. Provocation sauvage ici, organisée là-bas : dans les années 1930, certaines cellules anarchistes considéraient le nudisme comme une « revendication d'ordre révolutionnaire » : « Le jour où l'unité humaine aura conquis le droit de disposer à son gré de son corps, elle ne tardera pas longtemps à se refuser autant à être chair à prostitution (mariage ou maison close) que chair à résignation, à canon ou à exploitation. »

Lorsque la chair est liée à l'image de la faiblesse, de la vulnérabilité, de l'infériorité, la nudité volontaire est acte d'allégeance, individuelle ou collective. Allégeance à un homme (*soumission*), lorsque le vaincu se présente nu (ou en chemise, ce qui, au Moyen Age, avait le même sens et s'exprimait par les mêmes termes) à son vainqueur. Ainsi se présentent à Edouard III les six bourgeois venus demander la grâce de Calais en 1347. Allégeance de toute une communauté à son Dieu courroucé (*pénitence*), dans ces processions nues (ou en chemise, en « langes », en caleçon...) que l'on affectionnait au Moyen Age et que l'on ressuscita un moment sous la Ligue. « Déchaus » (sans chausses) à Liège en 1245, « nus pieds et en langes » (chemise de laine) à Paris en 1223, « tout nus » à Saint-Denis, à Chartres, à Rouen en 1315... Ces processions, sans doute sincères au Moyen Age, dégénérent au XVI^e siècle : « bonne maquerelle pour beaucoup estoit ombre de devotion », raille L'Estoile. Dans les pardons du XVIII^e siècle, ce ne sont plus que de petits garçons qui, « dans cet état d'innocence et de nudité », donnent aux petites filles « la première information sur la différence des sexes. »

Dans la vie quotidienne, la nudité fait sans doute partie de l'expérience courante de la vie du couple (*intimité*). Mais lorsque cette intimité est vécue à un niveau social, elle peut devenir une bien curieuse arme politique (*affirmation*). Au XVII^e siècle, ainsi, l'intimité du roi était-elle une denrée rare et chèrement monnayée. La faveur du monarque distribuait les « brevets d'affaire », qui permettaient de le voir sur sa chaise percée, ou les places dans sa chambre à coucher. Et lorsqu'il

s'agit de panser son derrière meurtri par une fistule, les assistants sont soigneusement triés sur le volet. « Il n'y entre que les premiers valets de chambre, comptabilise Dangeau, M. d'Aulmont, premier gentilhomme de la chambre en année, les autres n'y entrent point, pas même son fils, qui a la survivance ; M. de la Rochefoucault entre, M. de Louvois a toujours entré dans le commencement et M. de Seigneley y entre depuis quelques jours. » Dans l'entourage du roi, la nudité exhibée entre à son tour dans les délicates querelles de préséance. Lorsque l'abbé Vermond, précepteur de Marie-Antoinette, et d'origine bourgeoise, reçoit ministres et évêques dans sa baignoire, il traite « les gens les plus élevés comme ses égaux, quelquefois même comme ses inférieurs ». Certains refusent cette nudité outrageante. Le Maréchal de Force, que le marquis de Watteville avait reçu sur sa chaise percée, occupa à son tour le siège dès que le marquis l'eut libéré, en rétorquant « Je reçois votre visite ici ». A la cour de Louis XIV, le prince du Danemark n'assiste pas au lever du roi pour n'avoir pas à lui donner sa chemise. Quant au frère de Sa Majesté, il tendra un guet-apens à son cousin, Monsieur le Duc, pour l'obliger à lui rendre cet hommage : en tombant devant lui sa chemise de nuit, il le forçait à lui passer sa chemise de jour. La nudité volontaire, codifiée par les règles de l'étiquette, prend dès lors la pudeur en otage.

Individuellement ou socialement, on peut vouloir retrouver dans la nudité cette référence au paradis perdu d'une chair qui n'était marquée ni positivement, ni négativement (*nudisme*). Dans la mesure cependant où la nudité n'est plus inconsciente, mais est l'expression d'un acte volontaire qui prend comme référence le monde habillé (« textile »), la nudité redevient langage et porteuse de sens.

L'amour de son corps peut également amener à le dénuder, pour soi (*narcissisme*) ou pour les autres (*exhibitionnisme*). Si elle s'adresse au désir sexuel, la dénudation peut revêtir toutes les formes de la simple séduction, de la pornographie, du strip-tease ou de l'exhibitionnisme obsessionnel (*séduction*). A l'échelle sociale, elle fut aux XVII^e - XVIII^e siècles synonyme de licence (*libertinage*). « En une desbauche », le prince de Condé passe ainsi « tout nu à cheval par les rues de Sens, en plein midy, avec je ne sçay combien d'autres nûs aussy »... Folles nuits, fêtes d'Adam et dîners des déesses amplifieront au siècle des lumières ce libertinage désormais circonscrit dans les limites de la « vie privée ».

Dernier et curieux langage de la nudité, hérité de la Renaissance et exploité jusqu'à la fin du XIX^e siècle : la chair magnifiée par la seule référence à l'Antiquité (*nu antique*). Représenter Voltaire en philosophe, le général Desaix en vainqueur ? Pour Pigalle ou pour Dejoux, c'est les montrer nus, ce qui leur confère sans nul doute la dignité des

marbres retrouvés dans le sol romain... La mode du nu antique repose sur une double erreur. D'une part, Grecs et Romains représentaient nus les athlètes qui concouraient ainsi dans le stade ; il s'agissait donc de la représentation d'une nudité quotidienne, et non de la valorisation de l'homme par sa nudité. D'autre part, lorsqu'un empereur était statufié dans le costume d'un athlète, c'était pour lui donner la force et la prestance de son modèle, et non le corps avachi et vieilli que Pigalle a copié, pour son Voltaire, sur un vieux soldat de la guerre de sept ans... N'importe : la nudité n'est pas, pour les artistes du XVI^e au XIX^e siècle, significative en soi, mais, selon la définition de la « mythologie » de Barthes, base d'un nouveau système de signification qui ne valorise le corps que par référence à une autre nudité, elle-même dédouanée par le temps...

II. Le système de la nudité

A partir de ce « vocabulaire » de base où chaque type de nudité correspond à une valeur précise, l'histoire de la pudeur a composé une « syntaxe » dans laquelle les différents termes se combinent, s'interpénètrent, se complètent pour former de véritables phrases. Il n'est bien entendu pas question d'en faire ici une analyse exhaustive, comme on ne peut répertorier tous les énoncés que permet une liste, même brève, de mots. Quelques exemples nous feront cependant entrevoir la souplesse du système, qui se recompose selon les époques et les individus, épousant les sensibilités et les cultures.

Interpénétration plaisante, par exemple, entre honte et pénitence : pour suivre pieds nus les processions sans avoir à dévoiler publiquement ses pieds, saint Louis s'était fait confectionner des chausses sans semelle, qui permettaient d'exprimer simultanément les deux valeurs de la nudité. Interpénétration plus problématique entre honte et punition dans la crucifixion, du Christ. « Il était à la fois le prêtre suprême et la victime sacrificatoire », résume Molanus. Devait-il, comme le prêtre, couvrir ses reins ou, comme la victime humiliée, mourir nu ? « Le Christ a été crucifié nu, tranche le théologien lovanois : je pense pourtant qu'il est pieux de croire que ses organes honteux étaient voilés par quelque chose d'honnête. »

Plus graves les interpénétrations entre séduction et innocence : belle image que le baptême primitif et nu, où l'esprit « uniquement occupé de ce saint désir fermoit toute les portes de l'âme aux attrait de de la volupté ». Il fallut cependant très vite baptiser à part hommes et femmes... avant de supprimer carrément le baptême par immersion.

Pour résoudre les problèmes posés par les différentes valeurs de la nudité, on a donc constitué, tout à fait empiriquement, des systèmes symboliques dont les éléments fonctionnent par leur absence ou leur

présence et n'acquièrent leur pertinence que les uns par rapport aux autres, constituant une véritable syntaxe de la nudité. Ainsi le sexe masculin, au Moyen Age, n'avait pas de signification artistique intrinsèque. Selon les situations, sa présence ou son absence pouvait prendre des valeurs opposées. Représente-t-on la faute d'Adam ? Elle demande un traitement triple : avant la faute, Adam se montre de face, organes sexuels apparents (apudeur) ; au moment où il croque la pomme, il se cache le sexe de la main (honte) ; chassé du paradis, il a chaussé feuille de vigne ou peau de bête (pudeur). Le Jugement dernier requiert lui aussi un triptyque de ce genre : en ressuscitant, les morts n'ont pas conscience de leur nudité, le seul mouvement de leur corps suffit à voiler leur membre (apudeur) ; les damnés, comme les diables, se montrent nus et de face (punition) ; quant aux élus, ils ont revêtu la robe de l'innocence. Nous voyons donc un thème formel (le sexe masculin) revêtir selon le sujet illustré deux significations opposées (apudeur ou punition). La fréquence des représentations respectant ce symbolisme nous montre qu'il ne s'agit pas là d'une lubie d'artiste, mais d'un système sans doute inconscient, mais répandu.

Le même rôle ambigu a été réservé, dans un autre domaine, à l'habit. Chargé de cacher la nudité, il peut aussi la souligner, la suggérer, la renforcer. Chaque époque, jouant sur ses phantasmes et ses codes sociaux, a privilégié tel ou tel subterfuge. L'habit peut mimer la nudité par le voilage incomplet : la transparence (les tuniques à l'Athénienne du Directoire), l'ajouré (la modestie en dentelle aux points plus ou moins serrés que les femmes mettaient dans leur décolleté au XVII^e siècle), le raccourci (des manches au XVII^e siècle, des robes en 1925)... Mais il peut privilégier la forme sur le dévoilement, par des habits moulants (les pantalons et les chausses des hommes ont eu cette tendance aux XIV^e-XV^e siècles, sous le Directoire, ou sous la révolution du jeans) ou, mieux, en les accentuant : les braguettes du XVI^e siècle promettaient souvent des richesses qu'elles ne contenaient pas, comme les caleçons qu'à la même époque les femmes rembourraient pour mimer de grosses cuisses ou les tournures du XIX^e qui donnaient aux maigrichonnes le fessier des canons de beauté. On peut d'ailleurs remarquer que ces jeux sur la pudeur ou l'impudeur des vêtements alternent souvent sans se recouper. Lorsque la jupe, après la première guerre mondiale, est remontée sur les genoux, la femme a abandonné ses formes - corsets et tournures qui faisaient saillir seins et fesses - pour glisser dans des fourreaux droits... Ces jeux des vêtements, qu'il est amusant de considérer sous l'angle de la nudité mimée, entrent néanmoins dans une grammaire plus vaste et plus complexe, celle de l'habit, qui dépasse notre sujet.

Les perspectives ébauchées dans cet article n'avaient bien sûr pas pour ambition d'épuiser une matière trop vaste et trop mal exploitée. J'ai

voulu simplement souligner que dans une société multimillénaire, tout est langage, jusqu'à cette nudité qui nous semble le dernier refuge de la nature, et que tout langage repose sur une structure souvent plus complexe qu'il n'y paraît à première vue.

Bibliographie générale

J.C. BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, O. Orban, 1986 et Hachette, 1987 (collection Pluriel).

M.-A. DESCAMPS, *Le nu et le vêtement*, Paris, Ed. Universitaires, 1972 et *Vivre nu*, Paris, Trismégiste, 1987.

Ph. PERROT, *Le travail des apparences*, Paris, Seuil, 1984.

France Borel

Le corps en trompe-l'œil

Pour une mise en scène de l'éphémère

« *La contemplation d'une femme nue
me fait songer à son squelette.* »

G. Flaubert

Véritable trompe-l'œil éphémère, le maquillage agit sur les apparences, il étale l'érogène à fleur de peau et - chose étrange et peut-être sans précédent - il est aujourd'hui principalement polarisé sur la femme. Depuis le début de l'ère industrielle, le corps masculin s'affirme comme utilitaire et c'est essentiellement dans celui de la femme que se concentrent les artifices dits « superflus » comme si le corps féminin devenait pour l'homme une source de loisirs, de luxe, de distraction, une « réserve d'érogène »⁽¹⁾. Le mâle vient s'y ragaillardir, réanimer sa puissance.

Le maquillage fétichise l'épiderme. La femme est une idole se vénérant pour elle-même dans les instituts de beauté. Elle fusionne avec elle dans un intime corps à corps. Le maquillage est un signal ; il annonce, par redondance, que l'on se trouve dans le règne du féminin. Comme certaines des parures du monde primitif, il s'attache à souligner les orifices. La bouche et les yeux sont des territoires privilégiés. L'utilisation du miroir dénote à quel point le maquillage relève d'un auto-érotisme ; pour le pratiquer, la femme se retire dans un isolement narcissique très différent de l'atmosphère collective des cérémonies encadrant les opérations de tatouages ou de sacrifices dans le système « sauvage ». Ici, le rituel est solitaire, il se réalise dans l'ambiance close de la chambre ou de la salle de bain. Les spectateurs sont malvenus. Les hommes le savent bien. « Ecriture sur le visage, dit Gilbert Lascault, le maquillage s'ajoute à lui et le masque. Il n'est pas exclu même que l'homme reproche à la femme cette activité devant le miroir comme activité narcissique, plaisir solitaire dont il est éloigné, activité contre nature. Elle ajoute à la nature, elle la déforme, elle ment (pense-t-il), elle interpose entre lui et son corps à elle une distance : elle met une « vitre ». L'homme ici se situe au centre de l'univers, fort bêtement. D'une part, il reproche à la femme qui se maquille le temps

(1) J.T. MAERTENS, *Le dessein sur la peau*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 125.

qu'elle passe avec elle-même. D'autre part, il prétend être l'objet de ses préoccupations à elle : elle se maquille pour lui, pour le tromper. Elle se truquerait, elle se falsifierait pour le posséder (dans tous les sens que peut prendre ce mot). Le maquillage serait piège où elle voudrait le prendre et il ferait du visage (accessoirement du corps) de la femme un lieu de machinations, un terrain de chasse. »⁽²⁾.

Corps et visage maquillés souhaitent - illusoirement - se soustraire aux lois du temps mais les moyens employés sont étrangement éphémères. Chaque matin, le rituel est à recommencer. Quotidiennement, la nature est combattue même si l'on n'hésite pas à s'en approprier apparemment les bienfaits en exploitant les ressources de plantes, placentas et autres gelées royales. La femme maquillée s'éloigne de la nature - sans violence puisqu'il n'y a pas mutilation - et elle la rejoint, symboliquement du moins, en s'intégrant ses avantages. « Si tel savon, explique J.T. Maertens, est tout un printemps d'« herbes coupées où flotte le souvenir du trèfle, de la mousse et de la sauge », si les femmes « confient leur beauté aux plantes et aux fleurs », c'est que leur « intuition » les y conduit : entendez une sorte de faculté antérieure au discours social, cette manière d'être en fusion avec le corps-mère avant tout langage »⁽³⁾.

Par ces mécanismes, « le produit de beauté crée l'organe qu'il maquille. Le rouge à lèvres ne recouvre pas seulement les lèvres existantes, il « crée des lèvres qui en disent long » comme si sans maquillage, les lèvres ne peuvent dire grand chose »⁽⁴⁾. Dans le face-à-face avec le miroir, la femme se constitue, elle s'engendre. Chaque soir elle s'abolit pour recommencer le lendemain un scénario identique. Le geste est sans cesse à refaire, ses traces sont particulièrement fugitives. De maquillage en démaquillage, l'image est constamment à reconstruire, jamais elle ne se fixe. « D'être suivi du maquillage, le démaquillage avoue son incapacité de capter l'inconscient fusionnel dans les traces qu'il laisse et la concertation qu'il instaure entre imaginaire et symbolique n'en finit pas de se refaire »⁽⁵⁾.

L'ambiguïté et l'incertitude du maquillage ne se situent pas uniquement là. Simultanément, le maquillage veut cacher (les rides) et souligner (les lèvres, les yeux), il repeint à sa façon l'œuvre de la nature et c'est bien pourquoi il a des détracteurs féroces qui l'assimilent à l'impiété, à la vulgarité, au mensonge voire à la prostitution. En revanche, les fards se défendent en se mêlant à l'hygiène et à la médecine. Ils se

(2) G. LASCAULT, *Figurées, défigurées, petit vocabulaire de la féminité représentée*. Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 115.

(3) J.T. MAERTENS, *op. cit.*, p. 132.

(4) *Ibid.*, p. 133.

(5) *Ibid.*, p. 140.

prétendent également être accoucheurs de personnalités et remèdes contre le vieillissement. En même temps, le maquillage manifeste l'individu et le réduit à l'anonymat d'un modèle standard. Il « exprime la vérité des désirs et le mensonge des apparences »⁽⁶⁾. Le fard veut cacher la vieillesse et cependant, une secrète connivence existe entre lui et la mort. Le héros condamné de Thomas Mann dans *La mort à Venise* se rend chez le coiffeur. « Autant que n'importe quel amoureux, il souhaitait de plaire et s'inquiétait amèrement à la pensée que cela pût n'être pas possible [...] Quelque chose le poussait à rendre à son corps de la fraîcheur, à le refaire. On le voyait souvent dans le salon de coiffure de l'hôtel, il considérait d'un regard tourmenté son image dans le miroir [...]. Aschenbach, indolemment allongé, incapable de résister, et repris d'espoir à ce spectacle, regardait dans la glace ses sourcils se dessiner, s'arquer harmonieusement, ses yeux s'agrandir en amandes et briller d'un plus vif éclat grâce à un cerne de khôl sous la paupière ; plus bas, là où auparavant la peau était flasque, jaune et parcheminée, il voyait paraître un carmin léger ; ses lèvres, tout à l'heure exsangues, prenaient un ton framboise ; les rides des joues, de la bouche, les pattes d'oie aux tempes disparaissaient sous la crème et l'eau de Jouvence »⁽⁷⁾. Etrange cérémonie où avant de mourir l'on se « refait une beauté ».

Le maquillage a d'autres vertus. Par lui, la femme se fait plurielle, elle devient autre et comble ainsi ses désirs de paraître. « Elle se métamorphose parce que sa vérité est l'amour de la métamorphose. [...] La peau fardée constitue l'écriture la plus proche de celle, de celui qui utilise son corps comme surface, support, une écriture qui s'écrit et se lit en miroir, une écriture qui s'exerce comme une caresse »⁽⁸⁾. Car le maquillage œuvre toujours en douceur mais cela ne lui interdit pas d'avoir un pouvoir immense. Il désanimalise, il dé-nature, contrôle le hasard et met le visage à distance (on n'embrasse pas les lèvres peintes). La face livrée aux fards est un territoire saisi par l'aménagement, elle est pétrifiée dans la fixité par une froide théâtralité, une théâtralité où médecine et cosmétique s'interpénètrent.

Depuis que l'homme existe, le maquillage existe et suscite des polémiques. Les Grecs distinguaient clairement la cosmétique et la commotique, la toilette et le fard. Platon, dans *Gorgias* condamne sans nuance la commotique au même titre que la rhétorique, la sophistique et la cuisine dans lesquelles il voit autant de flatteries que de contrefaçons trompeuses. La cosmétique (l'art de la toilette, ne nous trompons pas,

(6) G. LASCAULT, *Ecrits timides sur le visible*. Paris, Union générale d'éditions, 1979, p. 263.

(7) Cité par M. CATANI, « Tatouage, maquillage, signe ou symbole », in : *Traverses*, 1977, n° 7, p. 165.

(8) G. LASCAULT, *Ecrits timides sur le visible*, op. cit., p. 271.

les sens ont glissé), elle, est considérée comme partie de la médecine ; à ce titre elle a toutes les qualités, elle entretient la « beauté naturelle ». Toutefois si les fards étaient censurés, ils n'en étaient pas moins largement utilisés.

Les Romains, même s'ils les brocardaient, s'en passionnaient aussi en notant de multiples recettes. L'Eglise, bien sûr, a voulu mettre le holà, mais la condamnation officielle et moult fois réitérée à travers les siècles ne permettra jamais de se débarrasser des fards. A la Renaissance, les interdits n'ont plus guère d'effet. Le teint, le dessin du front, des sourcils, de la bouche et des yeux sont entièrement modelés. Comme le péché, le maquillage continue à fleurir à l'ombre de la croix !

En retouchant l'œuvre de la nature, celui et celle qui se maquillent montrent leur impiété, ils sont donc à la merci d'une perturbation physique, incarnation du châtement. Les moralistes ne cessent de mettre en exergue les conséquences de ce péché mortel. Plus le cosmétique s'écarte de la nature, plus il est risqué. Le danger moral étant indissociable du danger physique, le maquillage est soudé au personnage de la courtisane, de la prostituée. De Xénophon à nos jours, ce lien habite l'Occident. En outre, le maquillage est suspect car il risque de dissimuler une laideur naturelle significative. Que peut-il bien y avoir sous la couche des artifices ? Le Diable probablement ! « C'est une chose très messéante, explique l'éducateur Saint Jean-Baptiste de la Salle, de mettre des mouches sur son visage et de le farder en y mettant du blanc et du vermillon. Cette vanité prouve que ceux qui en usent ainsi n'ont pas de beauté naturelle »⁽⁹⁾.

Et tel un leitmotiv, le grand mythe de la beauté naturelle sert de flambeau au clergé. On se méfie de la laideur cachée et de la laideur vulgaire dues aux abus des couleurs. « Les moralistes essaieront de déprécier cette vulgarité en insistant sur ses connotations sociales ou en insistant sur sa « bestialité ». Le fard peut être dit bestial par l'expression (« une guenon enduite de cêruse » dit Aristophane), ou parce qu'il est composé de graisses d'origine animale (« ces pendardes là ont usé le lard d'une douzaine de cochons pour le moins », fait dire Molière à Gorgibus dans les *Précieuses ridicules*). Le thème de la bestialité est donc directement antithétique de celui du « raffinement »⁽¹⁰⁾.

Si les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle mettent des masques de maquillage, le XIX^{ème}, lui, prétend cependant se défier des beautés d'artifices, il veut la nature. La rouerie est infinie. Comble de « culture », la cosmétique bourgeoise simule la « nature ». La feinte du fard consiste à ne pas se laisser voir ; il est « naturel » si sa fiction est bien jouée, si sa

(9) Cité par O. BURGELIN, « Promenade cosmétique chez les anciens et les modernes », in : *Traverses*, 1977, n° 7, p. 131.

(10) *Ibid.*, p. 131.

ruse est réussie. La peau n'est plus colorée, bariolée mais nourrie, affinée, etc. Le recours à l'artifice doit être imperceptible mais il n'en est pas moins salvateur !

Les artifices ont, de tous temps, effrayé. Martial le Latin se méfiait déjà des mensonges et cela non sans humour. « Pendant que tu es chez toi, on frise tes cheveux chez un coiffeur de la rue Suburrane qui, chaque matin t'apporte tes sourcils. Chaque soir, tu ôtes tes dents comme ta robe. Tes attraits sont enfermés dans cent pots divers et ton visage ne couche pas avec toi. Les deux tiers de Messaline se trouvent enfermés dans des boîtes. Sa table de toilette est composée d'une centaine de mensonges et, lorsqu'elle vit à Rome, ses cheveux rougissent sur les bords du Rhin. Un homme n'est pas en état de lui dire qu'il l'aime car ce qu'il aime en elle ce n'est pas elle et ce qu'elle est, on ne peut l'aimer. »⁽¹¹⁾

Face aux accusations, la cosmétique ne cesse de riposter invoquant ses vieux liens avec la médecine et son aptitude à enrayer le vieillissement. Dans *Le Meilleur des mondes*, Aldoux Huxley n'imagine-t-il pas un futur sans vieillesse ? « Les vieilles dames commencent déjà à se faire rares. Dans quelques années, nous pouvons fort bien le croire, elles seront une espèce éteinte. Les cheveux blancs et les rides, le dos voûtés et les joues creuses en viendront à être considérées comme des choses médiévalement démodées. La « vieille sorcière » de l'avenir sera dorée et bouclée, avec des lèvres rouges comme des cerises, des chevilles fines, et une silhouette toute de sveltesse »⁽¹²⁾.

Pour d'autres, le maquillage est un art. Ovide le compare au décor de théâtre. Baudelaire, dans son *Eloge du maquillage* a rédigé un des textes les plus perspicaces existant sur le sujet. Le poète part en croisade contre les illusoire qualités de la nature, cette nature déifiée par le XVIII^{ème} siècle mais qui, selon lui, ne doit en aucun cas être assimilée à la beauté. Pour le dandy qu'était Baudelaire (il aimait se teindre les cheveux en vert), la nature n'est que contrainte. « C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infailible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. » Ainsi, Baudelaire est « conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les traces que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, compren-

(11) Ibid., p. 131.

(12) Ibid., p. 133.

nent aussi bien que l'enfant la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme ».

L'auteur des *Fleurs du mal* ne peut dès lors que prôner les artifices féminins. « La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible [...] Le maquillage [...] si niatement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur. Quant au noir qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse »⁽¹³⁾.

Le maquillage relève aussi de la maïeutique, il fait accoucher les personnalités, il révèle. D'études de motivations, il ressort que l'Américaine moyenne voit dans son corps « le matériau auquel elle peut donner une forme, une couleur ou un arrangement de manière à produire un objet dont elle espère qu'il sera attirant, fashionable et expressif de sa propre personnalité »⁽¹⁴⁾. La femme est son propre Pygmalion. Elle « se fait belle », entre simulation et dissimulation.

Mais derrière l'apparente liberté donnée par le maquillage, d'aucuns, comme le sociologue Jean Baudrillard, voient au second degré, la menace de la standardisation. La femme ne trouve-t-elle pas sa personnalité dans le seul accomplissement des modèles, dans la seule soumission à des normes ? Libre est la femme de choisir entre les ombres à

(13) C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 714-718.

(14) M. WAX, cité par O. BURGELIN, op. cit., p. 134.

paupières bleues ou vertes, les rouges à lèvres cerise ou fuchsia. Sans en avoir l'air, l'imagination serait-elle canalisée ?

La puissance de l'industrie cosmétique est significative. Elle montre qu'il n'y a rien de frivole dans le désir de se transformer ou, si l'on veut voir les choses autrement, que la frivolité est absolument nécessaire et vitale. En France, cette industrie constitue « le deuxième marché de produits de consommation. Pour les pays d'Europe, les dépenses représentent la même somme que l'ensemble des budgets de défense nationale des différents pays ; aux Etats-Unis, le chiffre d'affaires équivaut à celui de la Général Motors »⁽¹⁵⁾. Là, plus que nulle part ailleurs, la publicité est le moteur du marché. La relance de la clientèle est continue, elle exploite la force coercitive de la mode. « Les maquillages varient selon des cycles de quatre à cinq ans (l'accent est mis alternativement sur les yeux et sur la bouche) et les couleurs, les textures varient avec les saisons en fonction de la mode vestimentaire ». Rien n'est laissé au hasard. « Les demandes des consommatrices sont définies par des enquêtes, des sondages, et seront respectées dans la composition du produit (doux, facile d'emploi...) »⁽¹⁶⁾. La femme peut alors s'identifier, chauffer l'un ou l'autre stéréotype, devenir « fille de la jungle », « audacieuse femme d'affaires », ou « tendre romantique ».

Le fait est que le monde actuel a opté pour les modes éphémères, il a quelque peu délaissé les transformations définitives au profit de transformations éminemment passagères. La mode énonce le mythe du changement, elle est le changement pour le changement. Elle se manifeste par le spectacle et le gaspillage. « C'est maintenant le corps lui-même, écrit Baudrillard, dans son identité, dans son sexe, dans son statut, qui est devenu matériel de mode »⁽¹⁷⁾. La mode trouve sa justification en elle-même et dans le corps, c'est une fête contagieuse et irrationnelle, superflue mais tellement nécessaire ! Arbitraire, au-delà de la logique, du beau, de l'utile, elle s'impose comme une frivolité essentielle, un fait social total. Elle est le miroir d'un désir, l'ultime bastion contre la rentabilité fonctionnelle. Par elle, la société reste ludique et se soustrait au réel. La mode invente la nudité. Simultanément, elle augmente et neutralise la sexualité. Le corps est son médium. Roland Barthes dans son *Système de la mode*⁽¹⁸⁾ avait remarqué que chaque année, l'on décrétait que tel ou tel type de corps serait à la mode. Vêtements, maquillage et autres accessoires arrivent en renfort afin de transformer le corps réel en corps idéal de mode.

(15) Ibid., p. 167.

(16) Ibid., p. 168.

(17) J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 137.

(18) R. BARTHES, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 261.

A partir de là, la mode se diffuse partout, elle investit toutes les sphères, se fait « mode de vie ».

Le mannequin, représentation optimale du corps de la mode, est à la fois asexué et hypersexué. Le choix même du mot « mannequin », du néerlandais *manne-ken*, petit homme, est éloquent. La mode travaille sur un matériau humain, le corps du mannequin, ce corps servant de support à la fabrication. « Corps confisqué par la mode, corps à la discrétion du créateur, du consommateur et même du produit, lieu géométrique de désirs, de fantasmes [...] La haute couture sélectionne et élabore le corps du mannequin, selon des impératifs rigoureux, qui lui sont propres : elle est intéressée à modeler un corps de femme contre nature, et d'abord à gommer la féminité la plus évidente. Son but : réduire le corps à sa plus simple expression de charpente. »⁽¹⁹⁾. Le couturier œuvre sur une dépouille, le fameux « sac d'os », complètement redessinée. Le corps-armature du mannequin, corps minimal qui sert de base à une architecture d'étoffe. La mode met le corps en évidence et va jusqu'à se substituer à lui. Ne parle-t-on pas d'un vêtement qui a « du corps » ? La nudité ne se voit et ne s'exprime que par l'artifice : costume, ou maquillage.

Même la strip-teaseuse ne termine jamais son *show* par une nudité totale, jusqu'à la fin, elle garde l'un ou l'autre accessoire ou, à l'extrême, sa couche de fard l'habille tel un tissu moulant, ultime parure. C'est par ces artifices que la pseudo-nudité est hypnotisante. Le corps devient irréel, sacré, subjuguant. La femme se fait « poupée », fétiche, elle s'enveloppe de fards, de dentelles et de plumes. Avec le strip-tease le corps exhibé existe comme un pur objet. L'ornementation est un subterfuge pour rendre l'affrontement impossible. La cérémonie met le corps à distance, il parle par ce qui lui colle à la peau. « La technique, remarque Jean-Thierry Maertens, consiste à retarder et à refuser la nudité crue ; ce qu'elle (la strip-teaseuse) offre aux regards n'est qu'une suite de barres sur son corps »⁽²⁰⁾. Ceinture, porte-jarretelles, soutien-gorge remplissent cette fonction et rendent le corps intouchable : sublime car définitivement inaccessible.

Bernardin, le directeur du *Crazy Horse Saloon*, sait ce dont il s'agit, il déclare tout de go : « Je suis un mystificateur : on donne l'impression de montrer la vérité toute nue, la mystification ne saurait aller plus loin. C'est le contraire de la vie parce que, quand elle est nue, elle est beaucoup plus parée qu'habillée. Les corps sont maquillés avec des fonds de teint spéciaux extrêmement beaux qui rendent la peau sati-

(19) G. OLIVIER, « Ateliers de couture », in : *Traverses*, 1984, n° 3, p. 85.

(20) J.-T. MAERTENS, *Dans la peau des autres*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 44.

née... Elle a des gants qui lui coupent les bras, ce qui est toujours très beau, des bas verts, rouges ou noirs qui lui coupent aussi la jambe à la cuisse... [...] Irisée de lumières vives, rehaussée de bijoux, ornée d'une volumineuse perruque, Usha Barock, une sang-mêlé austro-polonaise, continuera la tradition du *Crazy Horse* : créer celle qu'on ne prend pas dans ses bras »⁽²¹⁾.

Roland Barthes, avec son acuité habituelle, a détecté le pouvoir de l'accessoire par le symptôme d'une légende de gravure de mode disant : « le bras nu entre l'épaule et le gant fait habillé »⁽²²⁾. Hallucinant si l'on réfléchit ! La nudité n'existe que par son voisinage. « Dégagé du placenta, constate la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni, l'homme naît nu. Il ne se couvrira jamais de poils, ni de plumes, ni d'écailles. Mais il inventera le vêtement fait de poils, de plumes et d'écailles et même de peau ; toutes matières qui seront retravaillées et artificiellement agencées afin de le couvrir. »⁽²³⁾ La belle est tentée par la bête. « L'homme nu est un mollusque » clame Lacan, il a donc besoin de carapaces. L'incroyable fragilité de l'être cherche à se compenser par les habillages. Etre et paraître s'entremêlent. La « seconde peau » se greffe à la première, à l'originelle qui, seule, n'est absolument pas viable.

Si l'être prétend « tenir à sa peau », il ne demande aussi qu'à en changer. C'est ce qu'il fait, symboliquement du moins, en s'habillant chaque matin. « Le corps secrète sa norme, il doit accéder, par une ascèse quotidienne, à sa propre nature qui reste imaginaire »⁽²⁴⁾. Fard et costume épaulent la nudité dans l'aspiration à l'idéal.

Marie-Louise Pierson dont les appareils d'Helmut Newton, d'Horvat et d'Avedon ont fixé l'image iconique, décortique avec lucidité sa propre expérience de *model*. « Dans le domaine de la mode, qui régit les lois de l'esthétique féminine, le vivant est considéré comme laid. Et nous tous, hommes et femmes, obéissons à ce code tant bien que mal. Il semble que plus la vie passe sur le corps plus elle dévalorise celui-ci [...] Le maquillage intervient sur le visage non pas pour embellir [...] mais pour canaliser les expressions du *model* [...] Il s'agit toujours dans l'optique du gommage, d'abstraire le visage des expressions non contrôlées de la vie, pour ne laisser passer que celles qui font partie du code de séduction de l'Institution »⁽²⁵⁾.

(21) Cité par J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 165.

(22) R. BARTHES, *Le système de la mode*, op. cit., p. 263.

(23) E. LEMOINE-LUCCIONI, *La robe*, Paris, Seuil, 1983, p. 37.

(24) M. THEVOZ, *Le corps peint*, Genève, Skira, 1984, p. 72.

(25) M.-L. PIERSON, « Le model », in : *La séduction, Colloques de Bruxelles*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 210.

D'un regard critique, le mannequin mesure la tromperie induite par les photos de magazine. Elle s'inquiète de l'attrance que celles-ci suscitent. « Tentation d'enfermer ce corps rebelle et son mystère dans des codes, des logiques graphiques, des signes, des styles, s'arrachant une fois pour toutes à l'errance, à la béance, en la remplissant des détritits de nos folies »⁽²⁶⁾.

La quête de l'idéal entraîne-t-elle inévitablement une dictature aliénante et réductrice ou peut-elle être ludique et jubilatoire ? La question est posée, elle restera sans réponse définitive et univoque. La nuance, ici, est suivie de paradoxes. Mais Freud n'avait-il pas mis en lumière le fait qu'il n'y avait pas de contradiction pour l'inconscient ? Il n'en existe pas plus pour le corps.

(26) Ibid., p. 220.

IV

Le corps à la lettre

Philippe Jones

Corps prenant

ce corps cerné à contre-jour
serti d'éclats
miroirs d'oiseaux voyelles
et gemme à son couchant

tout mouvement de jambes
aiguise une écriture

au puits de tout secret
l'envol est un vertige

sur un dessin de chair
au labour d'une phrase
répond l'accent
ce corps paré d'un corbeau noir

seule et pour seul échange
l'éloquence et l'apprêt
de forêts et de rives

à la saignée des heures
à la force des reins
un lien se noue
c'est l'émergence d'être

un territoire ouvert
à l'étincelle
au cri

la couleur vient armer
tous les angles de vue
en jardins en propos
jusqu'au carmin du seuil

où s'impose un rocher s'écoule une vallée

et s'anime le vent
clair-obscur aux collines
et se répand le soir
en paumes de velours

et fort
ce corps résonne
et s'ouvre en océan

de soi-même et de l'autre
un langage un savoir
d'éboulis et de jets

lancer la pomme au loin
la reprise et le don
cette saisie
c'est pommeler le ciel

ce corps enduit est-il sueur
de vie incluse
ou le décor surpeint
d'une coquille vide

ou forme à la recherche
d'un quelconque rôdeur

un refuge en partage
ou nébuleuse offerte

intaille ou trace ou raie
intime et soulignée
l'empreinte éveille
ce corps que cerne un contre-jour

Mathieu Bénézet

Je n'écris pas ce morceau de papier...

Moi blessée, embrassée — nos mains, et le nom d'enfant. C'était en Crète ; un lien de métal, par toi. Tu chérissais l'ocre de cette terre. Ta main que je serrais. Tu ne communiquais pas. Je te vois : un sourire. Oui. Je consens d'écrire. Je le veux. Mais je dois dissimuler. Je me ressouviens de nos promenades. Je t'y menais d'un baiser. C'est le « commencement » qui est difficile ; il ne vient pas. Quel fil. Je vois ton geste de balayer l'air de la main à chaque interrogation. Tu te reprenais bientôt. Que d'excuses. Comme des fleurs. Ce mot : « fleurs ». Il te représente tellement aujourd'hui. Me rapprocher un peu de ton absence. Mot terrible tant souligné. Tu t'y tenais. Ce qui t'obsédait. J'ai tant de fois dormi auprès de toi. Je n'ai encore rien commencé. Cela n'a pas de sens. Je devrais essayer de situer une première scène dans une taverne. Que de peine. Pourtant, c'est bien toi. Tu parlais à l'encan d'une vie passée, entassant des épisodes, vieux cartons enfermant des chaussures éculées et dépareillées. Je t'écoutais te raconter à coups de ratages. Et je t'imaginai peintre — étalant une pâte de couleur à l'aide d'une large spatule, tranchant au couteau. Une nuit, ce poids fut à mes pieds. Il y manquait le plus vrai, le récit. Jamais tu ne saurais. Trop tard, irrémédiablement enfermé dans un passé de défets, défaites. Tu pleures. Tu me désignes ma tâche. Le pourrai-je. Que vois-tu. Je ne peux l'imaginer. Ta solitude rencontre une même vérité. Ta solitude n'est plus seule. Requis par tout ce que tu vois, un détail, verre ou fruit sur une table. J'accompagnais. Dans les yeux, nous rêvassions, enfants. Est-ce à dire. Je ne parviens pas. Demeurée seule avec ce récit. Respirer. Petits coups. Je vais te perdre une seconde fois. Pour toujours. Je parlerai de ma chambre où nous nous connûmes, que tu affectionnais tant. Moi-même, ne serait-ce pas à toi de l'évoquer. Je rechercherai dans tes carnets, dans les papiers que tu as laissés. Où tu emploies le mot de glycine. Je ne sais même pas comment tu m'as regardée. La première fois. Que tu me vis. Nue. Ton regard. Je ne sais pas.

C'était au jardin des Plantes quand nous voisinions les fleurs. J'étais à nouveau petite fille, craintive et blessée. Tu souffrais de mon mutisme. Une douleur si lourde, tout un craquement me disloquait. Ta main, ton corps, tes lèvres, ton cœur, tout me recherchaient ; vous suppliez si nombreux en toi. C'était un jour mauvais. L'as-tu entendu. Je me souviens du mot « contre-blesser » dont tu fis usage. Oui. Ces

mots-cris-pleurs de toi. Je suis exsangue. Désertée. Pliée. J'ai enterré mon sang avec toi. Je ne comprends pas ; tu es encore à me parler. Je suis vieille rompue malade sans lèvres. Je ne sais plus. C'est loin. Si proche. Je ne pourrai pas accomplir ce que tu m'as commandé. Parler de quoi parler de qui. Le matin, quand tu te levais si fatigué, lent à entrer dans un jour de plus. Ta main. « Une main de solitude ». Je te cite. En toi, c'étaient des lambeaux, déchets de multiples cerveaux qui étaient les tiens. Tu t'essaies à me sourire. Une absence tel un doux style. Les mots, les mots progressivement revenaient des paupières cheminaient jusqu'à tes lèvres. Il y eut toujours une coloration de mots sur tes lèvres, dans tes yeux. Si vite, tu m'entraînes dans un maëlstrom de sonorités. C'est presque à rêver éveillée. Croire être endormie. Ce que tu as tenté ou projeté, tu ne m'en as rien dit, ou si trop. Une accumulation que tu qualifiais de dérisoire. Ne plus écrire ne plus t'évoquer ne plus m'enfermer en toi. Celle que je fus avec toi est morte. Je dois accepter sa mort. Comprendre. Accepter. Qu'est-ce. Ne plus ruminer. Je dois tuer l'enfant le manger le pourrir. Mort, un signe de solitude parmi tant de signes de solitude. Une ombre. Une absence. Une présence. Est-ce cela. Si vite. Une accumulation de vin et de cris ensemble. Toujours à évoquer un départ un silence une musique. Toi. Dire ici. Je remue tes papiers, « nos papiers ». Pourrir. Mon sang ne germera plus. Suis-je Celle que tu évoques si près de moi. Suis-je son fantôme, vivant. M'as-tu bue pour que j'existe si peu aujourd'hui. De ton sexe d'homme as-tu creusé en moi une tombe oblongue. M'as-tu pénétrée pour me noyer. Je ne dois pas incriminer. Nous évoquer dans la beauté et le débat du monde : tel que je te suivais, encore, des yeux quand je dormais. Une certitude : Ah, comme à diverses reprises nous nous sommes exhaussés d'une phrase ou de quelque mot. Si vite.

Je voudrais que tu saches. Comme une respiration peut-être douce dans le souvenir, dans les jours privés de lumière. Et ta voix dans le froid. Parfois, je l'entends sans limite, une chute perpétuelle d'eau. La nuit. Quand je me réveille. Ne dors plus. Je crois entendre. Ce n'est pas elle c'est un bruit d'écluse. En moi. Et je me vide. Je débonde. Entièrement portée au-dedans dans la peur dans le froid. Courbée sous l'averse. Je suis une ligne intérieure où s'accroche encore une douleur presque transparente tant elle est aiguë. Comme il fait froid. Je voudrais que tu saches. Chaque nuit et chaque nuit, mon corps roule et roule sur des berges, dans un fleuve, sous des camions, dans des benes, détruit, immobile. Ce corps qui tremble parce qu'existent encore des êtres vivants. Des hommes. Je voudrais que tu saches. Je ne me suis pas revue dans un miroir. Qu'y verrai-je. Et la rage, la haine que j'ai, soudainement, une espèce de meurtre en moi, une envie folle d'une douceur qui me tuerait, m'annihilerait. Je suis frappée d'un désir

immonde. Je te désire toujours. Dans le malheur, dans la destruction, je te désire. Je voudrais que tu saches. On me frappe aux tempes on me frappe aux tempes. Dans mon sexe de femme suppliant si bas. Nudité brisée, je suis stupide, tournoyant dans un trou. Un effondrement. À mon tour je suis tombée véritablement je suis tombée sur la nuque je suis tombée sur les jambes. Au long des rues. Toute la figure en avant, écrasée, piétinée, sur les pierres. Je voudrais que tu saches. Je brûle du vide en moi, du vide devant moi. Je brûle d'une vérité qui m'unit au vide. Je ne porte rien. Morte je suis dans le legs des choses mortes. Je voudrais que tu saches les choses mortes ne résonnent plus, elles n'ont plus d'odeur ni de saveur, elles sont sans contour sans toucher. J'ai tout lâché. Tout. La chambre à la glycine. Tout. Je voudrais que tu saches. Inutile. Ça fait quoi. Rien. Maintenant. Rien. Toujours vaincue. C'est trop grand pour moi cette défaite. Trop profond. Ça fait mal. Triste. Mal. Il faut que tu saches. Mal. Affreusement. Dieu. Regarde ce que deviennent tes mots entés d'une voyelle. Toi qui réclamas que l'on prît garde à tes voyelles. Regarde : cassée, coupée démembrée, désunie, disjointe, fendue, fragmentée, morcelée, rompue — séparée. Scandée de vide. Il n'y a aucune pause possible en moi. Ces mots de *tremblé* et de *désagrégé* que tu écrivis je les connais, à mon tour, pour les vivre. Vivre. Puis-je vivre avec tes mots en moi. Je suis condamnée à ce que tes mots vivent en moi. Respirent en moi. Et je suffoque. Je glisse d'un présent à un présent sans l'espace d'une respiration. Je suis une déchirure insensible à la déchirure. À mon tour, je n'ai pas de passage. Il n'y a pas de passage. Dieu. Le legs des choses mortes.

L'espace le plus haut du ciel vers quoi tu regardais, transformé, si mystérieux d'avoir reconnu une enfance. J'affirme cela, parce que tu m'en parlas. Un vent froid comme dans la cuisine. Je m'entends dire : « Ne m'épargne pas. » Tu t'étais assoupi, enfin, au petit matin, le corps couvrant ta peine dans les draps et les couvertures. Quel labeur avais-tu accompli durant la nuit pour qu'il y eût tant de poussière et de froid dans la cuisine quand je me levais pour préparer un thé. L'espace le plus haut de la nuit ; était-ce cela, comme pour en finir avec la clarté terrestre. « Quelle clarté », eusses-tu murmuré, « partout c'est bouché, c'est noir ; le bruit des travaux enfle mon cerveau, l'un de mes cerveaux. » Tu t'es trop comparé au roman, trop tôt tes mains tressèrent des larmes, lien d'un regret infini. Harassant fut chaque réveil ; tu t'inclinais du côté de. De l'autre côté où je ne sais qui s'est brisé, pendu. Cœur de terre qui est désormais le tien, le nôtre. Je suis dans un semblant de vie, souterraine, dans un tumulte obscur, pleine de naissance et de mort lourdement confondues, gémissante dans un vieux corps. Parfois, il me semble que des anges viennent. Comme des

amis, ils me relèvent. Car je suis sans cesse à mordre la moquette sale, pouilleuse. Tristesse ; te souviens-tu de l'aspirateur dont tu me fis cadeau. Où sont les hauteurs d'où tu t'es précipité. Dis. Je suis en proie à des larmes de pierre. Si malade. Je ne peux plus rien faire naître. Un vent froid. En pleine nostalgie ce mot que je me refusais à transcrire : nostalgie. Hier. Avant-hier. Jamais. Jamais. Je suis une eau morte. Une eau malade. Arrêtée. Dans la glace. Scellée dans la glace. Pas écrire. Je ne veux pas. Ce n'est pas moi. Encore toi. Toi pour un moment. Te retrouver. Ce que je fais : écrire pour toi. Sans souffle essouffée écrire pour toi. Me rapprocher. Me rapprocher de. Si je pouvais ne pas. Si je pouvais. Sortir. Sortir de cette page. Sortir de la chambre. Aller. Respirer. Il me semble que je suis ici depuis toujours. Mouillée dans mon malaise. Fatigue. Sans pouvoir vomir. Si je pouvais dire « je ». Je suis personne. Je voudrais embarquer sur un bateau. Être saisie d'euphorie et de douleur. Ne plus retenir le corps avec mes mains. Ne plus retenir la tête. Ne plus retenir mon âme. Vaciller. Plonger. Tomber. Les yeux emplis d'encre, et nue. Nue. Sans toi. Ouverte, une terre humide. Pourrir. Hurler. Être personne qui hurle. Gesticule. S'abat. Me rapprocher de. Sauter. Dormir. Préparer mon absence. Baiser. Je veux baiser avec toi. Assouvir une tendresse avec. Avec. Détruire ma bouche. Détruire mon ventre. Détruire le silence. Calmement détruire le désir. M'enfoncer. M'enfoncer dans un bateau. Près de l'odeur abjecte des toilettes du pont. Où nous avons dormi sur des fauteuils recouverts de plastique gris, cassés. Ta tête brimbalait dans l'allée. J'eus peur. Je t'ai passé une écharpe autour du cou. Tenir, retenir ta tête. Les yeux fermés : qui es-tu. J'ai essuyé une salive sur tes lèvres. Il est quatre ou cinq heures du matin. Je ne dors pas. Je suis entourée de neige, enneigée. Parle-moi dans ton sommeil Parle. Tu dors. Ne t'enfonce pas sous toi. Dans le désastre. Une nuit un automne en voyage, je devine que tu perds pied. Je t'accompagne. Je comprends que nous allons vers rien. Mot que tu m'as planté dans la gorge. Jusqu'au fond. Je suis sans fond aujourd'hui. Percée. « PAS D'ENFANT ! »

J'eus un sanglot, une envie folle de partir. Partir. Je voudrais te quitter, c'est impossible désormais. Je suis sans forces, une barque vide, échouée, avec de la vase dans le fond. Tes mots. J'ai perdu, je ne peux que crier : J'ai perdu. Sans fin ensanglantée, désertée. Tu ne m'as légué ni images ni objets, un dol infini. Une glycine morte, des papiers, des livres et ton vin. Est-ce tout. Tout. Je suis dans une confusion mortelle, dans un défaut de vie. Dans un tourment dont les liens me font esclave, inhumaine. Je suis quasi fermée, sauvage. Déchirée. En claustration, envahie, descellée. Il n'y a plus d'attente pour moi ; cette absence est une terreur. La terreur. Je me heurte aux mots, je me heurte aux cloisons, je me heurte à la vie. Il n'y a plus rien de musical

en moi. Moi qui eusse tant désiré demeurer l'offrande je suis une plaie, tout le corps brûlé je suis une plaie. Des cercles m'enserrent partout à m'étouffer. Je suis dans la poussière, sans contours, abattue. Je ne supplie pas ; je suis un instant abstrait ; ma marche est sans poids. J'ai subi un arrachement qui m'a jetée sans respiration, écartelée, dans la nudité. Je suis un déchet, une blessure extrême. Je suis une pierre refermée, une terre ravinée par les pluies. Il y eut un éboulement. Ce fut bien avant le livre. Quand tu vivais encore, ces mots... Je ne me souviens plus, je sais qu'il y a eu un éboulement. Maintenant, c'est la déchéance. Ma déchéance. Oui, un éboulement t'avalait, sous mes yeux, et à présent m'avale. Je ne me souviens pas c'est comme une fin de rêve je ne me souviens pas. Je me rappelle seulement que tu souffris beaucoup de la bouche. Tu n'appelais pas d'être délivré. J'eusse dû comprendre.

D'abord la jambe gauche (je ne te connaissais pas alors) puis, successivement, les deux pieds, le droit puis le gauche, et la main droite, l'index puis le pouce. Petite litanie. Petite prière. Ta « maladie ». Ce que tu nommais, spasmodiquement, tes petits morts. Egrenant, ou eugrenant, pas d'accent, disais-tu, citant Valéry, et l'esprit trop vaste, emplié dans un corps, il n'y a pas de corps, tous les corps devraient se trouver paralysés, disposés, placés, sur des chaises roulantes motorisées, insensibles, morts ; les deux bras, seuls, survivant pour guider l'attelage aussi vite que la pensée ; dans tous les songes comme dans la vie tu énonçais ce que tu disais, ainsi, être la vérité. Petite mère de ta douleur : Je suis inaccomplie. Huit et huit années je suis inaccomplies. Toi aussi, enfant de Timbaki qui ne pourras jamais retourner au pays avignonnais, entrer ni dans une chambre (pas de maison) ni dans le roman.

Parc de Sceaux : Je voyais ton regard sur les enfants. Tu ne les regardais pas vraiment. Tu les effleurais légèrement des yeux, et si vite te détournant. Si vite, tu m'adressais un sourire. Proprement un pauvre sourire, pâle, presque froid, contraint. Rythmiquement une voix scandait en toi : « Pas d'enfant, pas d'enfant. » J'entendais. Je croyais entendre, cruellement, véridiquement. Une mutité parlait en toi. Je le sus dès notre première rencontre. Beaucoup de phrases que j'ai ainsi perçues. Je t'écoute encore : Je demande ce qu'est le corps toute la tête entourée d'un mur je demande ce qu'est le corps pieds, jambes, mains, mots, petites mots abandonnées, petite mère je ne puis rien pénétrer ni rien connaître de ton corps ma vie face à moi aveuglée de ciment.

Trois mois durant tu fus dans le théâtre des voitures. Dans le décor des deux volcans que tu avais confectionné de tes mains. J'étais morte au-dehors tandis que tu mourais au-dedans. « Près des chiottes, les

deux volcans ce sont deux chiottes », m'écrivais-tu sur un papier où chaque lettre hurlait, suppliait. Tu étais par terre, simplement. Dans quel cercle. Je geignais d'être sous la charge quotidienne de toi. Mes pleurs dans tes papiers abandonnés dans la chambre bleue. Tout était fermé. Tu avais tout refermé. Je fus une image maudite qui demeurait derrière toi. Inutile mes lèvres mes bras mon sexe ma langue. Dans le théâtre des voitures tu répétais. Tu répétais ce qui allait survenir. Tu désignais le trou. L'abîme. Tu commençais de faire de moi une imitation maudite de moi-même. Tu poussais ton corps dans mon corps. Ta souffrance déjà m'entraînait dedans et me pourrissait. Tu n'écrivais plus. Tu travaillais ta mort. Ta dernière œuvre. Comment dire. Tu travaillais à te faire mémoire. Cette chose horrible que j'ai là. En moi. Qui n'a cessé de parler. Qui ne cessera jamais. Même dans mes rêves. Qui m'étouffe. Et je me plie d'effroi. Cette déchéance que tu poussais de toutes forces en moi. Tu m'as enceinte jusqu'à l'abomination. Souillée. Corrompue de ta mémoire Atroce. Bouchant en moi tous les trous par où on accède au monde. Ce fut cela ton travail qui fit de moi une chose inhumaine. Impossible. Comment dire. Tu m'as enceinte d'un excès à jamais vierge. Dire que je suis une chair inféconde que tu martyrisas. Que tu martyrises encore. Avec tes mots ta voix ta langue. De quel dol m'as-tu chargée. Infiniment. Jamais je ne pourrai taire ce qui hurle en moi. Jamais je ne pourrai taire « L'enfant-qu'il-n'y-aura-pas ». Mots que tu me fis avaler. Plantés dans ma chair. Dont tu m'aveuglas. Je suis aveugle. Ma voix est aveugle. Ne plus rien dire de toi. Que tu demeures à jamais dans ton théâtre de carcasses de voitures mortes. Laisser ta solitude mourir en moi. Respirer. Marcher. Respirer. Aller jusqu'à la chambre à la glycine. Sans chercher des yeux un regard qui n'existe plus. Sans chialer. Je devrais te renvoyer toi tes papiers ta voix tout renvoyer à une enfance. La tienne. Toi et ton enfance qui m'ont pourrie. Tes voitures. Ton théâtre. Tout ça au-dehors. C'est ça. Que ne m'as-tu laissée aveugle simplement dans un coin. À toucher mes yeux. À toucher ma voix. Simplement aveugle dans un coin à parler à mes propres souvenirs, à parler à ma propre enfance, à parler à ma propre mère. Chantonnant mes syllabes, écoutant mes voyelles. À confectionner mon propre malheur. Mon théâtre. Ma mort. Laisse-moi aveugle, aah, aveugle, inhabitée. Infirme. Reprends le sens que tu enfonças en moi comme un coin à me disloquer les membres et le sommeil. Comment dire. C'est impossible. Nue, je le connais. *C'EST UNE MÊME VÉRITÉ INHABITÉE OÙ TU ME NOIES*. Noyée, tu me noies encore, car je n'écris pas cette page.

J'avais de longues années respiré avec toi. Pourquoi. Je voulais lire quelque chose en toi. Une fois, j'ai essayé, lentement, si doucement, de te parler. J'ai évoqué le nom de Crète et le mot de glycine. Tu eus un sourire, chaud, vrai, jusque dans les coins des yeux. Puis tu repris

ton occupation avec les doigts et l'horrible chose noire. Tu me parlas du son d'un piano dans la cuisine du réfectoire. Ce fut tout. Je fus comme paralysée, appelant de toutes mes forces les mains de ma mère. Je ne devrais pas. Dire. C'est fini. Aujourd'hui encore je n'ai ni mangé ni dormi.

Marc Le Bot

Les corps d'amour

Un conte arabe dit qu'un Calife fit danser devant lui une femme de son harem et ordonna qu'elle se dépouillât de ses vêtements pendant la danse. Il la voulut plus nue encore. Il lui fit arracher la peau. Le conte ne dit pas qu'il ait fait arracher les muscles, les nerfs, les os, comme d'autres voiles encore cachant une nudité essentielle.

L'eût-il fait, c'est le vide qu'il aurait trouvé.

*
* *

Songeant aux statues classiques, de Donatello à Rodin, je vois un peuple de Figures dont la position dans un lieu, dont les postures, dont l'articulation des membres et de la tête au tronc, dont les torsions du tronc elles-mêmes font, de ces figures, comme des corps pleins se mouvant dans des espaces vides. Cependant, ce vide n'est pas rien. Il est un lieu plein d'air et de lumière, il est une étendue qui se mesure : des paysages, des objets le décrivent. Du sol au ciel, cette étendue est un décor. Elle est le théâtre des actions humaines dont le sens se repère point par point, dont l'histoire se met en scène.

Mais si le vide est intérieur au corps de l'homme ? Si le dedans est pénétré par son dehors ? Si la Figure et son décor font corps ?

*
* *

Le vide est au cœur du corps. Au cœur du cœur, il n'y a rien qu'un vide. Sans la réalité du vide, comment concevoir qu'un cœur aspire le sang d'un corps ? Le vide est dans le cœur, dans les poumons, dans les cavités du ventre, de la tête.

*
* *

Voici, dans le temps présent, qu'une autre statue induit une autre relation que théâtrale du corps à ses espaces : ouverte, percée de trous, en fragments dispersés, lamellaire ; ouvrant, perçant, fragmentant l'espace en retour.

*
* *

La figure de l'homme qu'imagine Giacommetti dans sa sculpture est une refente dans l'étendue. Dans sa peinture, elle est un nœud parmi les entrelacs des lignes qui ne la cernent pas.

Comme lui imagine les corps en leurs images, mon corps à moi n'est pas un corps plein, se suffisant à lui-même. Le corps peint ou sculpté par Giacometti est une vibration interne de ses cavités entrant en résonance avec les vibrations de l'air dans le dehors. Ses limites sont incertaines. D'ailleurs c'est, en effet, un corps ouvert : les limites de ses membres, de son tronc, de sa tête, se divisent, elles s'effilochent, elles s'écartèlent. Elles laissent que pénétre l'air extérieur.

*
* *

Le plein voudrait s'ouvrir au vide : le vide s'immiscer dans le plein. Des hérissements, des ruptures de surface, sont comme les pores d'une peau, ouverts pour ingérer le vide externe.

*
* *

L'art, l'art même, l'art comme effet imaginaire, n'est pas le tableau peint, comme spectacle. L'imaginaire du corps dans l'art n'est pas sa mise en scène dans une histoire. Au temps même où l'art fut soumis à l'ordre de la Représentation, le corps vu en image fut, par cent artifices, lié au corps voyant et au reste du visible par une liaison de corps à corps.

Un corps, dans l'art, est un corps d'amour, lié à l'autre corps.

*
* *

L'art ne sépare pas le visible en salle et en scène. Le je et l'autre, le dedans et le dehors s'y affrontent. Ils s'y mêlent.

*
* *

Caravage peint Narcisse au bord de la fontaine. Narcisse est à genoux, ses mains posées à terre et le dos à l'horizontale : sa figure forme un rectangle dont le reflet dans l'eau fait un rectangle symétrique. Ces deux moitiés accolées font un plus grand rectangle qui redouble le cadre du tableau.

L'image de ce corps-là fait une découpe répétitive et régulière de l'espace ; sa régularité rectangulaire lui est donnée par ce qui fait limite entre elle et son dehors. Ainsi le dehors la pénètre, y marque trois fois sa découpe. L'espace de l'image est un plein où des coupures régulières rappellent que tout visible s'enlève sur un vide interne et externe.

*
* *

Si l'image, dans tout art, ouvre tout corps à son dehors en le marquant d'artifices formels venus d'ailleurs que de ce corps lui-même, venus réellement des conditions de la peinture, si le dehors de la figure s'y entrelace à son dedans, c'est que l'art même, non l'effet de représentation mais l'effet d'art, est un effet de présence de mon corps propre au réel extérieur.

La présence des corps aux corps, celle de tout dedans à tout dehors et aussi, symboliquement, une inséparation du vu et du voyeur, sont un bien autre enjeu que la relation de spectacle. Ce serait l'enjeu réel de tout art.

*
* *

Parfois un peintre voudrait aller au cœur des choses, jusqu'à la substance même de ce qu'il voit, jusqu'à l'élémentaire du visible : pas une chose ni un être, pas une nudité, pas une anatomie, pas même une matière ni une étendue de couleur ; tout juste une tache, une touche de son pinceau, un rien-de-sens.

Comment aller au cœur des choses ? comment ne faire qu'un avec elles ? si ce n'est symboliquement : en ne faisant qu'un avec la langue qu'on parle, avec ses jeux formels dans l'art de peindre, avec ses assonances et rythmes en poésie et même avec sa graphie, toutes réalités où le sens se perd.

*
* *

Il n'y a pas d'élémentaire. Rien n'est jamais perçu qu'en relation avec une autre perception ; et la relation est donnée par le corps matériel de la langue, elle qui, nommant toutes choses, donne à penser tout réel.

Entre deux touches de couleur, il y a une limite, parfois un vide blanc. Un vide de sens entre deux termes, une relation virtuelle antérieure à ses termes, tel serait le non-élémentaire.

*
* *

Si la relation donne leur propre réalité à ses termes, quelle perversion transforme cette intimité en spectacle ? ce corps à corps en extériorité ?

*
* *

Le portrait de la mère de Cézanne, par Cézanne, est une pensée de la peinture telle qu'advient, là, une pensée de la maternité : qui aime la langue qu'il parle, accède à l'amour de ce dont il la fait parler. La langue de Cézanne lui est un corps maternel.

Cézanne se donne à lui-même, comme objet, un corps. C'est un corps de couleurs : un ensemble de nuances colorées construit touche par touche. Cette folie de vouloir atteindre à la sensation pure, à la « petite sensation » qui est l'être de la peinture, cet amour fou de la langue lui donne l'amour de sa mère. Avant que d'être peint, ce corps aimé n'était pas aimé comme un corps de gloire : dans la gloire de la pure visibilité de la peinture.

*
* *

La limite qui, dans ce portrait, sépare une tâche de couleur d'une autre tâche, devient le vide du non-peint où la Montagne Sainte-Victoire prend un corps symbolique.

La pensée de l'art tisse, fibre à fibre, le visible et le non-visible. Ses figures corporelles, entre les mailles, montrent le vide. Elles s'enlèvent sur un fond de non-voir.

*
* *

Sur un néant de vue et dans le hors-temps des images immobiles, tout est présent, ensemble, tout est présence immuable.

Le corps, le réel, s'il est spectacle, est à voir comme Présence, non comme mise en scène d'un drame, d'une histoire.

*
* *

Si cela n'était, sans les écarts du vide, la plénitude du voir ferait aveuglement : mes yeux, emplis de vue, cesseraient de voir.

*
* *

Un corps peint est un corps aimant et aimé, ouvert à son dehors, désireux que dedans et dehors se pénètrent. Aussi l'art, maintenant, disloque-t-il l'image du corps, l'écartèle, lui fait subir des distorsions, efface ses limites.

Mon corps et l'autre corps, dans l'amour, ne sont-ils pas fragmentés ? parcourus de sensations mobiles qui découpent leurs peaux ? égarent un corps à la surface de l'autre corps ?

*
* *

Léonard de Vinci demande : qu'est-ce qui sépare un corps d'un corps ? qu'est-ce qui sépare les plus fluides des corps, ceux mêmes dont les limites s'effilochent comme sont les limites de l'air et de l'eau ? A lire Léonard, à voir ses dessins de tempêtes, on imagine des embruns, des souffles mêlés de gouttelettes.

Ce qui sépare un corps d'un corps, l'air de l'eau, ne peut être de la nature ni de l'un ni de l'autre corps, ni air ni eau, puisque ça les sépare. Ce ne peut être non plus un vide : il serait rempli aussitôt par l'air ou par l'eau. Néant est le nom juste de l'écart qui sépare. Sans le néant sur quoi s'enlèvent toutes figures, tout serait mêlé, ferait chaos. Il n'y aurait plus rien de pensable en terme de temps et d'espace. Il n'y aurait plus de pensée.

*
* *

Le plein, le divers, la Figure comme objet du voir, le voir comme la vue d'un sujet voyant un objet, sont l'impensable de l'art. Impensable cette mise en scène !

*
* *

La pensée du néant est essentielle à l'art. Il sépare le corps du dehors et, dans le corps, sépare les organes.

*
* *

Léonard de Vinci dissèque les corps. Il dessine, de cet intérieur des corps qu'il voit, des images fantastiques. Il dessine, isolé, le sexe féminin. Il montre l'utérus relié par un canal aux seins. La pénétration des sexes donne à l'homme un visage d'éphèbe mais efface le visage de la femme. Pourquoi ?

Un néant de savoir s'impose à la pensée. Le savoir ne manque pas à l'art. L'art sait en outre ce dont se détournent les savoirs : que le néant est à l'œuvre dans les corps, les mène à leur propre mort. Il sait le non-savoir, qui est un autre-savoir.

*
* *

L'art, l'art même, l'effet d'art comme effet de corps à corps hors scène, est effet du travail de l'art.

Le travail propre à l'art n'est pas la mise en scène des corps dans les décors que la pensée maîtrise. Les images de l'art portent à la vue ce travail d'un néant de sens qui sépare les corps et par où, eux, s'inter-

pénètrent, dedans dehors. L'art reconduit la pensée au néant de temps et d'espace qui distingue mon corps d'autres corps.

*
* *

Considérant ce degré nul de l'espace et du temps, l'art rend possible que s'ébranlent et se mettent en place une multiplicité d'espaces et de temps.

Mais ceci est une autre histoire. Ceci est l'affaire de l'Histoire. Ceci n'est pas l'expérience propre de l'art qui ne connaît que la présence de tout corps à tout corps sur un fond de néant : hors la pensée des lieux, des temps, des scènes.

*
* *

La pensée de l'art est l'autre de la pensée de l'Histoire, bien que non seulement les formes, mais les pensées qui occupent l'art soient historiques.

Toutes sortes de circonstances ont fait que la tâche historique de l'art actuel, est de penser le travail même de l'art, ses procédures, ses fins propres. La tâche historique de l'art est désormais de penser ce que Baudelaire nomme « l'éternel, l'immuable » dans l'art. Il lui advient, dans son histoire, d'avoir à penser que sa propre pensée est l'autre de la pensée de l'Histoire. Aussi la « peinture d'histoire » est-elle le premier « genre » qui soit tombé en désuétude, ses mises en scène spectaculaires.

*
* *

La mise en perspective du corps humain dans ses décors, la connaissance de son anatomie, celle des expressions physiologiques, des postures, des gestuelles, donnaient un sens à la Figure aux prises avec un réel que sa pensée maîtrise, quand même elle est par lui dominée.

Il n'y a pas d'autre sens que le sens de l'Histoire. L'Histoire est une Genèse sans dieu : tout va d'ici à là en suivant l'enchaînement des effets à leur cause, tout a une Origine et une Fin. Telle serait la loi du Théâtre du Monde.

*
* *

Le corps de l'art est insensé.

L'art parle du corps même. Non de genèse. De la présence des corps ici-même, non de leur histoire comme elle est mise en scène.

Le corps, dans l'art, est orphelin. Il est un corps sans histoire : affronté à tout autre corps par le néant qui, les séparant, les tient ensemble dans son hors-lieu et son hors-temps.

*
* *

Ça fait spectacle pour moi quand je suis voyeur.

Mais si j'aime la langue ? Si je suis la pensée de l'art quand elle travaille le corps de la langue ? Si ce travail, symboliquement, induit, entre toi et moi, une relation de présence dont le hors-temps et le hors-lieu sont comme l'effet du travail des corps eux-mêmes dans l'amour ?

*
* *

La cosmétique, la parure, le maquillage, font ce travail de l'art sur le corps même qui devient, à soi, sa propre image. Le corps lui-même devient son double, son autre.

Le corps des besoins et désirs, le corps usuel que le temps de l'Histoire use quand ce temps le conduit de sa naissance à sa mort, se vêt ou se couvre de marques corporelles qui vont à contresens du sens de l'Histoire : nulle inscription inscrite par artifice qui ne joue la durée contre l'usure du temps.

*
* *

Dire le sens usuel et le contresens des artifices ensemble, tue le sens. La mort symbolique du sens, dans l'œuvre, est l'effet d'art même : le sens meurt dans l'utopie de l'espace et le suspens du temps. Demeure la présence de l'un à l'autre, de l'autre à l'un.

*
* *

La pensée de l'art est insensée. Elle est une pensée inutile : elle n'exerce sur le réel aucune emprise utile : elle désire faire corps avec lui.

D'ailleurs, elle ne désire rien. Sa logique est celle des défis, des affrontements symboliques. L'art affronte tout réel dans un face à face. Il n'en cherche pas la vérité mais le secret. Au regard de l'art, les choses ne sont ni fausses ni vraies. Elles sont là, dans l'absolu présent de leur présence. Tel est leur inviolable secret.

*
* *

Rencontrant, dans l'ici et le présent de l'Œuvre, le corps de l'autre en son altérité, on s'y rencontre, soi. Comment se penser, soi, si on n'est l'autre d'un autre ? La Rencontre de soi et de l'autre est un pur événement dont l'événement artistique est le pur symbole : ni drame, ni tableau vivant, il advient comme Présence de l'un à l'autre dans un espace nul et un présent immobile.

*

* *

Le corps peint a quitté la scène. Bien de ses figures, aujourd'hui, occupent la totalité de l'espace peint. Elles en joignent les quatre bords. Parfois, elles-mêmes sont fragmentaires : elles outrepassent virtuellement la découpe que le cadre fait dans l'espace général. Non qu'elles-mêmes soient immenses, de dimensions infinies, virtuellement. Mais elles font corps avec l'espace qu'elles-mêmes donnent à concevoir. Un espace abstrait ne les définit pas. Elles, le définissent : la figure humaine cesse d'être pensée par l'art comme l'habitant de ses lieux. Elle-même crée l'espace puisqu'elle l'oriente.

Quelle scène ici ? pour quel acteur ? pour quel drame ?

*

* *

La figure du corps, dans cet art, prend en charge la fonction immémoriale de l'art : orienter l'espace ; donner à la pensée de l'espace son orient. Ceci est la nécessité de l'art. Elle n'est en rien une « nécessité intérieure ». Elle est la relation nécessaire du corps à son dehors quand le corps, en lui donnant un orient, crée son dehors. Alors les dieux y viennent, ils y viennent à demeure. On leur bâtit des temples.

*

* *

Le *templum* des latins est cet espace-là, créé par le corps qui s'y donne à lui-même figure.

L'auspice, lorsque la guerre menace, quitte la ville, il marche dans la campagne et, soudain, s'arrête. La refente de son regard, droit devant lui, crée l'espace qui, avant, n'existait pas : venant de droite, les oiseaux seront un présage bénéfique ; venant de gauche, le présage sera sinistre. Le mot *templum* dit strictement cela.

*

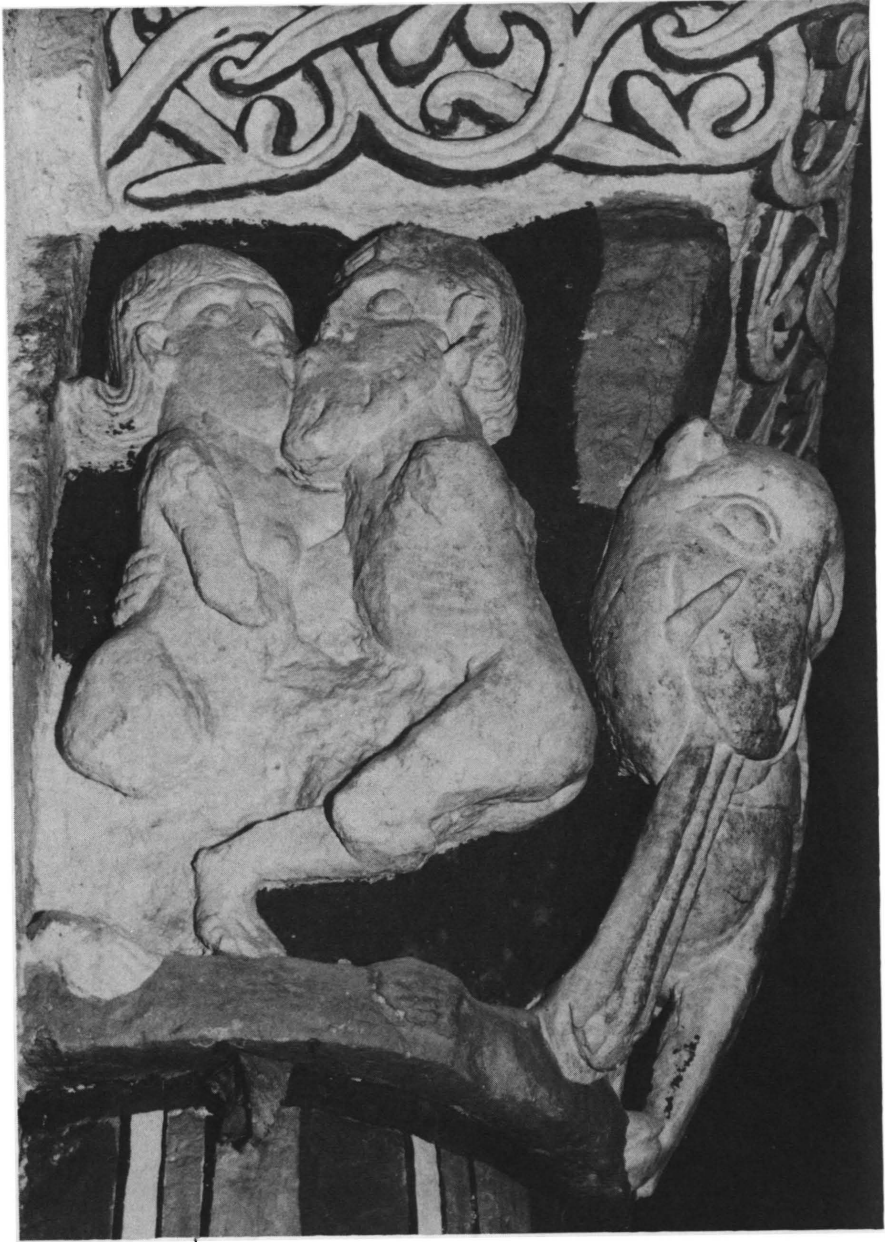
* *

Le corps qui s'oriente, n'est pas la mise en scène d'un corps-spectacle. Lui, produit le visible. Le corps qui fait figure dans l'espace produit les dieux, comme l'infini de toute Présence.

L'art est cette expérience irreligieuse du sacré.

V

De la religion incarnée à la pensée désincarnée



Nus comme des dieux

*Nu, je suis sorti du sein maternel,
nu j'y retournerai*
Job, I, 21

I. Genèse

« Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus » (Genèse, III, 7).

La biologie, pour une fois, peut épouser le mythe fondateur. La condition humaine se voit nouée par la prise de conscience simultanée de la sexuation et de la mort :

« Tu es glaise et tu retourneras à la glaise » (Genèse, III, 19).

Prendre conscience de la nudité, c'est habiter tout à coup un espace de langage, un organisme qui fait signe, un corps, une quête de sens par tous les sens.

Coupure sexuée, différence sensible, césure significative qui se redouble en paroles. Voix « off » en contrepoint au cri de la naissance : « C'est une fille ! », « C'est un garçon ! ». Pénis, petite fente, circoncision, excision, « castration ». Marque, image. Omphalos, sein qui se refuse, manque, séparation, sexuation :

« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa » (Genèse, I, 27).

Désir, interdiction, sexualité :

« Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas sous peine de mort », dit Dieu qui dit la vérité (Genèse, III, 3).

« Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal », dit le serpent qui dit la vérité (Genèse, III, 4).

Sexe, coupure, exil :

« « Voilà que l'homme est devenu comme l'un de nous, pour connaître le bien et le mal ! Qu'il n'étende pas maintenant la main, ne cueille aussi de l'arbre de vie, n'en mange et ne vive pour toujours ! » Et Yahvé Dieu le renvoya du jardin d'Eden pour cultiver le sol dont il

avait été tiré. Il bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Eden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie » (Genèse, III, 22-24).

Sexe, nudité, civilisation :

« Ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes » (Genèse, III, 7).

Sexe, génération, divinité :

« L'homme connut Eve, sa femme ; elle conçut et enfanta Caïn et elle dit : « J'ai acquis un homme de par Yahvé » » (Genèse, IV, 1).

« Le jour où Dieu créa Adam, il le fit à la ressemblance de Dieu. Homme et femme il les créa, il les bénit et leur donna le nom d'« Homme », le jour où ils furent créés » (Genèse, V, 1-2).

2. Sage comme Salomon

David, le roi David, rencontre Bath-Sheba. Le monde bascule. Il la connaît - au sens « biblique » du terme. Le parler de la bible comporte trois mots pour « connaissance ». Celui qui connote les rapports amoureux signifie la plus parfaite.

Bath-Sheba n'a plus ses règles... Son mari est absent, c'est un militaire. Rentré de campagne, il se présente chez David qui le presse d'aller retrouver sa femme. Mais Uriah le Hittite préfère l'intimité du seuil de son roi. Il campe là avec ses compagnons d'armes. Son affaire, c'est la guerre. De guerre lasse donc, David le renvoie au front. En première ligne... Exit Uriah avec les honneurs posthumes. Bath-Sheba ne perd pas le sien.

Son premier enfant meurt, puis elle donne le jour à Salomon. Comme son père, celui-ci sera roi et sensible à la musique. « Sage entre les sages », il a des affinités particulières avec la création. Il est l'époux de nombreuses épouses. Etrangères de surcroît - ce qui est transgressif chez les Hébreux. Sa gloire s'étend au loin.

Du fond de l'Afrique, une reine vient pour le voir. Pour le voir et lui parler. Elle est riche en énigmes, et lui en réflexion. Elle reste le temps qu'il faut. Elle a amené dans sa caravane profusion d'épices. Plus jamais on ne verra tel amoncellement. Lui, la couvre de présents. Il exauce tous ses souhaits. Elle, c'est la reine de Saba. Ils se rencontrent, se connaissent, se quittent. Aucun autre prétexte à ce récit que la rencontre même qui puise en soi ses significations.

« Noire je suis et belle à voir, filles de Jérusalem »... Salomon écrit le Cantique des Cantiques qui est le chant des chants. A la fin de sa vie, il fait édifier des temples pour ses femmes. A chacune selon ses dieux,

sa religion... Conduite étrange pour un sage d'Israël. C'est que Salomon épousa ses femmes « par amour », confie l'Écriture.

Et si tout le reste n'était que « vent » ? « Vanité de vanité », comme dit son épigone Qohélet, lui aussi fils de David qui compose en les attribuant à Salomon les strophes d'un espoir désabusé. Il n'est de bien suprême que la vie : « Mieux vaut un chien vivant qu'un lion mort ».

Salomon - Shlomo, Shelomo, Suleiman - abrite en son nom la racine « paix » : *shalom*. La fiancée du chant des chants, la Sulamite, est « celle qui a trouvé la paix ». Le Talmud nous met en garde : « Tous ceux qui croient que Salomon a péché se trompent ».

Le Cantique des Cantiques pourtant ainsi que l'Écclésiaste de Qohélet « souillent les mains ». C'est ce qu'affirme avec force la tradition juive qui a longtemps hésité, comme la chrétienne, à les inclure dans le canon de la Bible. En même temps, rabbi Akiba, père du judaïsme rabbinique et le plus écouté parmi les premiers commentateurs de la Loi, n'hésite pas à proclamer : « Il n'est de jour plus saint dans l'histoire du monde que celui où le Cantique des Cantiques fut donné à Israël, car si les Écritures sans exception sont saintes, le Cantique des Cantiques en constitue, lui, le saint des saints ».

3. Sale comme le sacré

Il existe un malentendu concernant la sainteté, le sacré, le pur et l'impur. Pour les vieux anthropologues de la religion, le *sacré* est « *tremendum et fascinatum* », terrifiant et fascinant. Pour les contemporains, il est surtout difficile à démêler de l'*impur*. Dans l'univers sémantique de la Bible, création et séparation sont véritablement synonymes. Le pur, le saint, s'identifient au « séparé », à ce qui, conforme à sa classe et ne débordant pas de sa place, permet par l'édification d'un ordre le marquage de repères symboliques. Tripartition, par exemple, de la terre, du ciel et de l'eau. Disjonction du vivant et du mort. Différenciation du masculin et du féminin. Non confusion des générations. L'« impur » est ce qui, court-circuitant les différences, menace cet ordre symbolique. Il souille ce qui est « propre » en brisant les clôtures qui protègent du mélange et de la confusion l'*identité*. Il est dès lors aisément confondu lui-même avec le « sale ».

Les menstruations qui mettent en échec l'équation de base « perte du sang - perte de la vie », sont redoutables. Les femmes réglées font se ternir les miroirs, empêchent la pâte de lever. Pline l'Ancien assure qu'un chien serait mort d'avoir léché le sang d'une telle créature. La grossesse et l'accouchement sont évidemment impurs qui menacent l'unicité du corps. L'inceste est tabou qui fait « couler l'eau vers sa source » - sauf si, sacré comme Pharaon, on est suffisamment dieu pour échapper aux contingences de l'ordre humain (et qu'on démontre

d'ailleurs par là sa divinité), ou si, caquetant comme le coq, on est trop bête pour avoir appris à parler. Les rapports sexuels enfin, où il arrive à l'identité de s'éclater dans la jouissance, sont pour le moins suspects et rarement propres. Leur nudité, qui voit le corps perdre les plus sûrs de ses insignes, souille bien des regards.

4. Dangereux comme le Cantique

Ce qui « souille les mains » n'est pas sale pour autant mais déroutant, aux limites de l'humain et d'autre chose, accessible seulement en ses bords par la médiation d'un rituel approprié.

« L'homme sans la femme ne mérite même pas le nom d'homme », avoue le Talmud. Et la tradition mystique juive tout entière de confirmer les paroles de rabbi Akiba : il n'est de plus pur reflet des rapports de Dieu avec sa création que cette prosodie sensuelle et passionnée devenue Cantique des Cantiques. Sort paradoxal pourtant d'une image maîtresse à laquelle il n'est permis d'approcher l'indicible qu'au prix du désaveu brutal de sa propre nature... Le parfum de la rose nous transporte mais cette fleur est infâme. Rien mieux que l'étreinte des corps peut nous donner quelque notion du divin mais l'étreinte ne vaut rien... La métaphore se voit enjoindre de renier ses origines. Les exégètes du Cantique ironisent, au fil des siècles, contre les rares tenants de l'interprétation littérale. Les moralistes chrétiens réduisent au dévouement procréateur la rencontre amoureuse, témoin de la misère de notre condition. En la femme ils ne respectent que la virginité, du même élan que les rabbins ne supportent en elle que la mère - adulée et reléguée.

Les vieux juifs ashkénazes cependant allaient encore, il n'y a guère, quérir au fond d'un verger de pommiers « la Fiancée du Shabbat ». Escortant d'un pas de danse les rouleaux de la Torah pour se faire rencontrer l'éternité :

« Pareille à une rose entre les ronces,
ainsi est mon amour entre les filles.
Pareil à un pommier parmi les arbres de la forêt,
ainsi est mon ami entre les garçons ».
« Mon ami a tendu la main par l'ouverture,
et mon ventre était en tumulte... »

La présence divine n'est jamais aussi intense, enseigne la tradition ésotérique juive, que là où principes mâle et femelle sont réunis. Il y a dans l'immanence de Dieu à sa création - la Shekhinah - comme une part féminine, exilée de Lui, en attente de l'accomplissement des temps.

Pour la psychanalyse, c'est autre chose. Bien qu'à peine. Entre clinique et mythe, la chose freudienne hésite sur son lexique. *Œdipe*,

castration, instinct de mort, ..., une oreille non prévenue peut imaginer une secte sanglante. Pourtant elle ne fait qu'arpenter à sa façon les carreaux usés de notre dictionnaire, réveillant au passage le savoir enfoui dans les plus ordinaires des mots.

Différence des sexes, des générations, coupure, manque, angoisse, désir, interdit, culpabilité, transgression, châtement, connaissance, sont inlassablement conviés au repas totémique de Freud. De même qu'Abraham ne cesse de sacrifier Isaac, et Jocaste de réclamer Œdipe sans se lasser, il n'est, dans le lexique humain, de traverse ou *couper* et *castrer* ne finissent par se rejoindre. Dans une implacable destinée.

La genèse des maîtres mots de la langue est faite de glissements sémantiques dessinant des paysages implicites et rigoureux, pareils au déplacement de l'égorgement d'Isaac vers la circoncision, ou à celui de la coupure imaginée du pénis vers le terme psychanalytiquement inventé de « castration ». Le *sexe*, dont la différence fait signe, est toujours déjà coupé. De même, le *signifiant*, que fait advenir une originaire césure, voit celle-ci inscrite dans le radical de sa propre littéralité. Le terme *inceste* enfin, autour duquel gravite la naissance de l'anthropologie, récapitule à lui seul le cheminement freudien en inscrivant en ses racines la castration, le manque, la civilisation.

Ainsi *sexe* s'établit à partir du latin *sexus* (dont il existe un doublet neutre *secus*) construit sur le participe passé *secatus* du verbe *secare* (couper), lui-même greffé sur le radical indo-européen *sek* (couper). Il vient « naturellement » cousiner avec *signe* dérivé du latin *signum*, héritier du même *secare-secatum* désignant ici la marque faite par coupure, par incision. *Sexe* et *signe* sont en quelque sorte des synonymes étymologiques.

Inceste n'est pas de reste. *Castus* (conforme aux règles et aux rites), antonyme de *incestus* (impur, souillé), semble correspondre au sanskrit *kistah* (instruit, éduqué, bien dressé) tout en entrant en confluence avec *carere* (manquer de) et *castrare* (couper, émonder, châtrer), donnant chacun un adjectif *castus*. De *castus*, qu'on peut dès lors entendre comme *castratus* (châtré) aussi bien que comme « soumis à la règle et au manque », dérive *chaste* en français de même que *châtié* (du latin *castigare* : châtier, corriger et - originellement - instruire, comme on dit « un langage châtié »).

Quant à *castrare*, apparemment issu de la même racine indo-européenne *kas* (couper, retrancher) que *carere* (ne pas avoir, être privé de), aucune loi phonologique n'interdit de rêver à un retournement métathétique primordial de *kas* en *sek* qui ferait s'épouser étymologiquement le sexe et la castration... *Kas* enfin renvoie également au grec *cosmos* (ordre) et donc à la notion d'un ordonnancement symbolique originel tel que la Genèse le voit à l'œuvre à partir d'un acte de création-séparation.

En forgeant le concept barbare de « complexe de castration », Freud semble-t-il ne faisait pas que torturer les idées et le lexique. Il réveillait, avec ses termes à lui et le sûr savoir des pensées inconscientes, une sagesse inscrite de tout temps dans la gague des mots.

6. Mutilé comme le regard

L'iconographie romane ne craint pas de provoquer l'esprit ni le regard. Elle représente rarement pourtant la nudité d'un couple. La sculpture gothique encore moins. Il s'agit ordinairement d'Adam et Eve, ou d'Eve et Adam, avant ou après la chute. Autrement, ce n'est que la grimace déjà damnée de la « luxure ». Face aux fidèles, la nudité ne peut évoquer que l'innocence du Paradis ou les ténèbres de ce monde.

Il n'existe apparemment qu'une seule exception : une petite église de Haute-Soule en cul de sac dans la montagne, passage oublié vers Compostelle. Ses chapiteaux la mettent au rang d'Autun et de Vézelay. Sur l'un d'eux, les Rois Mages campés sur leur montures : le regard fixé au loin. Dans la symbolique romane, ce vers quoi regardent les Mages correspond aux représentations du salut. Or, ici, ils regardent un couple nu, enlacé, protégé par un garde dissimulé à l'arrière du chapiteau. Ils regardent vers Salomon et la reine de Saba. Ceux-ci ont fait halte à l'écart. Leurs lèvres se frôlent, les membres se mêlent. On peut imaginer que la main de la femme, tendrement embrassée, se posait sur le sexe de l'homme. Car bien sûr ils sont mutilés. Quelqu'un est venu qui a blessé la pierre à l'endroit du sexe.

L'homme porte la barbe. La femme a les seins petits - les seuls que chante l'érotique du Moyen-Age. « Tes deux seins pareils à deux faons jumeaux d'une biche », dit le Cantique. « Nous avons une sœur petite et qui n'a pas de seins. Que ferons-nous pour notre sœur le jour où l'on parlera d'elle ? ».

A leur côté, un éléphant à palanquin laisse pendre jusqu'au sol une langue immense supposée être une trompe...

P(E)AU

Est la dernière ville importante

Déjà la ligne des Pyrénées

Rempart vers Compostelle

Marque la trace des pays mauresques

Le passage rêvé vers l'Afrique

Là où ne cessent de marcher les Hébreux

Il faut gagner Tardets

Attachée aux premiers contreforts

Puis la route devenue incertaine

S'accroche vers Sainte-Engrâce

Insensiblement d'abord
Mais avec l'ardeur silencieuse
De celle qui connaît son dessein

L'église au bout
Fait porte et barrière
Ile fortifiée où s'assirent les pèlerins
Parmi les gorges et les troupeaux

Des traits de lumière
Découper la pénombre
En autant de questions possibles

La massivité de la pierre
Aiguise les sens
Une goutte d'eau un frôlement d'aile
Peut envahir le monde

Dans le bas-côté
Au bout à droite
Deux piliers encadrent un autel
Sur le chapiteau de gauche
Est inscrite la rencontre

Salomon et la reine de Saba
Ont vu se croiser enfin leurs routes
Ils sont nus
Ils ont fait halte
Ils sont enlacés

Vers eux regardent les Mages

Le sculpteur roman
Qui n'avait jamais vu d'éléphant
En a imaginé un comique
Assoiffé
Au bord de leur étreinte

Salomon vient de loin
C'est un juste
Il va écrire le Cantique des Cantiques
La reine de Saba vient de loin
C'est une femme
Elle ne sait où l'ont portée ses pas
Ils sont là simplement
Gardés par la pierre
Elle la noire
Lui le fils de David

Ils sont nus ils ont fait halte
Ils échangent leurs lèvres
Comme les énigmes

Ils sont nus enlacés
Et malgré le garde qui veille
Déjà mutilés

« *Custodi nos Domine ut pupillam oculi* »
« Garde nous Seigneur comme la prunelle de l'œil »
Car nous voici autres à jamais

Derrière l'autel
S'ouvre la montagne
Les étroites fenêtres
Regardent d'un côté vers les combes
De l'autre vers les cols

Au fond de l'étreinte
Se noue l'éternité

P(e)au est la dernière ville importante

Au pied de l'église s'arrête la route
A partir de là
Il faut inventer ses chemins

7. Abîmes

Toutes les sagesse l'attestent : on ne voit « Dieu » qu'aux périls de sa raison et de sa vie. L'identité résiste mal à l'indicible.

La nudité est insupportable car, signant la différence des sexes, elle manifeste la nudité du signe qui est pure différence. Petit rien délimité par un souffle.

La vérité est nue - insupportable - car dévoilement de ce qu'hors l'acte même du dévoilement, il n'y a rien de « vrai ». Pas d'objet ultime.

Le strip-tease, où des hommes se font fasciner par des femmes qu'ils affectent de mépriser, est la plus humaine des mises en scène. Béance abyssale conjurée par les rires ou les mimiques du désir.

La nudité du Roi lui-même ne peut surgir que de ses « habits neufs ». Indéfiniment renouvelés. Indéfiniment dépouillés.

L'obscur personnage qui, dans l'ardeur indignée ou la terne résignation du devoir, mutilait les amants de Sainte-Engrâce, accomplissait un obscur mystère. Redoublant la coupure des sexes. Donnant à voir qu'à ce degré de la contemplation il n'y a plus rien à voir.

Et pourtant qu'il faut regarder.

Note

Les citations bibliques sont reprises à la Bible de Jérusalem, celles du Cantique des Cantiques à la traduction (sans la scansion) d'H. Meschonig (« Les cinq rouleaux », Gallimard). Les considérations étymologiques s'appuient sur les travaux de A. Ernout et A. Meillet (1959), R. Grandsaignes d'Hauterive (1949), M. Mayrhofer (1976), J. Pokorny (1959), A. Walde (1910). Les conceptions concernant création-séparation et sainteté-séparation s'inspirent des études de P. Beauchamp, M. Douglas et de celles de l'auteur.

Jean-Noël Vuarnet

Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation

« Rien n'est incorporel que ce qui n'est pas :
tout ce qui est a un corps qui lui est propre. »

Tertullien

Pendant plus de mille ans, par Proclus ou Plotin, par le Pseudo-Denys, Saint Thomas ou Maître Eckhardt, la mystique fut pensée comme contemplation de l'Intelligible ou de l'Unité antérieure - dans une démarche qu'aujourd'hui nous dirions intellectuelle, dont l'extase était le couronnement, mais l'extase comme vision éidétique, aperception abstraite de l'Essence. Vers le XII^e siècle, avec Saint Bernard et les moniales allemandes, le physique et le psychique acquièrent plus de place en même temps que le mot mystique et son signe principal, l'extase, rejoignent leur sens actuel, situés, dirait-on en termes plus tardifs, « dans les régions de l'union de l'âme et du corps », là où, comme l'écrit Sainte Thérèse dans *Ma Vie* : « le corps ne manque pas d'avoir part et même beaucoup ».

C'est cette part du corps qu'il faut interroger si l'on veut comprendre autrement que dans le dualisme de la théologie platonicienne et thomiste ou dans le positivisme, une expérience que ses représentants ont constamment désignée comme indissolublement physique et spirituelle. Cette expérience, les esthètes-hagiographes (écrivains, commentateurs, secrétaires), les artistes-hagiographes (écrivains, peintres, sculpteurs) et les saints eux-mêmes en tant qu'auto-hagiographes, n'ont cessé de la faire miroiter comme une fascinante énigme. Enigme psycho-physiologique, voire psychosomatique, où se rencontrent, dans le corps, l'extraordinaire de l'amour et peut-être du désir.

Ego affectus est, dit Saint Bernard. Dès la fin du Moyen-Age, certaines théologies de l'affect permettent l'intensification de l'aventure intérieure et corporelle du mysticisme. Cette aventure est le fait d'un pathos de l'âme ayant le corps pour substrat : un corps qui n'est pas ce qu'il est, non réductible à sa propre autarcie : corps-signe ou corps-langage, corps imitatif, corps excédé.

Sur ce corps qui fit tant rêver ceux qui le virent, le vécurent ou l'imaginèrent - corps épié par les fidèles et par l'esthète, corps repré-

senté et mis en scène par presque tous les artistes d'autrefois, corps exhibé et décrit par le mystique lui-même, et ses émules, on peut tenter aujourd'hui quelques remarques ou propositions - esquisse d'une sémiologie des phénomènes visibles de la sainteté - malgré la relative (ou apparente ?) hétérogénéité du corps narré par les mystiques et de ce même corps plastiquement représenté.

— *J'entends par phénomènes physiques du mysticisme la manifestation corporelle d'une signification partiellement dérobée que les mystiques et les artistes chrétiens donnent à lire sous la métaphore du corps.*

Le mot de phénomène lui-même le dit, mot platonicien : *Phainomenon*, ce qui apparaît, mais distinct de ce qui l'explique ou le cause. Avec une précision très scientifique, Herbert Thurston a, pour la mystique chrétienne, recensé ces phénomènes et bien analysé les très nombreux témoignages qui les évoquent⁽¹⁾. Produits le plus souvent par une attitude anti-physiologique voire morbide, ils correspondent à l'invention expérimentale d'un corps autre. Ces phénomènes d'altérité, aucun grand mystique n'en fut exempt : extases, ravissements, catalepsie, auréoles lumineuses, lévitation, hyperthermie, stigmates, odeurs suaves, visions, voix... Dans *La Sainteté en Occident aux derniers Siècles du Moyen-Age*, André Vauchez⁽²⁾ s'exprime avec non moins de rigueur scientifique que Thurston mais sur des cas plus anciens et par conséquent plus douteux. A lire ces auteurs, qui pourtant se gardent de la crédulité, du lyrisme et même de la narrativité, on se rend compte que les phénomènes physiques, pensés comme langage d'un Dieu plus mystérieux que celui des théologiens, ont constitué, dans le christianisme, un message ressenti simultanément comme opaque et lisible, une réalité provocante mais indéchiffrable, créant par conséquent la fascination.

Cette fascination fut elle-même préparée, peut-être, par le mystère de l'incarnation du Christ en un corps humain puis par le dogme de la « présence réelle » proclamé par le Concile de Trente⁽³⁾. Dès les premiers temps de l'Eglise, l'énigme d'un corps signifiant - « signifier Christi » - faisait des grands saints, en ville ou au désert, à la fois des athlètes et des acteurs, ivres d'une « sobria ebrietas », les conduisant,

(1) Cf. H. THURSTON, *Les Phénomènes Physiques du Mysticisme* (trad. fr.), Paris, Ed. du Rocher, 1980.

(2) A. VAUCHEZ, *La Sainteté en Occident aux derniers Siècles du Moyen-Age, d'après les Procès de Canonisation et les documents hagiographiques*, Publications de l'Ecole Française de Rome, 1981.

(3) Dans la *présence*, se masquent l'absence et le manque, d'où le désir de multiplier les représentations, les symboles et les intercesseurs-représentants. Le concile avait également légiféré sur les « saintes images » : « On doit avoir et conserver principalement dans les églises, les images de Jesus Christ, de la Vierge Mère de Dieu et des autres Saints... » cf. E. MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1935.

chacun selon sa voie, à l'exhibition d'un corps imitatif. Ce corps, par la suite, et particulièrement dans ses avatars réels ou picturaux, ne cessera de se présenter dans l'esprit d'un véritable *merveilleux physiologique*.

Dans la faille de la science et de la théologie défaille le corps. Paradoxe : la Vérité se révèle dans un corps. Les Saints l'offrent à la vue, exhibiteurs et autosopes. Mais le Saint sait qu'il n'en sait rien : témoignant avec le corps d'un savoir et d'un abîme que nul n'épuise, même pas lui-même. Le corps, alors, son union à l'âme et son union à Dieu, sont à la fois discours, appel au discours et défi lancé au discursif comme d'ailleurs au représentatif. Un peu comme dans l'hystérie (mais tous les mystiques, certes, ne furent pas des hystériques), le corps parlant, ainsi, témoigne d'un invisible ou d'un insu - « écho d'Autre », selon la belle formule de Michel de Certeau. Instruments de la musique de l'Autre, ces corps vécus et représentés chantent la gloire de Dieu, par le biais de la chair énigmatique.

Dans les entailles, les plaies, les maladies, les inscriptions volontaires ou involontaires et tout un éventail d'exploits, le corps chrétien s'affirme à des degrés divers comme corps périssable, blessé, marqué, semblable, donc, à un Dieu lui-même incarné dans un corps mortel et blessé. A la différence des corps divins représentés par les Grecs et les Latins, à la différence de tous les autres dieux, éternels et incorruptibles même si soumis à des cycles ou à des avatars⁽⁴⁾, celui des chrétiens, se représentant lui-même en la personne du Fils, est à la fois déité et corporéité mortelle. C'est donc à la fois à l'essence inconnue et à son existence tragiquement humaine qu'auront affaire les saints et leurs artistes : ainsi, l'inconnu ne se dérobe pas à la *mimésis* : ni à l'imitation ni à la représentation réaliste.

Que ce soit par l'intermédiaire de figurations mystérieuses et pourtant ancrées dans le concret et le quotidien, de Jésus, de la Vierge ou de Madeleine, des apôtres ou des mystiques proprement dits, l'iconographie chrétienne, surtout post-tridentine, exhibe la chair, à la fois spirituellement et physiquement. L'histoire du sentiment religieux et de ses échos artistiques montre bien que cette tendance ne fera, au cours des siècles, que s'accroître, parfois jusqu'à l'exagération.

Le corps médiéval, même martyrisé ou frappé par la vision, est un corps peu mouvant, peu dessiné, et, si l'on peut dire, peu physique. Il n'appartient pas tout à fait à la terre mais à l'exemplarité de l'icône, et presque déjà à la divinité : enveloppe charnelle dès ici-bas sauvée, d'une essence soustraite, même si elle souffre et meurt, à la douleur

(4) Cf. *Le Corps des Dieux* in : *Le temps de la réflexion*, recueil collectif dirigé par J.P. VERNANT, Paris, Gallimard, 1987.

et au temps. Au Moyen-Age, le martyr et la sainteté, distingués par des emblèmes et par la vaste auréole, sont évoqués dans une sorte de raideur hiératique, souriant dans la douleur et l'outrage, inviolable, inviolée. Les mêmes thèmes, un peu plus tard, seront repris sur le mode de l'*esspressivo*, dans une nouvelle dramaturgie du corps sensible, le baroque.

Que l'on compare, par exemple, la force de l'intemporelle et royale Catherine tenant un lys et donnant sa main à baiser d'Andrea Vanni (XIV^e siècle) avec la faiblesse souffrante et presque morbide du *Svanimento* de Sainte Catherine peint par Sodoma (XVI^e siècle). Les deux fresques sont dans la même église de Sienne, San Domenico, on sent pourtant que Sodoma, dans la mesure où il met en scène des phénomènes physiques saisis dans l'instantané et la cruauté de leur apparition, innove radicalement, symptôme d'un très long futur.

Déjà Fra Angelico avec son Annonciation et sa Vierge enceinte à la robe fendue, ou Giotto représentant les extases de Saint François, annonçaient l'invention de corps jamais sus ni vus - corps à la fois divins et humains mais corps de moins en moins abstraits, s'éloignant de l'idéalisation pour rejoindre une physique de plus en plus charnelle, et une gestualité plus intense : une vie dont le Christ, la Vierge et Marie-Madeleine, s'humanisant graduellement, sont les modèles, présents par leur absence - dans les cœurs, dans les œuvres et jusque dans les corps - sous le signe de l'amour, de l'imitation, voire de l'identification.

Une esthétique du pathétique et du sublime, de la jouissance et de l'excès, une mystique des ravissements et des « croix », succède alors, de « blessures d'amour » en amours « configurées », aux contemplations moins identifiées, plus austères et sereines d'antan. L'austérité, pourtant, demeure : plusieurs traitements du corps, différentes versions de l'ascétisme. A la différence de Moïse prescrivant des préceptes et la Loi, c'est un modèle en effet, non entièrement imitable mais *participable*, qu'avait fourni le Christ, par sa vie et sa passion. Plus encore que l'ordinaire des chrétiens, les mystiques ont fait de ce corps, comme de leur propre corps, la métaphore douloureuse et lumineuse du sacré.

- *La mortification et l'ascèse, occasions et conditions de l'expérience mystique, furent la base de l'extraordinaire physique corporelle développée par les grands et surtout les grandes spirituelles.*

La Fable Mystique⁽⁵⁾ parle d'un moine du désert qui chaque nuit priaït bras tendus, mains levées au ciel, et ne cessait de prier que lorsque les premiers rayons du soleil avaient, au matin, frappé ses paumes. Dans cette expérience inaugurale de l'oraison et de l'union, où les stigmates

(5) M. de CERTEAU, *La Fable Mystique*, Paris, Gallimard, 1984.

sont présents comme en filigrane, tout est déjà là : le spectacle et l'exploit, dussent-ils, au désert, n'être vus par personne. Ainsi, le corps de cet ascète du désert est à la fois signe, offrande, scène et tableau. C'est tout l'avenir d'une théâtralité mystique et picturale qu'il annonce avec ses bras levés.

Dans la douceur, il est le précurseur modéré d'excès ultérieurs qui peu à peu s'exagèrent et se technicisent sous forme d'« engins d'austérité »⁽⁶⁾ : haïres, cilices et autres machines de supplices, faisant du corps l'occasion d'une « plaie universelle » et d'une perpétuelle épreuve de soi, le lieu d'un combat et en tout cas d'une imprudence... *Prudentia carnis inimica Deo*, disaient déjà les Pères de l'Eglise.

Si la prudence de la chair n'est pas l'amie de Dieu, c'est que seuls les excès nous peuvent rapprocher de Dieu, maxime digne d'un Sade tel que purent le lire Bataille ou Klossowski mais digne d'un Caravage, et des grandes amoureuses pénitentielles que furent par exemple Sainte Catherine de Sienne ou Sainte Marguerite-Marie : Catherine qui dormait une heure toute les deux nuits et ne se nourrissait que d'hosties, Marguerite-Marie en l'hôpital de Paray-le-Monial championne de jeûne et maîtresse d'abjection. On pourrait, c'est évident, multiplier les exemples, d'Angèle de Foligno qui se mettait nue pour prier, aux macérations de Sainte Thérèse, aux orties de Madame Guyon, pour ne rien dire des violences qu'exercèrent contre eux-mêmes un François d'Assise ou un Suso. L'important est cette fondamentale imprudence vis-à-vis d'une chair alors destinée à être le véhicule ou le support d'autre chose que ses propres émois, ou, selon l'expression de Jean de la Croix, d'un « je ne sais quoi ».

Si pour nous modernes, le corps est un terminus et une valeur absolue (« comme la viande est fragile, et nous n'avons rien d'autre »), le corps mystique est le moyen d'une fin moins certaine. Un peu comme Rimbaud ou Artaud ont pu donner leurs corps à la poésie, les mystiques donnèrent le leur à la douleur-joie d'une vivante question, car le couronnement et le but de l'expérience mystique jusque dans ses mortifications, ne relève pas seulement d'un « idéal ascétique », mais de quelque chose, peut-être, de plus « dionysiaque », ou « baroque ».

C'est ce qu'ont bien marqué les artistes jusque dans leur traitement de l'imagerie pénitente et, par le biais de Madeleine, du corps pénitent. Madeleine aux bijoux, Madeleine aux aromates, Madeleine au tombeau, Madeleine au désert : en Madeleine et ses différentes incarnations, les peintres nous offrent et reflètent tout un éventail pathique,

(6) On trouvera par exemple dans l'ouvrage monumental de l'Abbé Brémond : *Histoire Littéraire du Sentiment Religieux en France*, Paris, Armand Colin, 1932, 11 volumes, de nombreuses descriptions relatives à ces engins et à leur usage ainsi que plusieurs passages relatifs à « l'anti-cuisine » des saints.

toute une gamme d'extraordinaires expériences émotionnelles et spirituelles. Celle de Canova, tragique et gaie ; celle plus qu'équivoque, chair sans os, de Blomaert, celle aussi du Titien, avec ses grands seins nus crevant le rideau de cheveux ; celle, champêtre et sublime, aux grands yeux mouillés, de Tintoret ; celle de Vouet, évanouie et épanouie et que soutiennent les anges ; celle de Ribera exténuée et fourbue, creusée de maigreur et plus femme encore que celle de Rubens, bouchère des Flandres ; celle de Caravage qui semble épinglée contre un mur de honte ; opulentes et méditatives, les Madeleines illuminées de Georges La Tour dont l'une dite « Madeleine à la veilleuse » berce, hébétée et comme idiote, un crâne sur ses genoux ; l'obésité juvénile et ferme de la Madeleine de Hayez, grande fleur vénérienne sanctifiée, ou plus près de nous, la Madeleine nue agenouillée, œuvre pieuse et trouble de Jean-Jacques Henner... Ma préférée, méconnue, est peut-être celle de Louis Finson, peintre né à Bruges en 1580 : une extase presque dormante et comme éclairée, visage et cheveux, corps enveloppé de plis, par un soleil surgi de rien. Non moins sévère et sensuelle, la Madeleine au miroir, joues rouges, genoux écartés, une main posée sur le sein, le chignon défait, d'Artémisia Gentilleschi⁽⁷⁾. A travers ce corps qui grossit et maigrit comme il s'exhibe et ne sait pas qu'il se fait voir (comparable en ce sens aux innombrables tableaux représentant le bain de Diane ou la chaste Suzanne) Madeleine rosit ou pâlit, se dessèche ou s'épanouit jusqu'à l'énorme. C'est une Suzanne au désert affirmant et rejetant ses propres vanités, et jusqu'à sa propre beauté cependant inaltérable, par la mortification et la contemplation. Les peintres ont su donner ainsi (comme si Madeleine à travers tous ses avatars physiques et picturaux, mystique par excellence, n'était pour eux qu'un seul et unique symbole), une image complexe de l'union amoureuse et de la dérélition, de la participation des corps féminins aux affres et aux joies mortelles du désir extatique : le prototype du corps mystique - sous le signe du pur amour, du crâne et de la chevelure.

- Le corps mystique est simultanément ou successivement corps écrit et corps vu, narré et montré comme cas, voire comme monstre ou du moins comme exception.

Si les mystiques authentiques ne s'exhibèrent jamais qu'avec la plus grande répugnance et sur ordre des supérieurs, s'ils ne furent pas des exhibitionnistes et pas même tout à fait des écrivains, la plupart montrèrent cependant quelque chose de leur propre psychophysiologie, de leur propre singularité - ne serait-ce que dans les innombrables *Vies*,

(7) Sur les figures de Madeleine en tant qu'archétype de la mystique unitive et de sa représentation, cf. *La Madalena tra Sacro et Profano*, catalogue d'une exposition au musée Pitti de Florence, Mondadori, 1986.

autobiographies destinées à communiquer même en dehors de tout souci public, un incommunicable qui les débordait.

C'est aussi le rôle des larmes, admirablement représenté par Le Greco, par Valdes Leal ou par Philippe de Champaigne, poétiquement remarqué par Cioran⁽⁸⁾.

Dans le cas de signes moins discrets que les larmes, tout se passe comme si le regard de l'autre était indispensable, comme si les mystiques avaient constamment besoin de prouver à eux-mêmes et aux autres que ce qui leur advient n'est ni le diable ni la folie. En ce sens les mystiques ne sont pas des exceptions au sens où l'entend Kolakowski⁽⁹⁾, des « chrétiens sans Eglise », mais en quelque sorte des exceptions *dans la règle*, cas singuliers d'une communauté ou corps singuliers du corps ecclésial. C'est ainsi que toutes et tous eurent des directeurs, des médecins, des secrétaires, des témoins, des amis et finalement des biographes et des peintres.

Le corps mystique, lorsqu'il se parle ou s'écrit, le fait eu égard à un destinataire au moins éventuel, Dieu seul ne pouvant suffire. Cas d'Angèle se « regardant dans les yeux de sa compagne brûler et resplendir », écrivant ou décrivant ses feux intérieurs à un jeune moine qui est son propre neveu en même temps que son supérieur hiérarchique... Cas, bien connu, de Sainte Thérèse s'offrant aux Docteurs, docteurs-voyeurs que le Bernin ne manquera pas de rendre présents dans sa célèbre *Transverbération*. Cas moins connu de Marie de l'Incarnation s'offrant à son fils comme quasi-spectacle et lui donnant le récit détaillé de ses explorations et illuminations - (auto-représentation qui sera prolongée par le fils lui-même, qui, après la mort de Marie de l'Incarnation, gagnera la célébrité à se faire, d'une telle mère, l'édifiant *représentant*)... Catherine Emmerich se proposant comme objet d'étude aux médecins de Napoléon... Louise Lateau ; Thérèse Neumann ; Madeleine, la stigmatisée de Pierre Janet⁽¹⁰⁾... Autant de cas de corps ne se dérobaient ni aux regards ni au contrôle social ou médical, examinés comme exceptions s'acceptant comme questions. Non corps malades mais corps refaits par leur propre anomie ; c'est ce que les artistes révèlent en les représentant déformés, quitte même à en rajouter : élongation des visages, des bustes et des mains dans l'œuvre du Greco, déformation par agrandissement dans celle de Tintoret, de Del Cairo, de Cerano, théâtralisation et enjolivement dans celle de Bernin, de Tiepolo, narration flamboyante des maux de Sainte Lydwine par Huysmans, occultation du front crucifié de la jeune stigmatisée dans

(8) Cf. E.M. CIORAN : *Des Larmes et des Saints*, Paris, L'Herne, 1986.

(9) KOLAKOWSKI : *Chrétiens sans Eglise*, Paris, Gallimard, 1978.

(10) Cf. P. JANET, *De l'Angoisse à l'Extase*, réédité par la Société P. Janet et le C.N.R.S., Paris, Payot, 1975.

Un Prêtre Marié de Barbey d'Aurevilly, boiterie de Maria Timopheïvna, épouse mystique visionnaire de Stavroguine dans *Les Possédés* de Dostoïevski, narrations comiques relatives aux lévitations de Saint Joseph de Copertino, patron des aviateurs, dans *Les Lotissements du Ciel* de Blaise Cendrars, etc.

Le corps mystique en tant que corps d'exception se rêve aux limites du surhumain voire de l'exagéré. C'est ce qui paraît nettement à considérer, par exemple, certains excès de Madame Guyon dont le ventre dilaté par l'amour fait éclater la robe, comme elle l'écrit naïvement à Bossuet, et qui rêve sans fin sous prétexte de maternité spirituelle de ses « fils », dont elle voudrait « des millions »⁽¹¹⁾.

C'est bien sûr l'extase, comme épreuve à la fois physique et mentale, et comme rareté, qui, semblant rendre visible l'invisible, « pathophanie », confirme le corps qu'elle investit dans l'aura de l'exception visible voire de l'élection et ce, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de l'extase féminine⁽¹²⁾. (*Pour mémoire* : le corps déjà lumineux des écrits autobiographiques de Sainte Thérèse devenant, sous le ciseau du Bernin, corps de jouissance et de mort, corps trop grand et comme parcouru de frissons - jusqu'au pied de marbre blanc suspendu dans le vide. Corps extatique, robe extatique, pied nu convulsé, silence du visage y imposant le respect, quels que soient par ailleurs le scabreux de la scène ou l'équivoque des voiles qu'on y soulève). Nombreux, ces sortes d'exemples⁽¹³⁾ constituent, de l'angoisse à l'extase, une éventuelle collection - de corps et d'émotions : série que ne définit aucune essence - autant de mystiques, autant de modalités de l'union et de regards portés sur le visible ou le représentable des noces.

- *Dans la mystique unitive ou Mariage Spirituel, il en va comme des autres noces, la trace de l'union modifie le corps de l'épouse. Les peintres, les poètes et les mystiques eux-mêmes ont représenté diversement ces modifications.*

Modifications temporaires du corps, l'extase, le ravissement, l'évanouissement, les larmes ont beaucoup fait rêver les sculpteurs et les peintres, forgeant un archétype latent auquel nous devons aujourd'hui encore la presque totalité des représentations du corps. Si la manifestation d'une mystique d'union (Brautmystik) relève historiquement la mystique de l'essence (Wesensmystik), c'est, que les supports en soit des hommes ou des femmes, que l'âme-épouse (sponsa christi), s'y révèle aussi un corps-époux, un corps voué à l'imitation et au *recueil*.

(11) Sur Madame Guyon et ses rapports avec Bossuet et Fénelon, cf. en particulier R.P. L. COGNET, *Le Crépuscule des Mystiques*, Tournai, Desclée de Brouwer, 1958.

(12) Cf. J.-N. VUARNET : *Extases Féminines*, Paris, Artaud, 1980.

(13) Pour Cerano et Del Cairo, maître méconnus de la représentation de l'extase, cf. *Il Seicento Lombardo*, Milano, Electra, 1980.

Pour l'anecdote et la limite, le cas d'Anne Blanbekin, adoratrice du Saint Prépuce, qui pratiquait la *Copulatio cum Christo*. Plus courants sont les stigmates, l'âme-épouse éprouvant là, à partir de Saint François, la réalité des noces. Les représentations de stigmates ou d'extases avec stigmatisation ont fourni aux peintres de nombreux sujets : de la fresque franciscaine de Giotto, à Ghirlandaio, Albrecht Altdorfer, Tiepolo, Beccafumi, Bellini... Le Christ, dans ces tableaux, comparable à un cerf-volant de feu, marque aux mains, aux pieds et au côté celui ou celle qu'il a élu.

Dans la belle *Sainte Catherine* de Sodoma comme dans celle de Tiepolo, les Stigmates rayonnent sur la peau pâle de l'épouse qui porte à son doigt l'anneau mystique que seuls verront les cœurs purs, mais les stigmates, tous pourront les voir, trace, marque et gage. Del Cairo, dans son *Extase de Sainte Thérèse*, représente, innocemment ou non, la Sainte d'Avila avec les mains visiblement transpercées - alors qu'autant qu'on sache, Thérèse ne fut jamais stigmatisée. Prénance, là, de l'idée sur la forme, de l'attendu sur la réalité. Et cette Thérèse de Del Cairo aux paumes suppliciées, percées de lèvres ouvertes par la « blessure d'amour », semble alors constituer un sommet dans une représentation impossible qui se donne l'excuse d'avoir été d'abord voulue par le Crucifié - la présentation à qui voudra voir des morsures et des marques de l'amour, fussent-elles imaginaires.

« Musiciennes du silence » comme le dit Mallarmé, les « âmes-épouses » furent ainsi configurées à l'époux par le biais de signes qui, de lui, s'inscrivent dans leurs corps à elles. Corps accueillants et consentants : les représentations de stigmates ou d'extases sont toujours en ce sens des sortes d'Annonciations, autorisant d'un *Fiat*, un Dieu qui écrit dans la chair. C'est ce qu'on voit de la violence et de la brûlure des noces dans les œuvres mystiques même les plus abstraites, jusque dans la pré-annonciation si douce de la *Vierge petite fille en extase* de Zurbarán - un *Fiat* où la corporéité s'abandonne à ce qui l'exalte et la blesse, à ce qui la hausse au rang de chair-épouse. Désirable et désirante : *ad majorem Dei gloriam* confisquée à elle-même : offerte à qui voudra voir, sous les plis du voile, l'émotion qui la noie.

- *Les principaux phénomènes du mysticisme constituent le corps comme martyr c'est-à-dire comme témoin de l'ineffable douleur-joie qui est à la fois béatitude chrétienne et jouissance-hors-les-normes.*

Les différentes sagittations de Saint Sébastien (celle de Pérugin avec les yeux perdus dans le vide ; celle du Greco, en bleu adorable, avec les affres d'une impossible décorporéisation du corps ; celle de Ribera, précise et cruelle, évoquant son Marsyas écorché ; celle, enfin de Sodoma, sombre et verte, ornée d'un ange impuissant et désespéré...),

ces différentes exhibitions de la nudité masculine transpercée de flèches qui ne le sont pas moins, sont autant de paradoxes spirituels et charnels.

C'est d'un seul et même geste que des peintres comme Zurbarán peuvent peindre des extatiques ou des martyres. Comme tous les grands baroques, ils ont sondé un double abîme où coexistent le sublime et l'érotisme dans la plus étonnante cruauté. Les enfants d'ailleurs le savent bien, feuilletant dictionnaires et livres d'art, rencontrant le même trouble aux images de Sainte Agathe aux seins coupés qu'aux extases non martyrisées de Catherine ou de Thérèse.

Leçon de ténèbres, le corps mystique est toujours un corps criant : tissé de douleur et de joie, apothéose et abjection, comme on le voit bien dans l'extase terrifiante de Saint François peinte par Morazzone. Dans la mixité du nu et du vêtu, du convulsé et du révolté, le corps du saint, (analogue, même sans croix, à celui du Christ en croix), est un corps phantasmé et phantasmable qui devient irréel d'être si paroxystique mais qui, plus que le corps du Christ, appartient à la terre et à la chair, voire au désir.

Notons que du Moyen-Age au XIX^e siècle (Gustave Moreau, Delacroix, Henner...) un tel corps est représenté dans son entier : point de visages sans corps (sauf dans l'imagerie populaire), ni de corps sans visages ou sans aucun vêtement : « Ne sait-on pas, dira Jean-Jacques Rousseau, que les statues et les tableaux n'offensent le regard que lorsqu'un mélange de vêtements rend les nudités obscènes ». Le vêtement et le visage masquent et dévoilent un corps en effet obscène de n'être pas montré pour lui-même. Ou pas seulement : masse lumineuse, agitée, palpitante, le corps entier, sa figure et ses voiles, participent de l'émotion contradictoire et de l'exhibition contredite. Eugenio d'Ors parle ainsi d'une statue baroque qui veut à la fois lever et abaisser son bras. Figures du paradoxe : dissonantes jouissances oxymoriques...

Or, le nu demeure interdit, même s'il reste, à tout instant, sous-jacent. C'est, par exemple dans un tableau de Ribera, l'enfance gracile d'Agnès qu'on sait nue sous ses très longs cheveux mais qu'on ne voit pas, voilée, visage à la Balthus mais corps presque totalement dérobé.

Dans les représentations de cette sorte, l'expérience de l'extase et de la béatitude relèvent presque toujours d'un esprit d'enfance, on le voit dans la plupart des tableaux représentant des visages de saints, même lorsque cette enfance se trouve bouleversée, travaillée par la douleur, par l'angoisse et par la mort. En même temps que du crucifié torturé, l'image mystique se souvient de l'enfant Jésus. Si le visage fait partie d'un corps dont il exprime les attentes et les joies par des « traits de

visagéité » souvent non réductibles à l'innocence, il en est dramatisé et comme embelli, superlativement écartelé : entre naïveté, jouissance et souffrance.

Or, si le visage crispé de la petite Augustine, hystérique de Charcot, est en ce sens bouleversant, ce n'est pas de la même façon que les faces mystiques le furent, ou pas tout à fait, toutes remarquables par le sourire, comme l'inoubliable Véronique de Simon Vouet. Là n'est certes pas le sourire calme du Bouddha, mais un demi-sourire qui, par exemple dans la Thérèse du Bernin ou dans la Catherine d'Andrea Vanni, laisse apercevoir les dents ou l'interstice entre les lèvres entrouvertes. Le sourire et le visage recouvrent et cachent les dents et le crâne, dents de sexe et de mort de la cataleptique Bérénice de Poe, - tout en même temps que la face illuminée s'ouvre comme une fleur et se découvre dans la jouissance incompréhensible.

De façon analogue, la fameuse « odeur de sainteté » se présente là où l'on n'est pas sûr d'avoir senti, aux frontières de l'impalpable et du côté de l'invérifiable - portant témoignage cependant de quasi immatérielles émanations de la singularité du corps glorieux⁽¹⁴⁾.

Même impalpable dans les voix entendues, et dans les visions, locutions et images qui font du corps mystique un réceptacle élu et rempli, distinguant le sensus mystique d'avec le sentir ordinaire ; elles l'informent et l'éclairent, le dirigent et l'exaltent. Rien de semblable en ces harmonies collectives avec les hallucinations et les voix foncièrement inéchangeables qui s'entendent dans la psychose (celles, par exemple, du Président Schreber). Même si tout semble fou, rien qui ne tende vers la sérénité, rien, pour le dire en termes spinozistes, qui diminue la « puissance d'agir » et la puissance de communiquer. Ce sont images et voix d'inquiétude mais surtout de béatitude, faisant du corps, *beatus venter*, un grand coquillage où s'entend l'océan divin. Et si l'on voulait, aux « ténèbres » d'Angèle, aux « états » de Thérèse, aux « touches » de Marie de l'Incarnation, chercher des équivalents dans les arts, c'est du côté de la musique de Joyce qu'il faudrait aller (la fin d'*Ulysse*, la fin de *Finnegans' Wake*), ou bien du côté de Monteverdi des *Vêpres de la Vierge*... On entend aussi, écrivant ces lignes, les accents de l'*Ode à Sainte Cécile* de Henry Purcell.

Voyant avec d'autres yeux, entendant avec d'autres oreilles, patronne des musiciens, Sainte Cécile, martyre aveugle et visionnaire. Dans un tableau de Rafaël où elle sourit, corps frappé et corps glorieux de la musique et de l'écoute ; en extase expirante dans la sculpture de Maderno, Cécile, outre la patronne des musiciens, n'est-elle pas aussi, peut-être, celle des mystiques baroques ?

(14) Sur l'odeur de Sainteté, cf. VAUCHEZ, op. cit.

- *Le Baroque est un phénomène physique du mysticisme, son corps global.* - *Le Baroque est un phénomène du christianisme : rituel de la présence absente, ornementation par les corps-image du corps divin manquant.*

Sinon le baroque tout entier, du moins le baroque religieux comme monde du vertige, du trompe-l'œil, du décentrement, comme âge des mystiques et de leur représentation, peut être pensé comme lieu de l'extase. Mais le baroque, on peut aussi le définir, et tout particulièrement quand on se penche sur son corps architectural et pictural, comme *extase de l'espace*. Autre façon de dire la même chose : un dionysisme chrétien. Espace en jouissance, en extase, le baroque, en ce sens, c'est le mouvement intérieur devenant mouvement visible des pierres et des marbres, le pathos dans le tableau ; *le sentiment dans le monument*. A la surface de la toile, de la pierre, tout un monde se creuse, un mystère ornemental et vertigineux, un « envers du décor ». Le Bernin de la coupole irrégulière de Saint André du Quirinal à Rome, le von Erlach de la Karlskirche de Vienne et de l'école de cavalerie de Joseph Platz, le Borromini de San Carlino, introduisent dans leur architecture quasi-piranesienne des dissonances, des contradictions, des escaliers qui ne mènent nulle part, un vide central animé d'une lumière que nourrissent les rayonnants lanterneaux, une ornementation comparable à la rhétorique des mystiques, tensions et torsions qu'il ne serait pas absurde de comparer à l'architectonique d'un Jean de la Croix ou d'un Saint Ignace, voire d'un Jean-Sébastien Bach : toute une esthétique de la surface, de la redondance et de l'ornement.

Cette dernière affirmation, qu'il faudrait illustrer ailleurs, en montrant par exemple comment l'Église post-tridentine accueille l'espace et le corps, utilisant leur surface (de peau, de toile ou de pierre), comme signes paradoxaux et quasi-nietzschéens du plus intime - la peau alors, loin d'être une simple pellicule recouvrant le corps ou l'enveloppant, devenant le lieu d'inscription d'un abîme autrement indicible. Alors s'opère l'adhérence du lieu des signes et du lieu d'énonciation des signes. D'une telle surface profonde, d'une telle scène utilisant la théâtralité dans la pompe elle-même nourrie d'imagerie mystique où les corps se déforment au profit d'un spirituel enfiévré, surgit un art dont on a pu dire qu'il était à la fois « exhibition de la jouissance » et « régulation de l'âme par la scopie corporelle »⁽¹⁵⁾.

Le baroque, c'est aussi la rédemption du corps dans un catholicisme à son apogée qui oppose la corporéité au sans-image protestant. Le mysticisme et l'art s'unissent alors dans la défense et l'illustration de Rome, produisant un nouveau rapport de l'homme à l'œil et à la matière - rapport dont Giordano Bruno, avec son appartenance pan-

théiste à l'extase matérielle, participe non moins que s'il était resté moine⁽¹⁶⁾. Car à l'âge baroque, comme à la Renaissance déjà, bien des mystiques non chrétiens ou peu chrétiens, bien des mystiques sans Dieu : tout se passant cependant comme si la métaphorique chrétienne avait fourni, et peut-être pour longtemps, une sorte de modèle héroïque universel du corps vécu et du corps représenté, du corps animé, peut-être du corps désirable.

Donner corps à l'invisible du sans corps, lui donner accueil, c'est ce que tentent les mystiques unitifs dans leur propre chair - comme leurs contemporains avec des corps représentés ou des décorations, des décors, qui en sont un équivalent symbolique. Ainsi, le style dit « Jésuite » en sa sinuosité complexe cherche à rendre sensible et plus évidente la présence « réelle » d'un corps absent, que les fidèles, sans le voir, sont requis de croire là... Parmi les stucs dorés, les angelots, dans les rayons pointus de la *gloire*, d'un mort, les rutilants mausolées d'un vivant posthume.

C'est en effet autour de ce vide central, de ce corps manquant, que se déploient les fleurs et les fioritures de toute rhétorique chrétienne et de cette rhétorique surtout à son apogée renaissante et baroque. Madeleine en larmes devant le tombeau vide : où est-il, où l'a-t-on mis ? Puis, le corps manquera, de plus en plus, et pour toujours - très visiblement, lorsque Holbein ou Mantegna représentent le Christ mort : corps divin, terrifiant d'être trop mort, trop humain et trop là. Il manquera, ce corps, finalement envolé, à la Vierge, à Madeleine, au Titien, au Bernin... C'est ce manque, tout aussi bien que sa présence mémorable, qu'il fallait à l'âge baroque orner, sacraliser, combler. Dans le vide, la peur du vide, l'enchâssement du vide.

Le Dieu chrétien est toujours un Dieu à la fois incarné et dérobé. Demeurent, finalement, l'abîme, et le secret. Corps secret dans l'abîme. Dans l'infini, peut-être le Néant. Toutes les églises sont de ce fait demeures d'Hypnos car cela, il faut et il ne faut pas le dire : c'est le secret patent d'une absence apparemment absolue, un éventuel retrait qu'il faut conjurer par l'affirmation de la présence ici-bas, tout près, du très lointain.

Un très lointain qui n'est représentable, et c'est le paradoxe, que sous la forme du prochain, du corps, mais un prochain sans fond, troué lui-même, puisqu'il renvoie à un Dieu qui lui aussi est à la fois corps et abîme, corps idéal spéculaire.

(15) Cf. J. LACAN, *Encore*, Paris, Seuil, 1978, ch. VI. *Du Baroque*.

(16) Cf. en particulier G. BRUNO, *Les Fureurs Héroïques*, Introd. d'Emile Namer, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

Le thème de l'infini des miroirs et de la pluralité des reflets dans le baroque est largement représenté par la pensée religieuse dont d'ailleurs il provient. C'est un peu ce que manifeste à cette époque la philosophie pré-leibnizienne de Nicolas de Cuse⁽¹⁷⁾ : chaque monade est le reflet de l'univers tout entier mais seul Dieu, s'il existe, est *omni-voyant*. - (Ce « s'il existe », non prononcé par le Cusain, est souligné par son disciple, le Nolain Giordano Bruno). Un tel perspectivisme, par ailleurs sensible dans l'architecture, se lie à l'inquiétude implicite du baroque comme âge de l'incroyance commençante - âge éperduement appendu à un oui splendide qui (sauf dans le corps aberrant des mystiques et dans le corpus vertigineux des arts religieux), n'a déjà plus de sens.

A l'horizon, se profile le triomphe de la raison classique sur les folies baroques ; un chapitre inédit de l'*Histoire de la Folie* (que Foucault fait entrevoir, passim, cependant)⁽¹⁸⁾. Fêtes et défaites de la religion de l'âme, folies du voir et du paraître, religion de la peau et des trous - sur le fond d'un abîme incarné dont aucun corps mortel ne sait vraiment s'il n'est rien ou s'il est tout.

Il suffira que se comble l'abîme, et que le fond s'effondre, à la Salpêtrière ou avant, pour que s'annonce, sur la même peau, mais vide cette fois, réduite à elle-même et détachée du corps animé qu'elle laissait entrevoir, quelque chose du devenir-pelliculaire de l'imagination moderne.

(17) Sur Nicolas de Cuse, cf. M. de GANDILLAC, Paris, Aubier, 1954.

(18) M. FOUCAULT, *Histoire de la Folie*, Paris, Gallimard, 1970.

Jacques Sojcher

Au tour du corps

Petite promenade philosophique

Comme si la première parole du philosophe était (avait été, est toujours) pour exclure le corps, l'interdire de droit de cité, le diaboliser, le castrer, le sublimer - le rejeter.

Socrate le dit à Phèdre : corps d'amour vulgaire, pris d'un mauvais délire, le corps est du côté des femmes, de la terre, de la reproduction temporelle, du plaisir, de l'attachement à l'éphémère, de l'amnésie de la Beauté contemplée, désincarnée, lors de la scène primitive. Mais il est aussi - et déjà - un autre corps, corps d'amour céleste, soulevé par le bon délire, régressant vers l'origine, l'essence - la Beauté, la Vérité, le Bien. Ce corps-là est celui des hommes, ou plutôt des seuls hommes qui se consacrent à l'*Eros philosophos*, qui veulent plaire aux Dieux - non aux hommes, et surtout pas aux femmes. Hommes du delà du plaisir, du seul corps, hommes de l'autre vue - métaphysique plus qu'optique -, qui cheminent vers le retour - catharsis, réminiscence. C'est le parcours dialectique, c'est la voie - immortelle - de l'épopée. C'est la résurgence dans le corps du corps pur, qui était - corps sans corps - dans le cortège des attelages des contemplateurs de la Beauté.

Si le corps est ainsi l'incarnation et la chute de la mémoire de l'essence incorporelle, l'homme est dans son corps (σῶμα) comme dans une tombe (σῆμα), dans une gangue, qui à la fois enferme et recueille la possibilité de l'envol (ἔρος πτέρωδες), du bruissement des ailes du retour. Et ce retour est la volupté de la connaissance, de la vérité.

S'il ne s'agit pas de « plaire aux yeux des hommes », il faut se détourner de cette volonté, de ce mauvais vouloir de la séduction, du plaisir du corps - du corps du monde et du corps féminin. Le péché est de chercher « plaisirs, grandeurs, vérités », non en Dieu, mais dans les créatures, dans son rapport narcissique aux autres. Tout le travail - catharsis encore - d'Augustin est de se détacher du péché, qui est la violence de l'habitude - de l'habitat charnel au monde.

Le passage d'une volonté à l'autre est difficile et Augustin ne cache pas son attachement au monde (la tyrannie de la chair et des hommes, le désir et la rhétorique). Il hésite, il tergiverse jusqu'à la scène du jardin (le retour au jardin d'Eden ?), où une voix au sexe indéterminé, où une voix hors sexe lui dit « prends et lis », lui faisant

ouvrir le livre de l'Apôtre qui détourne des sollicitations impures de la chair et du monde, pour amener à la « dignité chaste de la continence ; sereine, gaie, sans désordre ».

Immergé dans cette volonté qui veut d'un vouloir total, guéri de la dispersion du corps mondain, Augustin n'en a pas fini pour autant avec le corps sexué, qui se manifeste encore dans ses rêves, dans les mouvements lascifs de son sommeil (« images bestiales ..., turpitudes dégradantes jusqu'à l'émission charnelle »). Il faudra donc demander à Dieu de le délivrer de ses rêves - de son inconscient. Radicalité de la désensualisation, qui l'amène aussi à purifier tous les sens, à distinguer dans le goût, la vue, l'ouïe ce qui est plaisir du monde et du moi et ce qui est ramené à Dieu, pour Dieu. On ne peut jouir que de Dieu.

Pascal ici prend la relève, dans une outrance qui fait de lui sans doute, comme dit Nietzsche, « la victime la plus instructive du christianisme », en demandant à Dieu la vidange de son corps : que le désir, l'ordure sortent de lui, que le corps sorte de son corps et que Dieu y entre. C'est cela quitter l'immonde du monde qui nous a diverti si longtemps (faux bonheur de l'oubli) pour la transfiguration du corps et du monde dans la souffrance et la répétition christique.

Ce rêve d'un corps pur, sans organes et sans attaches, est aussi celui du théâtre de la cruauté qui opère - au théâtre et dans la vie - la transsubstantiation. Mais pour Artaud il s'agira de « Faire sans Dieu régner la santé », dans une sorte de cruauté vide ou anarchique, qui refait une anatomie, un corps sans déterminisme biologique ou religieux, un corps qui est le non-lieu et le lieu. « L'acte mythique de faire un corps ».

On pourrait continuer à perte de vue, à travers l'histoire de l'Occident, la promenade du rejet ou de la sublimation - cet autre rejet - du corps. Toute pensée tourne autour du corps. Toute pensée conteste le corps, qui reste l'Ennemi ou l'obstacle, l'écharde dans la chair, l'empêchement et l'excitant métaphysique.

Ainsi Kant rencontre le corps - et le désir sexuel - mais pour le domestiquer, pour transformer le corps biologique en corps juridique, la bestialité en civilité, l'animal homme en homme de la Loi.

Et cette transformation a un cadre juridique et social : le mariage. C'est lui en effet qui transforme « la simple *nature* animale (*vaga libido, venus vulgivaga, fornicatio*) » qui fait de l'homme une chose en un état juridique qui permet « la possession d'un objet extérieur *comme étant une chose* », dont on fait « usage *comme d'une personne* ».

S'il n'y a accomplissement du mariage - contrat - que « par la *cohabitation conjugale (copula carnalis)* », le résultat - et sans doute le but du mariage - est, à la longue, l'évanouissement du désir, son engourdissement dans la vie domestique. Tout le droit domestique (qui comprend le droit conjugal, mais aussi le droit des parents et le droit du maître de maison) est un droit de clôture et de quiétude, qui protège du désordre, des tentations de l'extérieur : l'adultère, la sexualité hors mariage ou cannibale. Le désir n'a pas à être libéré, le corps ne peut pas être anarchique, mais soumis, ordonné, inséré par et dans la Loi - le contrat de mariage. Le plaisir doit être intégré et bientôt secondarisé, faute de quoi c'est l'égoïsme et la servitude de la passion - de la libération comme désordre, violence, malheur. L'obligation juridique est pour Kant le garde-fou de l'illusion, du fantasme, de l'animalité laissée au dehors. Il n'y a plus de plaisir, il y a heureusement - dans toute l'intériorité sociale - le devoir.

Et cela est vrai aussi, bien sûr, pour l'éducation, pour celle du garçon - car le modèle de la rationalité est surtout viril - qui doit être le plus vite possible soustrait à sa mère, au corps humide et fusionnant de la mère. Il faut donc - c'est tout le propos des *Réflexions sur l'éducation* - déféminiser le petit garçon, l'éduquer, c'est-à-dire le libérer de sa mère amollissante pour le rendre dur, non dépendant.

Le père le frustrera, refusera que l'on réponde à ses cris, interdira les caresses maternelles, pour en faire un homme fort, qui n'a pas un corps de plaisir mais de devoir. Le sevrage devient - liminairement - une libération du corps, sa transformation du corps animal en corps social, en incarnation de la Loi.

Cette pédagogie paternelle est extrasexuelle. Elle a pour but de domestiquer l'instinct « par le renoncement au désir ». Encore une fois, le corps est le lieu de ce change, de cet échange de l'esclavage, de la dépendance pour la liberté, l'autonomie de la personne. Vision si l'on veut célibataire du mariage, de la famille, de la société, dont les membres juridiques ne peuvent se rencontrer que sous le signe de la Loi, du corps sous tutelle, c'est-à-dire acceptable comme *instrumentum* de la raison pratique.

Une autre étape de cet itinéraire, pour poursuivre notre tour du corps : Schopenhauer. On sait que l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* voit dans le corps le lieu même de la vérification, de l'expérience du travail de la volonté, du vouloir-vivre, de cette force aveugle qui se joue de nous, nous illusionnant sur notre désir, sur nos prétendus choix - surtout celui du partenaire sexuel. L'Espèce en effet se sert de notre corps pour le jeter là où l'équilibre générique doit se rétablir ... par notre participation malgré nous.

Nous sommes voulus de part en part et notre appétit de vivre, de perpétuer l'Espèce, de manger, de jouir pour elle, ne nous appartient pas. Notre corps et notre désir, notre soi-disant volonté sont les pions de l'Espèce et elle-même est le jouet d'un vouloir-vivre plus primitif. Il n'y a qu'une seule issue : la négation du vouloir, la négation du corps sexué, du corps vivant - l'ascétisme, la morale ascétique, où Nietzsche lira la tragédie de deux mille ans d'idéalisme.

Nietzsche parle, à propos du philosophe, qui pourtant l'avait éveillé à la philosophie - de Schopenhauer « éducateur » -, de « crime de lèse-majesté contre la vie » et il interprétera presque toute la philosophie - l'histoire de l'idéalisme de Platon à Schopenhauer, en passant par Paul, Pascal et Kant - comme celle du « *malentendu* du corps ». C'est le point de départ de sa symptomatologie : est-ce un manque ou une force qui philosophe chez un penseur ? La philosophie comme l'histoire de la maladie du corps ... et de l'esprit.

La santé - la grande santé - nietzschéenne, ce sera de dire : au tour du corps, de penser le corps comme une grande raison, de rendre l'évaluation à la terre, au sens de la terre, au perspectivisme des sens et de la raison. Autre hiérarchie - dionysiaque - du démembrement et du remembrement, de l'identité plurielle, des pulsions, de l'intensité, du devenir, où la pensée toute entière devient sexuelle, où l'on écrit avec son pied, où le rire, le chant et la danse élèvent le corps transfiguré, comme corps cosmique, corps de terre et d'air, d'abîme et de légèreté, comme corps artiste.

C'est une autre histoire - à l'aube de la psychanalyse et du dépassement du nihilisme -, par l'art, où Nietzsche psychologue et philosophe-artiste passe le corps à nos incertitudes et à nos difficiles espoirs, à la fiction du Surhomme ou à la réification du dernier homme.

Hypothèses

1. Si le corps ne relève plus du mauvais délire, échappera-t-il pour autant au jeu de mots des nouveaux philosophes ou à la sublimation poétique - ces autres formes de la méconnaissance ?
2. Peut-on vivre dans son corps, habiter le corps - et le monde - sans faire de l'autre une métaphore, un corps pensé, rêvé - accaparé par notre érotisme conceptuel ou artiste, notre entreprise de mêmité ?
3. Peut-on vivre avec le corps de l'autre ? N'y a-t-il pas toujours une guerre des sexes ? Le malentendu - l'essence du malentendu - n'est-il pas le corps - encore ?
4. Le corps (mon corps, celui de l'autre) échappe-t-il à la représentation, au théâtre de l'apparence et du sens, à la métaphysique -même sous sa forme phénoménologique ou psychanalytique ?

5. Le corps est-il toujours un mot, une image, un lieu d'oubli et de mort ? Ou bien - version dionysiaque - un lieu de débordement du lieu, de surabondance, un corps cosmique, désirant, transgresseur de limites, discontinu, infini - version Bataille, mais sans hyperchristianisme ?

6. Est-il la demeure du je ? La vérité du je ? Est-il la trace de la généalogie - le vieillissement en moi de l'origine ?

7. Et la rencontre des corps ? Est-elle celle des corps - des singularités, des altérités - ou celle des stéréotypes, des *patterns*, des mythes préfigurant - des figures, des images ?

8. Tout est-il sexe du corps et de moi ? Ce sexe-corps-moi est-il intégrable au logos - langage et sens ?

9. Tout est-il déterminé, programmé, génétisé, idéologisé ? Le corps n'est-il pas alors - *mon* corps - le dernier refuge du rêve anarchique, infantile - du désir de sentir, agir, aimer sans raison ?

10. Plus j'avance avec mon corps, plus je rencontre des corps, plus je sais (sans savoir) que l'apparence est une merveille, que l'apparaître est une force (fragile), que rien n'arrive sans l'attraction (attendue, travaillée et imprévisible) de *ce* corps qui me touchera, me dira, m'aimera, entre le leurre et l'évidence - mais de quoi ?

11. C'est pourquoi il n'y a pas de mots pour le corps, pas de pensée pour mon corps. Seulement des *corpus* de savoir réifiant ou sublimant pour habiller ce qui se dérobe - par excès de vie, par version de mort.

12. Comme si alors la métaphysique et l'art étaient pris en défaut de corps : concepts, images, en composition avec ce qui le videra, l'abstraira, le taira en représentations, en signes - de son altération, de sa confiscation.

13. C'est pourquoi il n'y a pas d'amour du corps pour sa seule apparence ou alors c'est le degré zéro : la peau, qui cache encore le squelette, l'animal qui demande l'avalement, le voilement, l'amour ou le monument, l'infra ou le delà - ce qui ainsi et toujours se pose et traverse l'espace pour disparaître.

Fragments du corps

1. Le sexe fait flotter le corps. La jouissance, la souffrance sont les restes du corps.

2. Le corps est la solitude. C'est sur quoi tombent l'abandon, le rejet, la mort.

3. *Je* est le jouet du corps, ni séparable ni indivis, en aval de l'identité, en porte-à-faux de l'autre et de moi.

4. Le corps est ce qui sépare l'espace et moi, moi et moi.
5. Le corps est ce qu'il incarne : le psychocorps, le sociocorps.
6. Le corps est la limite du mort.
7. Le corps voilé, le corps lourd, le corps glorieux, le corps qui veut tomber.
8. Ce sont les strates, les rides, le palimpseste du moi. Et c'est moi, amnésique de ce qui fut et de ce qui sera.
9. Entre Dieu et la mère, entre cosmos et caverne à demi obscure, chaude, humide. Entre naissances et abandons.
10. C'est parfois la danse avec le corps, l'amour avec le corps, le souffle et la voix avec le corps, le corps avec le corps.
11. C'est parfois l'obstacle, le défaut, la faute, l'irréel qui a un corps.
12. C'est toujours dans la langue, monstre au-delà des mots, en deçà des borborygmes, des gargouillements, du commencement des syllabes.
13. C'est le corps, peut-être sans dedans, sans dehors.

VI

Moments d'histoire de la représentation corporelle

Le corps encrypté

S'il devait signer cet article, Freud le sous-titrerait probablement *Roman archéologique* dans l'hésitation qu'il éprouvait chaque fois qu'il transposait sa grille analytique de la clinique individuelle aux institutions culturelles. Ce n'est cependant pas sans un certain entêtement qu'il a maintenu les conclusions sur lesquelles débouchaient pareilles approches, dans *Totem et Tabou* par exemple. Le temps s'est écoulé et les informations archéologiques et ethnologiques ne sont plus celles dont disposait le père de la psychanalyse, même si son intuition reste un guide sûr.

Nous pourrions donc intituler, nous aussi, *roman archéologique* cette brève incursion dans l'art franco-cantabrique aux limites du paléo- et du néolithique, quitte à partager avec Freud la même obstination quant à la portée scientifique de cette approche. Entretemps, Lacan a remis à jour certains concepts freudiens ; il a doublé l'analyse du complexe œdipien cher à Freud (dans le mythique meurtre du père en particulier) d'une observation des fantasmes et des règles liés à la signifiante. Si l'œdipe, d'analyse clinique et subjective, constitue un point de départ mal assuré lorsqu'il s'agit d'aborder une culture ou un imaginaire collectif, il n'en va pas de même de l'ordre de la signifiante dans la mesure où ce dernier, redondance dans l'ordre du discours de l'œdipe pulsionnel, constitue plus sûrement une clé ouvrant l'accès à l'analyse culturelle.

*
* *

Nous voici donc à pied d'œuvre parmi les groupes humains qui sillonnent ou se sédentarisent dans les régions méridionales de l'Europe de trente à vingt millénaires avant nous. Leurs ancêtres ont mis quelques millénaires à assumer leur station debout avec ce qu'elle engage de modifications dans la néoténie des naissances, la préhension manuelle, le développement du cerveau, l'érection pénienne plus en vue, la morphologie du bassin féminin. Il a sans doute fallu un aussi long temps pour articuler un langage commun à partir des cris, des phonèmes et des olophrases de chacun. Il y a d'ailleurs tout lieu de croire que les groupes qui hantent l'alentour des grottes franco-cantabriques n'en ont pas fini de l'élaboration du langage. C'est bien en tout cas de cette impression que nous ferons une hypothèse, sorte de fil d'Ariane à

rebours, pour nous introduire dans ces grottes où l'individu qui, dans la vie quotidienne, est clivé de lui-même par le signifiant qui le repère, se terre en un espace où il est dispensé du symbolique et de sa castration et peut, d'un troisième œil tourné vers ce qu'il perd à se signifier (le père mort dirait Freud), restituer la complétude manquante.

Quand on observe l'extrême difficulté des autistes et psychotiques à pénétrer dans le langage, en accepter le clivage et vaincre la pulsion régressive et suicidaire vers le Tout, on peut penser que ce qui est aujourd'hui pathologie plus ou moins contrôlée a pu être, à l'aube du premier langage codé, une tentation collective. Les peintures rupestres et les moulages de cette époque seraient ainsi les témoins d'une dramatique tentative de sortir de la psychose dans l'acceptation du compromis entre le corps et le signe, les premiers linéaments d'une quête d'identité soutenue par une pulsion de survie plus désespérément énergique que celle de mort.

Toute la collectivité, en ces groupes ancestraux, n'est pas nécessairement atteinte de pareille psychose mais l'adhésion au symbolique castrateur reste si fragile que les individus davantage impliqués dans le délire - nommons-les chamanes - sont non seulement respectés mais promus responsables des retrouvailles de la Chose laissée pour compte par le discours et ses signifiants surtout aux époques relativement fréquentes où le signifiant perdait pied face à l'inattendu, manquait de corps devant l'impromptu.

Nous distinguons le chamane proprement dit de celui que nous désignons chasseur au fantasme un rien moins archaïque et dont nous parlerons plus loin. Le chamane donc dispose d'une certaine maîtrise de sa régression d'où il ramène de nouveaux signifiants, répondant ainsi en héros civilisateur aux problèmes de son groupe. Il franchit l'orifice d'une grotte dans l'ancre de laquelle il fantasme la symbiose originelle d'où toute signifiante part et perd à la fois. Trente mille ans plus tard, et dans la même région, Thérèse Soubirous rencontrera encore au bord d'une grotte la mère-Toute qu'elle idéalise. La faille rupestre est prise pour la vulve du corps-Mère (cette « prise pour » qui relève du salvifique symbolique et de sa métaphorisation) si bien d'ailleurs que maintes parois internes ont été badigeonnées d'ocre pour faire plus intérieur féminin. Le périple intra-utérin qu'ainsi il entreprend est solitaire : le chamane ne se retrouve qu'avec lui-même, il va du même au Même et n'a cure de l'autre. La plupart des grottes franco-cantabriques interdisent en effet un accès groupé : à Altamira, l'entrée fut obturée d'une énorme masse de rochers avant d'être acrobatiquement violée ; aux Combarelles, le couloir de pénétration est presque impraticable : mais n'est-ce pas le prix à payer pour rentrer au vagin maternel ? Aux Trois-Frères, l'accès à la paroi où figure le pré-

tendu « dieu » interdit tout rassemblement de plus de deux ou trois personnes et que dire du puits de Lascaux d'où émanent au surplus des gaz toxiques qui ont pu contribuer à l'hallucination du chamane.

Ce périple chtonien solitaire réveille en lui une extrême angoisse : angoisse devant le danger réel que constitue l'environnement rupestre mais aussi angoisse inscrite dans sa propre pulsion de mort et de retour à la Mère-toute : une accumulation de tensions donc qui ne peut qu'éclater en créativité de représentations ou dans la mort. Pareil troglodyte ne peut être amateur : c'est à une auto-analyse qu'il est appelé au long de son voyage caverneux avant d'en resurgir en héros civilisateur de son groupe. Relevons cependant l'archaïsme psychique du fantasme qui l'anime : c'est du dedans du corps-Mère que l'humain dégage les premiers signes de sa culture, quitte à le faire éclater : on connaît Thésée dans les viscères infernaux, Indra dévorant du dedans la Mère qui l'a englouti, Tiamat décomposée par les vents qu'elle a avalés, ou Jonas dans la baleine et Jésus aux enfers. Dans ce fantasme, le fusionnel est d'abord atteint pour éclater dans un second temps en apports civilisateurs : c'est là structure plus archaïque que celle qui anime le fantasme du héros qui lutte du dehors contre le monstre (Tarasque par exemple) ou que celui qui incite à tuer le patriarche (cf. *Totem et Tabou*). Dans ces derniers cas, la quête de la symbiose originelle n'est plus jugée nécessaire, c'est à l'Autre et non au Même que le sujet se collette. Le premier fantasme est maternant, le second proche du paternant dans la mesure où la désignation des autres est intégrée.

Revenons donc à notre chamane rampant dans les viscères chtoniens aux prises avec la mère interne qu'il tente de projeter au dehors. S'il arrivait à se dessiner lui-même en pied, contour bien défini, il s'autonomiserait par rapport à elle et il est certes capable de produire pareil dessin si l'on en juge par l'excellence des traits qu'il fait et par la technique élaborée dont il dispose. Mais dans un déni de castration, il se refuse séparé du ventre maternel où il s'éprouve. Tout juste esquisse-t-il quelques schémas sommaires : une barre pour le tronc, d'autres pour les membres et un dernier trait pas toujours très prononcé entre les jambes : l'imago du corps propre ne fait pas image. L'artiste, en plein inceste à la mère, n'en décroche point pour prendre forme hors d'elle. Le pénis qui figure parfois entre les jambes est à peine phallique car si phallus il y a, il est dans le corps-Mère, phallutère bien plus puissant que son propre sexe. Le chamane en est à peine au stade du moi idéal, son identité de pantin à la merci de la Mère se refusant aux clivages successifs qui l'en sépareraient et distingueraient son corps de sa représentation.

Voici pourtant qu'il se représente mais de façon à se nier aussitôt, comme s'il cherchait à ramener à la surface, du plus profond de lui-même, le çà polymorphe. Citons l'individu à queue de cheval de Lourdes, celui à tête de mammoth et bras en défenses de mammoth aux Combarelles (où une quarantaine de dessins humains, dès lors qu'ils sont lisibles, sont tous zoomorphes). A Hornos de la Pena, un homme au visage et à la queue de singe, le sexe en érection (ithyphallique donc par procuration de son jumeau animal) ; à Pech-Merle, dans la grande salle, un mâle à museau pointu comme celui d'un oiseau ; au Portel, une reproduction humaine si grimaçante qu'on ne peut y voir qu'une zoomorphie indéfinissable, le sexe toutefois en érection grâce à une proéminence du rocher. La grotte des Trois Frères propose trois figurations : la première possède des oreilles et des andouillers de cerf, une queue de loup, des sabots de cheval ; dans la salle du « sanctuaire », un individu n'a gardé de son humanité que son arrière-train et son pénis érigé entre les fesses vers l'arrière, le reste absorbé en bison ; plus loin, le troisième personnage est également un bison mais dressé sur des jambes humaines et le sexe à l'assaut. Pareilles zoomorphies se retrouvent à Candamo, La Pasiëga et en bien d'autres lieux. La mise en représentation du mâle paléo- et néolithique évoque donc une psychose de confusion condensant dans l'hybridité cette Chose en lui que l'homme égaré de lui-même croit rejoindre dans une hallucination délabrée. Il ne s'agit pas, en ces occurrences, de masques qui couvriraient le corps : c'est le sujet lui-même qui se veut hybride, homme d'une part et son double l'animal avec lequel il peut prétendre à la complétude (le sexe dès lors en érection d'être à la fois le sien et celui emprunté au phallutère de la mère-Toute). Rien en tout cela de divin ou de sorcier, comme le voudraient certains préhistoriens : seulement un humain mâle qui, au moment de passer devant le miroir de l'autre qui le rend social, se réfugie derrière le tanin pour connaître ce qu'il va perdre ; théâtralisation de ce que le sujet penserait être sans le secours de l'autre.

L'autre pourtant existe en face du chamane ; voyons la manière dont il en rend compte. L'autre féminin tout d'abord. Tandis que l'homme revêt son animalité pour rejoindre la fantasmère originelle, la femme, à son estime, est censée y être d'elle-même, en tout son corps. A Pech-Merle, trois femmes sont dessinées imbriquées l'une dans l'autre (on pense à Anne et Marie sous le pinceau de Léonard de Vinci, corps-Mère unique à deux têtes) et privées de membres supérieurs. Au Tuc d'Audoubert, la grotte d'Enlène conserve cinq silhouettes féminines, ventre gravide, seins lourds, jambes démesurément épaissies. Sortons un instant des grottes franco-cantabriques pour rattacher ces peintures féminines à une tradition ancienne capable d'en dire plus long. Il s'agit de moulages en terre cuite ou séchée, ou de sculptures de pierre ou d'ar-

gile, la femme participant ainsi de la terre-Mère, sa fécondité confondue avec la fertilité de celle-ci. On les dénomme bien à tort des « Vénus » : elles n'ont guère d'identité ni d'autonomie pour mériter tant d'honneur, morceaux à peine détachés du corps-Mère. Ces corps de femmes sont généralement déformés dans la protubérance du triangle pubien, du ventre et des seins et dans le gonflement fessier stéapyge. La maternité est ainsi bien assurée, en prothèse de la mère-Toute. Par contre, les autres éléments du corps sont gommés. La tête par exemple est atrophiée en un simple moignon (à Halaf en Iraq) ou supprimée (Eyzies, Torsac, Isturitz, Kostenki). Là où elle est reproduite, elle est recouverte d'un voile (Willendorf) ou d'une capuche (Brassempouy) ou amovible (Malte). Sans tête, la femme est ainsi privée du regard, de l'écoute et de la parole, en d'autres termes, de tout ce qui de l'autre serait réversible : on regarde l'autre qui vous regarde, on écoute celui qui vous parle. Modelage réalisé sans modèle, sans cette relation à l'autre par où passe le désir et donc la reconnaissance de sa castration. Femme-objet sans doute mais rêvée objet total, de participer du corps-Mère et d'être par là dispensée de réversibilité. Ni yeux pour la séduction, ni bras pour l'étreinte, ni bouche pour la fascination : le chamane zoomorphe qui peint ce corps de femme et la femme ainsi représentée constituent deux absolus en soliloque, d'être encore parcelles du corps-Mère en sa complétude.

Quant à l'animal, lorsqu'il est représenté pour lui-même et non comme double de l'homme, il est souvent seulement ébauché en des traits parfaitement tracés mais sans se refermer sur lui, sans contour achevé donc, comme s'il ne disposait pas de sa propre autonomie, dans l'indistinction d'une frontière précise entre son corps et l'environnement (cerf de Bayol, tracés animaux de La Baume-Latrone, etc.).

Rien donc dans cet ensemble pictural qui fasse office de l'autre, la moindre représentation absorbée en effet par la mère-Toute que la grotte évoque. Le dessin pariétal n'est d'ailleurs pas fait pour être vu par d'autres ; il est monument de la dépression de l'artiste ; il n'est pas document ; il est énonciation libératrice d'une pulsion, pas - ou si peu - énoncé. Simple esquisse d'un contour à donner à la pulsion libidinale vers le corps-Mère, il n'imité en rien l'univers ambiant ; tout au plus, à recréer et réparer le corps-Mère, le chamane accepte-t-il d'ainsi déjà la perdre et inaugure-t-il un travail de deuil sur lequel advient le symbole. Encore ne réalise-t-il ce travail que pour lui-même : la juxtaposition des dessins et la condensation des objets superposés sont caractéristiques des grottes : chaque scripteur inscrivant sa hantise sans s'occuper de ce qui est déjà inscrit : fouillis de tracés comme sur les parois de la salle de la Hutte à La Mouthe ou dans les dessins palimpsestes de Teygat, comme si les significants ne dénotaient

la Chose quêtée, par l'effet d'une dépression non résolue, qu'à s'accumuler l'un sur l'autre, sans la linéarité d'une chaîne signifiante.

Tout concorde donc à faire de cette part sans doute la plus ancienne de l'art franco-cantabrique l'expression du délire dépressif de l'homme qui n'a pas intégré sa coupure d'avec la mère et se méfie - à moins de les ressourcer en son ventre - des signifiants qui s'y substituent. Et de pénétrer dans la grotte comme en répétition maniaque du rebours vaginal et de puiser dans sa propre animalité pour réussir, quitte à imputer au corps de la femme d'être déjà en lui-même ce morceau de corps-Mère anxiogène. C'est la scène originaire qui est de la sorte théâtralisée mais dans une mise en forme qui, si délirante soit-elle, intervient entre le sujet et la Chose et creuse la distance qui, progressivement, permet l'entrée en symbolique.

*
* *

Et le travail du deuil d'effectivement porter fruit. Voici qu'au chamane incestueux succède, à tout le moins au niveau des fantasmes, le chamane chasseur.

Si celui-ci continue de se dessiner, il lui arrive d'apporter quelque perfection : au puits de Lascaux, son schéma s'étend jusqu'aux doigts de la main et à Laussel, il est sur pied, au contour achevé. Le corps est bien cambré, les bras sont dans l'attitude du lancer et le pénis est à peine ébauché, comme si la recherche du corps-Mère par le phallus faisait place à la gestuation des bras et des mains. Qu'il s'agisse bien d'un chasseur, on en a d'autres indices dans le fait que les représentations animales sont à présent autonomes, au contour bien arrêté. Plus question d'hybridité ou d'ébauche inachevée ; l'animal est bien un autre. L'homme s'est sans doute libéré de la mère interne mais les objets extérieurs qu'il rencontre assument la malignité ou le bien imputés à cette mère, la mauvaise éparpillée sur le gibier, la bonne incarnée dans le bétail. Ainsi, à Lascaux, le peintre répartit en cercles concentriques l'animalité qu'il contrôle : le cheval et le bœuf au centre, à la périphérie les bêtes sauvages, entre les deux, bouquetins et ovins. Encore tous les artistes n'en sont-ils pas arrivés à ce stade où la différence entre espèces compense leur diff-errance originelle : à Altamira un cheval est dessiné sur une chèvre, aux Combarelles, un cheval est tracé sur un taureau lui-même dessiné sur un bouquetin. La fameuse licorne de Lascaux pourrait n'être que le résultat de pareilles juxtapositions. Le chasseur condense encore les corps comme on le fait dans le rêve. Il demeure par là angoissé de la complétude originelle, mais en décompensation. La scène du puits de Lascaux est à cet égard significative. Un bison est pénétré *a tergo* par une sagaïe tandis qu'un chasseur à peine schématisé oriente son pénis en érection vers le ventre de

la bête : rêve du chasseur endormi (sous l'effet des émanations du puits ?) concevant sa démarche de chasseur comme coït *a tergo* et coït violent à la façon des archaïques représentations chez l'enfant du rapport sexuel. L'homme pénètre l'animal comme il pénètre la femme, comme il pénètre la grotte ; la fusion originelle et incestueuse à tout le moins différée. Incapable de restaurer la Mère, il trouve au moins des corps plus aptes au viol que cette Mère enfuie. L'autre à tout le moins est découvert, la chasse et la sexualité canalisant l'inceste impossible.

Impossible n'est pas franco-cantabrique. Si l'inceste l'était en effet, pourquoi encore pénétrer la grotte et prendre ses parois à témoin du déni de castration ? Pourquoi peindre encore des corps de femmes et d'animaux sinon pour répondre à la fois à son fantasme de symbiose mais simultanément aux besoins du groupe. Il semble que ces représentations servaient aux pratiques d'envoûtement, ce qui suppose en effet, en toile de fond, le corps-Mère pas tout-à-fait forclos. L'envoûtement supprime la différence établie entre le signifiant et son référent : faire en sorte que le dessin du taureau soit le taureau lui-même et que la flèche sur le dessin le pénètre réellement à en mourir. Refus donc, en cette pratique, du clivage entre corps et représentation comme celui du sujet et de la mère. Sans doute en a-t-il été de même des représentations du corps de la femme, réduit à sa seule fonction de maternité : objet probable de séances d'envoûtement sur fond de corps-Mère, donc voué à la réussite. Le problème du chasseur est donc celui du chamane seulement déplacé : l'objet de sa quête souterraine n'est plus tant le clivage d'avec la mère-Toute, sans doute intégré, il se déplace sur un autre, cette fois entre signifiant et signifié. Le chasseur se refuse à admettre cette nouvelle castration et sa névrose porte aussi bien sur la vènerie que dans le domaine vénérien.

Un autre indice de passage du chamane au chasseur, du Même à l'Autre, se trouve dans la capacité du chasseur de métonymiser son corps non pas, comme on pourrait s'y attendre, par une représentation d'une verge promue au rang de phallus mais par la reproduction en pochoir de sa main sublimante : technique caractéristique du non-clivage entre signifiant et signifié puisque ce dernier, la main en l'occurrence, est partie intégrante du signifiant pariétal. C'est par dizaines, voire par centaines qu'on dénombre des mains ainsi reproduites à Altamira, La Baume-Latrone, Fond de Gaume, Combarelles, etc. L'artiste phalliscise ainsi sa main productrice d'objets par laquelle il accède à la représentation de choses et à cet égard libératrice de la psychose plus efficace que le coït. Mais cette main joue un rôle particulier en envoûtant la bête à abattre et la femme à féconder : posée à même la paroi des viscères de la grotte-Mère, elle en suce la puissance pour la reporter sur l'animal ou la femme. Celle-ci, envoûtée par la main omnipotente

caractéristique des défenses maniaques, paraît fécondée davantage par son encrytage à la mère-Toute que par le rapport sexuel : elle est ainsi vouée à persister dans la symbiose originelle, développant au minimum la découverte de l'autre qui fonde le symbolique.

Le pénis n'est cependant pas absent du graphisme rupestre, ni davantage la vulve mais ces « parties » pour le tout ne sont signifiées que par un trait et un losange : abstractions déjà proches de la pictographie scripturaire comme si l'artiste ressentait trop d'angoisse à dessiner l'impossible sexuel et se contentait d'un graphe éloigné du réel. La différence sexuelle n'a pas d'autre représentation dans ces grottes, sans doute la redoute-t-on dans la mesure où elle signifierait la coupure d'avec la Mère originelle : représenter la différence sexuelle reviendrait à un sacrilège à l'égard de cette Mère dès lors perdue. Même dans la représentation animale, l'artiste évite toute différenciation sexuelle (une seule exception : les deux rennes affrontés à Fond de Gaume, femelle agenouillée devant le mâle), accouplant davantage les espèces que les sexes (cheval et bœuf par exemple).

Revenons à la main pour constater qu'à Gargas et dans maintes grottes du centre de l'Espagne elle est souvent mutilée de la première phalange comme si le scripteur y laissait son doigt à manipuler la Mère, à la façon dont les galls y perdirent leur verge : le réel n'est signifiable qu'en passant par la castration et la barre.

*
* *

L'histoire de l'écriture devrait débiter à partir de ces graphes rupestres. On y découvrirait déjà à l'œuvre le fantasme de tout écrivain de rejoindre par delà le signe la chose signifiée dans un constant déni de castration. Le signifiant pariétal n'est certes pas la lettre mais déjà la main de l'artiste puise au phallutère de la Chose illettrée le miraculeux pouvoir de réunir le réel et son signe.

Bibliographie générale

- G. BATAILLE, *La peinture préhistorique*, Skira, 1955.
H. BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Fourny, 1974.
M. COHEN, La Venus de Willendorf, *Revue française de Psychanalyse*, 12 (1948) 125-138.
M. DELPORTE, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, C.N.R.S., 1979.
A. LEROI-GOURHAN, Préhistoire, *Annuaire du Collège de France*, 86 (1977/78) 483-492 ; 79 (1978/79) 429-446 ; 80 (1979/80) 513-424.
J.-Th. MAERTENS, *Ritanalyses Un*, Millon, 1987 ; *Ritanalyses Deux* (à paraître).
V. MARINOV, L'art des cavernes et l'art du rêve, *Psychanalyse à l'université*, 11 (1986) 417-464.

Le roi, la belle, la mort

Modes d'expression du corps en Egypte pharaonique

1. Introduction

Il s'agira de fournir ici quelques matériaux et quelques pistes pouvant contribuer à esquisser les grandes lignes de ce que pourrait être une sémiotique du corps dans la culture égyptienne ancienne. C'est que le corps pharaonique reste un grand méconnu et que l'aborder de façon spécifique exigerait la relecture de tous les textes et monuments relevant des différentes instances - religieuse, politique, sociale, médicale, érotique etc... - sur lesquelles se fonde cette civilisation à la fois proche et, au sens fort, « étrange ».

Constatation préliminaire, le corps égyptien ne se présente pas, en général, comme support de marques ou de masques, ni page d'écriture, lieu d'inscription des signes métaphysiques ou sociaux, ni objet transmutable dont l'alchimie du rite, par masques et parures, ferait l'acteur dépersonnalisé du mythe.

Des tatouages pourtant sont attestés. Le corps des femmes s'y prête particulièrement⁽¹⁾. On connaît nombre de statuettes prédynastiques ou d'époque archaïque représentant des femmes nues dont les cuisses, le ventre, les seins portent des marques de peinture disposées géométriquement⁽²⁾. Mais s'agit-il vraiment de tatouages ? Rien ne permet d'en décider et certains égyptologues, par une sorte d'effroi peut-être devant ce qui pourrait apparaître comme un trait de sauvagerie, veulent y reconnaître la trace d'un vêtement chamarré... Aucune preuve certaine n'existe en tout cas avant la 11^{ème} dynastie (vers 2000 avant notre ère)⁽³⁾. De cette époque fut retrouvé à Deir el-Bahari, sur la rive gauche de Thèbes, un groupe de momies de femmes portant des tatouages dont on a souligné souvent la parenté avec ceux découverts

(1) L. KEIMER, Remarques sur le tatouage dans l'Égypte ancienne, *Mémoires de l'Institut d'Égypte* 53, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1948, pp. 1 sqq., fig. 1-5 ; cf. *Lexikon der Ägyptologie*, VI, Wiesbaden, Harrassowitz, 1986, s.v. *Tatowierung*, coll. 145-146.

(2) G.D. HORNBLOWER, *Predynastic Figures of Women and their Successors*, *Journal of Egyptian Archaeology* 15 (1929) pp. 29-47, pl. VI-X ; J. VANDIER, *Manuel d'Archéologie égyptienne* I, 1, Paris, A & J. Picard, 1952, pp. 415-435, not. pp. 430-431 et fig. 283 ; cf. M. THEVOZ, *Le corps peint*, Genève, A. Skira, 1984, pl. p. 63.

(3) L. KEIMER, *Op. cit.*, pp. 13 sqq. ; H. WINLOCK, *Rise and Fall of the Middle Kingdom at Thebes*, New York, The Macmillan Company, 1947, pp. 43, 74, 129 ; A. VILA, *Aksha II*, Paris, Editions du CNRS, 1967, pp. 368 sqq.

sur une momie contemporaine de femme africaine (groupe C de Nubie). Mais les mélanges de sang sont tels dans la Vallée du Nil depuis la préhistoire qu'on ne peut, en aval en tout cas de la première cataracte, parler de groupes ethniques différenciés et qu'il n'est pas du tout certain qu'il faille reconnaître dans ce trait une pratique spécifiquement africaine. Des populations riveraines de la Méditerranée fournissent d'ailleurs des exemples bien nets de la pratique du tatouage, notamment les Libyens. Quoi qu'il en soit, le contexte de la trouvaille, les fonctions de Chanteuses et de Prêtresses d'Hathor exercées par ces femmes tatouées, courtisanes sacrées dévouées à la déesse de l'amour, de la musique et de la joie, suggèrent clairement une interprétation érotique. On peut rappeler aussi que le Moyen Empire est l'époque d'apparition des figurines dites de « concubines », images de femmes nues, étendues sur un lit, offertes et parées de riches perruques, qui, dans la nuit des tombes devaient rendre aux défunts leurs facultés viriles⁽⁴⁾. Sur leur corps-simulacre, des marques peintes rappellent quelquefois celles des courtisanes réelles... Plus tard, au Nouvel Empire, et jusqu'aux temps méroïtiques, certains corps momifiés de danseuses et de musiciennes porteront tatouée sur la cuisse l'image du dieu Bès, compagnon grotesque d'Hathor⁽⁵⁾. Qu'on n'en conclue pas à une marginalité des courtisanes dont le tatouage serait en quelque sorte la marque distinctive. D'abord parce que le fait de tatouage n'est nullement généralisé, même parmi le personnel féminin des temples hathoriques, ensuite parce que dans la société égyptienne au très libre comportement sexuel, danseuses, musiciennes, courtisanes ne paraissent frappées d'aucune réprobation morale⁽⁶⁾.

Le cas du masque est plus difficile, faute de documents, et permet peu de développements⁽⁷⁾. On se limitera à quelques remarques. La première, apparemment la plus évidente, est que la langue pharaonique

(4) W.C. HAYES, *The Scepter of Egypt I*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1953, pp. 218-221, fig. 137 ; B. BRUYERE, Deir el-Medineh, *Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale*, t. 16, Le Caire, Imprimerie de l'IFAO, 1939, pp. 109 sqq. ; Ph. DERCHAIN, Observations sur les Erotica, in G.T. Martin, *The Sacred Animal Necropolis at North Saqqarah*, Londres, Egypt Exploration Society, 1981, pp. 166-170 ; Ch. DESROCHES-NOBLECOURT, « Concubines du mort » et mères de famille au Moyen Empire, *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 53 (1953) pp. 7-47, pl. I-V ; Catalogue de l'exposition *La femme au temps des Pharaons*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire/Mainz, Philipp von Zabern, 1986, n° 65.

(5) L. KEIMER, *Op. cit.*, pp. 40 sqq. ; J. VANDIER-D'ABBADIE, *Revue d'Égyptologie* 3 (1938) pp. 27 sqq.

(6) R. SCHLICHTING, Sexualethos, *Lexikon der Ägyptologie* V, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984, coll. 919-921 ; L. STORK, Erotik, *Ibidem* II, 1977, coll. 4-11.

(7) M.A. MURRAY, Ritual Masking, *Mélanges Maspero I, Orient ancien*, Le Caire, Imprimerie de l'IFAO, 1934, pp. 251-255 ; H. BONNET, *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin, Walter De Gruyter & Co, 1952, pp. 440-442 ; Ch. SEEBER, Maske, *Lexikon der Ägyptologie* III, Wiesbaden, Harrassowitz, 1980, coll. 1196-1199 ; Sur le « théâtre » égyptien, cf. E. DRIOTON, *Revue d'Histoire du Théâtre* 6, 1954, pp. 41 sqq.

ne comporte pas de mot, en tout cas repéré, pour désigner le masque, le fait d'être masqué, ou de jouer un rôle. A la réflexion toutefois, cette évidence de philologue apparaît courte, car maints exemples indiquent que la langue égyptienne découpe le réel d'une façon très différente de nos langues modernes. Par ailleurs, si le masque a pour fonction de déplacer l'événement rituel au plan archétypal du mythe, il va de soi que l'image sacrée, dans le temple ou la tombe, ne trouverait aucun sens à distinguer formellement l'opérateur terrestre et son pôle céleste. L'image du rite ne représente pas, elle ne reproduit pas, elle produit, au sens le plus tangible ; elle suscite l'épiphanie et permet, par cette perpétuelle action motrice, l'existence d'un Univers « constamment sur le point de se disloquer (et dont) l'intégrité dépend de l'exécution des rites, c'est-à-dire de l'intensité avec laquelle l'homme se le représente »⁽⁸⁾. Point de place ici donc, au plan de la représentation figurative, pour l'illusion, l'ambiguïté, le faux-semblant du masque. L'unique exemple, toujours cité, d'un relief du temple de Denderah, à l'époque romaine, qui montre un prêtre encapuchonné d'une tête de cartonage figurant le chacal Anubis, ne peut suffire à établir l'existence d'une pratique généralisée du masque dans l'exercice du culte, même si cette pratique ne présente en soi rien d'invraisemblable. Elle reste seulement irréparable, du fait de la nature particulière de la fonction figurative en Egypte ancienne.

Le sentiment qui domine, en somme, est celui d'une Egypte à l'intersection de deux états du corps, le corps culturalisé à l'extrême des « primitifs », dont la marque resurgit quelquefois sur l'épiderme des femmes consacrées à l'exaltation de l'amour, et le corps nu, anatomique, des civilisations « humanistes » dont l'individualisme et le goût du changement s'accrochent mal tant d'une immuabilité sociale gravée au profond de la chair que d'un travestissement posant la personne comme signe au sein d'un système rigoureux, collectivement manifesté.

La mutation la plus profonde que connut la civilisation égyptienne à travers son immense développement temporel, celle qui, aux alentours de 3000 avant notre ère, en instaura les codes fondamentaux, est liée à l'union du pays tout entier sous le pouvoir unique d'un roi divin⁽⁹⁾. Des institutions se construisent, un système stable de signes d'écriture permet archivage, recensement, impôt. En même temps, cette nouvelle domination politique et économique qui place la Vallée, ses habi-

(8) Ph. DERCHAIN, dans Y. BONNEFOY, *Dictionnaire des Mythologies*, t. 1., Paris, Flammarion, 1981, p. 225.

(9) Sur la royauté sacrée égyptienne, parmi de très nombreuses études, voir H. FRANKFORT, *Kingship and the Gods, A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948 et G. POSENER, *De la divinité du Pharaon*, Paris, Imprimerie Nationale, 1960.

tants et ses ressources sous la coupe d'un individu sacré, s'accompagne d'une anthropomorphisation décidée de tous les signes de la représentation figurative du pouvoir. Jusque là, les monuments prédynastiques les plus cérémoniels, palettes de schiste, manches en ivoire de couteaux rituels écrivaient la nature spécifique du Chef au moyen d'un répertoire de signes empruntés au corps animal. Lion, Taureau, Faucon, émanations des forces toutes-puissantes de la nature sauvage, enchaînaient l'ennemi, le déchiraient, le piétinaient. Plus grand, plus fort, l'Animal-Roi, le Roi métaphorique légitimait par sa terrible et noble animalité le triomphe de l'ordre centralisateur sur le Chaos multiple, morcelé, disparate. Mais pour autant qu'on puisse en juger, cet Ordre même restait fragmentaire, dans la coexistence de pouvoirs régionaux. Sitôt opérée la mutation qui fait de l'Égypte un état unique, concepteur d'un système d'écriture performant et d'un système figuratif dont la cohérence et la complexité ne devaient cesser de se développer, le Roi dépouille son animalité. Par un renversement qui pourrait apparaître paradoxal, c'est désormais le corps d'un homme qui exprime le pouvoir dans son essence la plus intime. La puissance d'ordre qui gouverne monde réel et monde imaginaire s'est littéralement incarnée. Certes, de l'animal préhistorique des signes subsisteront au sein de l'immense panoplie, inlassablement affinée, du discours royal. Un cobra sur le front, une queue de taureau à la ceinture, un trône orné de lions, un lit à tête de vache ou d'hippopotame, une titulature-litanie commençant invariablement par l'image du faucon Horus et bien d'autres encore, dont l'image composite du sphinx. Reste le fait essentiel : l'immense pouvoir de la royauté sacrée égyptienne, intimement associée aux forces qui animent l'Univers, ne cessera plus jamais de se décrire à travers le visage, le corps et le geste d'un homme. Ce corps d'homme, disant le roi et fait image, ne peut évidemment être innocent. Une question essentielle se rencontre là : si elle désigne avec plus ou moins d'authenticité l'individu en qui s'incarne la royauté temporelle, l'image du corps royal vise la royauté elle-même à travers le corps qui lui est ainsi prêté⁽¹⁰⁾. Analyser quelques aspects du corps royal en tant que discours de pouvoir sera ainsi, tout naturellement, le premier thème de cet article. Mais, dans la civilisation pharaonique où l'image humaine se démultiplie à l'infini, il n'est pas de corps que royal. Célébré par la poésie amoureuse, dévoilé par les peintres et par les sculpteurs, le corps de la femme, nu ou dévêtu par des voiles transparents, paré de coiffures compliquées, de fleurs et de bijoux, forme le sujet d'un discours de séduction que le Nouvel Empire poussera jusqu'à l'érotisme mondain le plus raffiné. Et l'on terminera par l'« autre corps », le corps parfait constitué par la momie, après que

(10) Cf. p.ex. L. MARTIN, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981 et E.H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies*, Princeton, The University Press, 1957.

les manipulations des embaumeurs et des ritualistes auront changé le cadavre voué à la putréfaction en un objet magique, étincelant, capable de s'exprimer dans le seul plan véritable, celui de l'imaginaire.

2. Le corps politique du Roi

Malgré l'affirmation souvent répétée selon laquelle la statuaire et l'imagerie égyptiennes fourniraient une « galerie de portraits » de grande objectivité, il ne fait aucun doute que corps et visage prêtés au Pharaon constituent des objets choisis, ressortissant à un système de représentation largement fictif⁽¹¹⁾. Il ne s'agit pas de prétendre nier toute relation analogique entre le roi et son image. Bien qu'aucune preuve décisive ne puisse en être apportée, il n'est nullement invraisemblable que les membres de certaines familles royales aient été dotés par la nature d'oreilles plus vastes que la moyenne, ou que d'autres aient été particularisés par un nez aquilin. Mais, bien évidemment, l'essentiel est ailleurs. Et, à examiner les effigies royales sans aucun préjugé d'objectivité, il apparaît possible de démontrer que l'apparence royale fut l'objet d'un investissement sémiotique majeur. Il y aurait d'ailleurs quelque naïveté - c'est-à-dire, en l'occurrence, bien de l'ethnocentrisme - à imaginer l'artiste astreint au respect de la mimésis en matière d'image royale, alors que toutes les autres manifestations de l'art égyptien indiquent celui-ci comme un système construit, savant, destiné à penser le réel par-delà sa représentation. L'excellent livre de Heinrich Schäfer, *Von Ägyptischer Kunst*, récemment traduit en anglais par l'égyptologue John Baines, sous le titre plus explicite de *Principles of Egyptian Art*⁽¹²⁾, fournit de cette nature essentielle, et non principalement référentielle, de l'image égyptienne, la démonstration la plus convaincante. Si toutefois les auteurs modernes peuvent être amenés, selon leur sensibilité personnelle, à reconnaître à la représentation égyptienne du roi tantôt une valeur d'objectivité, tantôt au contraire celle d'un système sémiotique, c'est que l'image égyptienne (comme toute image sans doute, mais de façon ici très évidente) résulte d'un perpétuel dosage de traits réels et imaginaires, refusant viscéralement de construire la structure du signe aux dépens de la chair du réel, mais simultanément n'accordant de valeur à ce même réel que dans la mesure où il se révèle apte à « faire signe ». En outre, durant sa longue existence, et à travers ses apogées et ses crises multiples, la royauté pharaonique, sans varier quant au principe, a repensé plus d'une fois sa relation à l'image, en modifiant tant le poids que la nature

(11) W. WOLF, *Die Kunst Ägyptens*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1957, index s.v. « Bildnisfrage » ; R. TEFNIN, Image et Histoire, réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne, *Chronique d'Égypte* LIV, n° 108, 1979, pp. 218-244.

(12) H. SCHÄFER, *Von Ägyptischer Kunst*, Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1919 (1930³), traduit par J. BAINES, *Principles of Egyptian Art*, Oxford, The University Press, 1974.

de ses connotations. Là réside à la fois la richesse de ses figurations et la difficulté que nous éprouvons à percevoir l'image royale dans la complexité, plastique et sémantique, de ses significations.

Première phase de la monarchie pharaonique, l'Ancien Empire est aussi celle durant laquelle se définit le mode fondamental de représentation du roi. Soit la statue bien connue du roi Chéphren (vers 2700 a.n.è), au Musée du Caire⁽¹³⁾. Des zébrures claires marquent transversalement les surfaces merveilleusement polies d'une diorite presque noire. Il ne s'agit ni de tatouages, ni de traits de peinture. Ce sont les veines, non du corps mais de la matière, veines acceptées, recherchées, dans une matière qui affirme à l'évidence ce qu'elle est : un bloc de pierre dure. Aucun illusionisme de la chair ou du muscle. L'image, formée dans la roche la plus dure que l'époque ait connue, s'écrit en termes d'absolu, elle s'incorpore métaphoriquement l'éternité des temps géologiques. Mircea Eliade : « Rien de plus immédiat et de plus autonome dans la plénitude de sa force, rien de plus noble et de plus terrifiant non plus que le majestueux rocher, le bloc de granit audacieusement dressé. Avant tout la pierre *est*... Le rocher révèle (à l'homme) quelque chose qui transcende la précarité de sa condition humaine : un mode d'être absolu... Dans sa grandeur et sa dureté, dans sa forme ou dans sa couleur, l'homme rencontre une réalité et une force qui appartiennent à un monde *autre* que le monde profane dont il fait partie »⁽¹⁴⁾. Nul doute que dès la préhistoire les artisans tailleurs de vases de pierre n'aient été fascinés par la puissance d'éternité des roches dures et par le défi qu'elles lançaient à la précarité humaine. Lorsque s'imposa la royauté sacrée, fusion en une personne vivante du politique et du métaphysique, c'est tout naturellement la roche dure qui fut appelée pour supporter l'hiéroglyphe de ce mystère tandis que, simultanément, à cette substance en elle-même signifiante, se trouvait imposé un cadre spatio-temporel rigoureux qui instaurait en le manifestant l'ordre supérieur de la Réalité. Le roi égyptien de l'Ancien Empire, dans son corps comme dans son visage, refuse toute participation aux contingences du temps et de l'espace réels. Il est, comme la pierre, sans âge et sans émotions. Il est l'image de l'homme au plus haut de lui-même, quelque part dans l'entre-deux de la maturité, entre l'apprentissage et l'affaiblissement. Proche de la réalité par l'apparence de vérité de ses traits physiques et psychologiques (anatomie parfaite, relation « vraie » entre chair et structure osseuse, regard construit selon les normes et proportions du réel etc...), il s'en révèle aussi vertigineusement distant. Le corps du roi ne subit pas l'espace, il lui confère sa propre rigueur, en manifeste l'idéale harmonie.

(13) CL. VANDERSLEYEN e.a., *Das alte Ägypten*, Berlin, Propyläen Verlag, 1975, pl. 126-127 (PROPYLÄENKUNSTGESCHICHTE XV).

(14) M. ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1970, p. 188.

L'espace parfait de l'Univers s'inscrit dans le solide cristallin qui l'enveloppe et le sépare irrémédiablement de nous. Métonymique, le corps du roi rend évidente l'architecture du monde. Il la « profère ». Des statues inachevées révèlent les étapes de cette lente transmutation depuis la roche brute. Avec une infinie patience, l'artisan a dégagé d'abord de la carrière un solide parallépipédique. Sur les faces du corps géométrique, il a posé, selon de strictes proportions, les aspects éclatés du corps royal (face, profils, dos, tête vue du dessus). Puis il a dégagé lentement, au moyen de marteaux de pierre, la forme globale du tronc, des jambes, de la tête et des bras, comme autant de solides autonomes⁽¹⁵⁾. Ce corps morcelé, analysé, décomposé, il était impérieux, en une ultime étape, de l'unifier, de lui donner cette continuité sans faille qui en ferait le signe de l'ordre universel. Le processus qui vient d'être décrit l'indique bien, cette unité parfaite, à la fois concrète et mathématique, est sans aucun rapport avec l'unité organique que devaient concevoir plus tard les sculpteurs de la Grèce puisqu'aucun jeu symphonique n'engage ici les tensions musculaires ou psychiques qui sont la vie de l'homme⁽¹⁶⁾. Pour dire cet espace-temps sublime, le corps sculpté de Pharaon se fait poli et lisse comme un galet infiniment roulé, mais aussi complexe et organisé avec la rigueur du cristal. Vrai et non vrai, possible et impossible, charnel et pétrifié, le corps royal se pose à l'exacte intersection du réel et de l'imaginaire. Par son intelligible unicité, il résout l'angoissante discontinuité du monde.

Si, durant tout l'Ancien Empire, le corps du roi se donne à lire comme forme exclusivement intransitive, écrivant dans l'espace sacré l'absolu de la métaphysique, sans considération pour le vécu transitoire de l'histoire, le mouvement même de cette histoire, en ruinant peu à peu les certitudes socio-économiques sur lesquelles s'était établie la première phase de la civilisation pharaonique, va entraîner tout naturellement la remise en question des fondements dogmatiques de l'image. Sans entrer dans trop de détails, on rappellera que l'Ancien Empire s'acheva dans la dissolution féodale, bientôt aggravée d'une révolution sociale d'une violence exceptionnelle puisqu'elle en vint à mettre en cause la doctrine même du pouvoir pharaonique et s'accompagna de violations de sépultures royales et de profanations sacrilèges du corps des rois défunts. La métaphysique chancelle, l'au-delà ne constitue plus le contrepoint sublimé de la vie terrestre. Cette misère morale fait naître de très beaux poèmes, tout imprégnés de scepticisme et de mélancolie, tel celui-ci, dont on appréciera l'ironie amère :

(15) SCHÄFER-BAINES, *Op. cit.*, pp. 325-334, figg. 75, 88-89, 91.

(16) P. GILBERT, L'unité de la statue égyptienne et l'unité de la statue grecque de type athlétique, *Chronique d'Égypte*, XXIX, n° 58, 1954, pp. 195-209.

Si tu songes à la tombe, c'est amertume de cœur,
C'est ce qui fait venir les larmes, et qui accable l'homme.
C'est arracher un homme de sa maison, l'abandonner sur la
montagne.

Tu ne sortiras plus au jour pour voir le soleil.
Ceux qui ont bâti en granit rose et ouvré dans une pyramide
De belles salles en beau travail,
Une fois que de constructeurs, ils sont devenus dieux,
Leurs tables d'offrandes sont vides.
Ils sont comme de misérables morts sur la berge,
Sans héritiers, à la merci du flot et de l'ardeur du soleil,
A qui parlent les poissons du bord de l'eau...⁽¹⁷⁾

Voilà le corps royal jeté sur le rivage, putréfié dans l'eau trouble, racorni par le soleil, déchiqueté par les poissons, cadavre quelconque, privé de tout destin sublime, rendu à la vase, à l'indifférenciation primordiale. Le choc moral, on le comprend, fut rude. C'est pourquoi sans doute, lorsque vers 2100 commence à se reconstituer l'autorité du Pharaon, son image ne réitère qu'en apparence celle des glorieux ancêtres de l'Ancien Empire. Tout le monde connaît les étranges visages des Sesostri III et Amenemhat III, à l'apogée de la 12^{ème} dynastie, visages creusés de rides, yeux battus aux paupières lourdes, profondément cernés, oreilles trop grandes, bouches amères, en contraste absolu avec l'idéale sérénité des monarques de l'Ancien Empire⁽¹⁸⁾. A la constatation de ces particularités, l'histoire de l'art affirme généralement l'apparition, chez les artistes du Moyen Empire, d'une volonté de fidélité physique et morale au modèle royal, désormais représenté en tant que lui-même, dans sa vérité individuelle. Il est aisé pourtant de démontrer que ces visages marqués recouvrent des significations bien plus complexes et que la fonction référentielle n'occupe dans cette problématique qu'une position très secondaire. A reprendre le couple structurel fondamental, à savoir l'espace-temps, on remarque d'abord que la mutation du corps royal représenté ne concerne aucunement la définition de la spatialité. Les « attitudes » n'ont pas changé : le corps du roi se définit dans l'espace absolu d'une géométrie qui combine, comme à l'Ancien Empire, les quadrangles (torse, jambes, socle, trône...) et les triangles (coiffures, couronnes...) pour dire à la fois la perfection quadripartite de l'univers et la résolution pyramidale du multiple dans l'unité du Tout. L'inscription dans le temps de l'image royale s'est, par contre, métamorphosée⁽¹⁹⁾. Ou plus exacte-

(17) P. GILBERT, *Poésie égyptienne*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1949², p. 87.

(18) D. WILDUNG, *L'âge d'or de l'Egypte, le Moyen Empire*, Fribourg, Office du Livre, 1984.

(19) R. TEFNIN, *Image et Histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, *Chronique d'Egypte*, LIV, n° 108, 1979, pp. 230-234.

ment celle de son visage. A l'éternité absolue de l'Ancien Empire s'oppose désormais un temps morcelé : sur le corps resté idéalement puissant et lisse, ni juvénile ni vieillissant, s'érige un masque porteur d'âge, celui parfois d'un adolescent⁽²⁰⁾, plus fréquemment celui d'un homme marqué par les soucis et les responsabilités. Il serait naïvement ethnocentriste pourtant d'attribuer le fait à une quelconque intention de « réalisme », au sens moderne (d'ailleurs peu défini) du terme. Aucun argument ne permet, les statues n'étant pas datées avec précision, d'affirmer que les images « jeunes » furent réalisées dans la jeunesse des rois, et les visages « vieux » au temps de sa vieillesse. Il existe d'ailleurs au Musée du Louvre un bas-relief trouvé à Medamoud, en Haute-Egypte, qui présente de Sésostri III deux images symétriques adossées, sorte de préfiguration de Janus : corps et attitudes sont identiques, mais les visages contrastent violemment, l'un jeune et lisse, le second « marqué » par la vie⁽²¹⁾. Si dès lors le principe existe, en bas-relief, d'une manipulation de l'image royale dans sa dimension temporelle, rien n'oblige à admettre la fidélité « historique » des visages de statues. En une même image, le corps royal s'inscrit dans l'absolu de la durée tandis que le visage écrit les signes du pouvoir, au prix du morcellement et de la discontinuité. Parallèlement, une littérature issue des cercles auliques développe les thèmes d'une propagande théologico-politique qui cumule volontairement l'affirmation de l'humanité paternelle du roi et la transcendance de sa divinité innée⁽²²⁾. Ainsi l'image, et particulièrement la statuaire, multiplie-t-elle également les approches et les points de vue sur le visage royal, un visage qui ne s'inscrit dans le temps des hommes que pour mieux convaincre de la supranaturalité de la fonction dont le message s'incarne en lui. Il faut bien remarquer ce qu'implique cette évolution : mûri par la crise de la Première Période Intermédiaire, le pouvoir égyptien se met à découvrir, dans un monde pauvre en moyens de communication, la force médiatique du texte et de l'image. Le corps royal n'existe plus seulement en soi, signe d'existence absolue, évident et muet tel une pyramide. Il se pense désormais comme discours, tandis qu'entre les images elles-mêmes d'une part, entre les images et les textes d'autre part, se développe un réseau entièrement nouveau de significations intertextuelles.

Cette fonction de support de messages ainsi dévolue au corps royal représenté - remarquons bien qu'en Egypte la charge du sens n'est jamais laissée en priorité aux regalia -, cette capacité sémiotique assumée par la chair même du roi, ne cessera de se manifester au-delà

(20) WILDUNG, *Op. cit.*, pl. p. 207.

(21) E. DRIOTON, P. DU BOURGUET, *Les Pharaons à la conquête de l'art*, Paris, Desclée De Brouwer, 1965, pl. 38.

(22) G. POSENER, *De la divinité du Pharaon*, Paris, Imprimerie Nationale, 1960.

du Moyen Empire, mais de façon plus ou moins appuyée selon les circonstances historiques, et avec une intensité particulière, on le comprend aisément, dans les moments de crise. Deux exemples rendront le fait évident, la crise politique du règne d'Hatshepsout, le drame religieux de la réforme d'Akhenaton. Dans les deux cas, le corps royal monte en première ligne. Vers 1500 a.n.è, une princesse du nom d'Hatshepsout se retrouve par hasard à la tête du formidable empire égyptien. L'héritier mâle, le futur Toutoumou III, est un bébé, et la jeune femme, fille royale, assume en pleine légitimité l'interim du pouvoir, avec le titre de régente. De cette phase du règne, on ne possède aucune statue mais plusieurs bas-reliefs qui montrent d'elle une image peu personnelle, un visage au nez droit, une physionomie agréable mais neutre, dont on peut montrer qu'elle présente une version juvénile des traits de son père, Toutoumou I. La crise se noue brusquement lorsque, après sept années de régence, la princesse Hatshepsout décide, soutenue bien évidemment par une coterie de fidèles, de se faire couronner roi. Or, on le sait, la royauté sacrée égyptienne est masculine. Le roi est Horus sur terre, il est « fils du corps de Rê », et qui plus est le « Taureau puissant » dont la fécondité garantit celle de l'Égypte entière. Entre autres problèmes institutionnels va donc se poser de façon tout à fait aiguë la question d'une définition appropriée de l'image royale, un problème qui, en Égypte, dépasse de loin la simple représentation protocolaire mais engage directement l'essence même de la royauté. L'étude et le reclassement chronologique des statues d'Hatshepsout, heureusement découvertes en grand nombre dans les ruines de son temple funéraire à Deir el-Bahari, permettent de suivre avec assez de précision les péripéties d'une étrange aventure sémiotique⁽²³⁾. Dès son couronnement en tant que Pharaon, Hatshepsout se trouve confrontée à l'opposition formellement irréductible du masculin et du féminin, opposition qui articule universellement la plupart des systèmes de signes et qui sous-tend notamment l'institutionnel et l'imaginaire de l'Égypte depuis un millénaire et demi ! On sait qu'exercer le pouvoir est dépourvu de signification si l'exercice ne s'accompagne pas, voire ne se nourrit pas, d'un ensemble de signes aptes à conférer à cet imaginaire de pouvoir l'évidence d'une loi naturelle. En l'occurrence donc, il s'agit pour le corps d'une femme de proclamer les signes institutionnels de la royauté virile, et plus précisément de fondre naturalité du sexe féminin (« Hatshepsout est une femme ») et culturalité du discours de pouvoir (« Hatshepsout est un roi »). Aucun texte d'époque ne nous est parvenu qui permette d'éclairer les péripéties du débat. C'est le discours du corps et du visage de la reine, son progressif infléchissement révélé par la séquence chronologique des

(23) R. TEFNIN, *La statuaire d'Hatshepsout. Portrait royal et politique sous la 18^e dynastie*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1979.

statues qui, à travers les signifiants formels, nous révèle, de la part du pouvoir, l'existence d'une véritable prise de conscience sémiotique, d'une réflexion sur le poids, la force et le dosage des signes⁽²⁴⁾. Après l'avènement en effet, et tout au long de la construction du temple de Deir el-Bahari (neuf années environ), se succèdent trois états bien distincts du physique royal. Le premier corps d'Hatshepsout est le corps d'une femme, dans la pure tradition de l'iconographie des reines. Harmonieusement galbé, hanches rondes et poitrine pleine, il s'enveloppe dans une robe étroitement moulante, qui en révèle les moindres inflexions. Fait significatif sans doute, l'étoffe en forme de bourse qui retient ses cheveux (le « khat ») est l'une des rares coiffures égyptiennes à ne pas comporter de connotation sexuelle contraignante ; des rois la portent quelquefois, mais également des déesses, Isis notamment⁽²⁵⁾. Ce premier stade entièrement féminin de la représentation du roi Hatshepsout est toutefois rapidement abandonné, comme le révèle le chef-d'œuvre de la statuaire du règne, une statue de calcaire cristallin conservée à New York. Ici l'ambiguïté éclate pleinement. Un conflit de signes s'engage. Torse nu, vêtue du pagne royal, coiffée du némès des rois masculins, le roi-femme, l'« Horus femelle » ainsi qu'elle se décrit elle-même, assume les regalia de la royauté virile : attitude, vêtement, coiffure, même la queue de taureau pendue à la ceinture du pagne. Mais l'assimilation s'arrête là. Car sa poitrine nue déclare une féminité discrète, et son petit visage félin, ses yeux étirés et fardés, à l'expression intense, révèlent la femme dans sa vérité pleine. Si l'œuvre d'ailleurs nous émeut encore, c'est que l'artiste, doué d'une très fine sensibilité, tout en obéissant à l'ordre royal de combiner signes de féminité et signes de pouvoir, a su dépasser leur simple juxtaposition. Agir ainsi, d'ailleurs, n'eût conduit qu'à faire éclater l'incohérence institutionnelle du propos. Tout au contraire, il a tenté de les harmoniser, en se gardant d'accentuer les marques de la royauté virile (le némès, petit, s'arrondit discrètement ; le blason qui timbre le siège est de dimensions particulièrement réduites ; les membres sont lisses, dépourvus de toute musculature), mais évitant inversement d'affirmer de façon provocante les caractères physiques de la féminité (poitrine étonnamment menue, courbes en général peu accentuées). Ainsi féminité et royauté s'interpénètrent-elles, s'imprègnent-elles mutuellement, avec une délicate poésie qui ravit à la fois l'esprit et les sens, bien loin du malaise que peut produire en nous la contemplation d'un Hermaphrodite hellénistique... Ce compromis subtil, dont un mélange de désinences féminines et masculines constitue l'équivalent dans les inscriptions contemporaines, dut néanmoins

(24) *Ibidem*, pp. 142-170.

(25) M. EATON-KRAUSS, *The Khat-Headdress to the End of the Armana Period*, *Studien zur Altägyptischen Kultur* 5 (1977) pp. 21-39.

paraître scandaleux, car une dernière manipulation du physique et du visage de la reine mènera les images de la dernière partie du règne à adopter un corps entièrement neutralisé, d'où toute féminité aura été gommée, tandis que le visage aura abandonné sa personnalité féline au profit d'une version généralisée, littéralement asexuée, de la physiologie royale. Cette fiction masculine n'ira toutefois, en aucune des statues connues, jusqu'à l'affirmation physique de la virilité. Corps et visage, voulus par le pouvoir comme signes de la légitimité institutionnelle, seront devenus, non vraiment l'image d'un homme, mais plutôt celle d'une non-femme, et le discours qu'ils tiendront situera désormais, jusqu'à la fin du règne, la monarchie hatshepsoutéenne au-delà du conflit des sexes, dans un espace théologico-politique transcendé, où la royauté apparaîtra, vis-à-vis de l'humanité, comme simultanément paternelle et maternelle.

L'idée fera son chemin. Un siècle plus tard, le Pharaon réformateur Aménophis IV-Akhenaton, s'adressant à Aton dans un hymne célèbre, proclamera : « Tu es le Père et la Mère de toutes les créatures »⁽²⁶⁾, définissant par là l'unicité du dieu et sa bissexualité⁽²⁷⁾.

L'aventure atonienne, c'est d'abord un surgissement, l'éclatement imprévisible des cadres traditionnels de la pensée religieuse égyptienne - cette mécanique subtile de contrôle et de maintenance de l'ordre du monde -, le remplacement soudain de la rationalité polythéiste par un abandon sensuel, mystique à un dieu créateur unique, dispensateur d'amour. Cette particularité de la nouvelle religion la rend irréductible, impossible à incorporer aux savantes constructions théologiques du passé. Aton n'est pas, comme Rê ou Amon, une entité conceptuelle. Il est soleil concret, présent dans le ciel, qui brûle la peau et fait cligner les yeux, qui imprègne la nature entière de ses rayons fécondants. Si la théologie d'Aton existait discrètement, parmi d'autres, depuis le début des temps pharaoniques, on voit bien que sa réactivation, par la fougue adolescente d'Aménophis IV (qui se fera bientôt appeler Akhenaton) n'est pas que l'amplification d'idées anciennes. Aton est sans visage et presque sans corps, puisque son être charnel se ramène métonymiquement à de petites mains terminant des rayons qui émanent d'un disque. C'est le roi, son Prophète, qui lui prête son enveloppe corporelle et qui, imprégné par lui, le manifeste dans le monde terrestre. La théorie de la théogamie expliquait jusque là que, pour concevoir l'héritier royal, le dieu lui-même venait s'unir à la reine, et de beaux textes amoureux décrivent avec passion ce moment intensément érotique, tout en beauté languide et en parfums capiteux,

(26) P. GILBERT, *Op. cit.*, p. 41.

(27) W. WESTENDORF, Götter, androgyne, *Lexikon der Ägyptologie II*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1977, coll. 633-635.

où la reine émerveillée se pénètre de la « rosée du dieu »⁽²⁸⁾. De façon significative, Akhenaton n'a pas voulu retenir cette forme particulière d'incarnation. La foi du jeune roi mystique n'a que faire de la causalité biologique ; son appartenance au monde divin relève du fusionnel, de l'adhésion irrationnelle. Les rayons qui émanent du Disque sont autant de flèches qui frappent et transmutent le corps royal, le faisant irradier, jusqu'à l'incandescence. Face à l'intensité de cette pensée, les corps sculptés des rois anciens, leur harmonie sereine, leur rationalité cosmologique ne pouvaient qu'apparaître dérisoires, ou au moins inadaptés. Dès les premiers mois de son règne, on voit le jeune roi convoquer ses sculpteurs afin de mettre en œuvre sa nouvelle image. Un texte cette fois nous est conservé, qui nous apprend ce que, dans le cas d'Hatshepsout, nous étions réduits à deviner, à savoir que c'est le roi lui-même qui « instruit » ses artistes⁽²⁹⁾, qui leur fournit les signifiés du message et débat avec eux des formes les plus aptes à en assurer l'intelligibilité. A nouveau donc, le corps royal s'offre à la manipulation par les signes de la culture. Si la question, pour Hatshepsout, ne concernait qu'une apparence sexuelle, dans le cas d'Aménophis IV, c'est le corps entier qui se remodèle, se pétrit, se déforme à la limite de l'in vraisemblable pour affirmer la nature essentiellement *autre* de la divinité qui le possède.

Les premières statues du règne apportent, sur cette recréation complète du corps royal, un étonnant témoignage. Ces effigies colossales du roi debout, découvertes à Karnak dans les ruines du plus ancien sanctuaire d'Aton, adoptent une des poses traditionnelles, mains croisées sur la poitrine tenant la houlette et le flabellum, insignes du pouvoir osirien⁽³⁰⁾. Mais là s'arrête toute analogie avec la statuaire ancienne. Le corps royal, dans ses formes, associe de façon provocante le grêle et le charnu, l'ascétique et le sensuel. Les hanches larges, les cuisses rondes, le ventre bombé suggèrent la femme, et plus exactement la femme enceinte, dans la plénitude de sa fécondité. Le vêtement contribue à ces connotations puisqu'il consiste en un pagne de coupe nouvelle, arrondi largement sous le nombril et créant, par le rayonnement de son plissé et de son devanteau, une allusion plus que certaine au Disque rayonnant, emblème d'Aton métaphorisant le ventre de la mère. Mais cette insistance charnelle n'est qu'une part de l'étrange discours du physique royal. Aux formes pleines du bas du corps s'oppose en effet, en les dynamisant, l'incontestable masculinité du torse et du visage. Les bras croisés, les mains serrées sur les insignes constituent comme un nœud de forces serré à se rompre d'où jaillit le

(28) P. GILBERT, *Op. cit.*, pp. 26-27.

(29) C. ALDRED, *Akhenaton and Nefertiti*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1973, pp. 48 sqq.

(30) C. ALDRED, *Akhenaton, le Pharaon mystique*, Paris, Tallandier, 1973, fig. 2-4.

masque émacié d'un être aux yeux mi-clos, perdu dans une intense contemplation. Plus clairement encore, une des statues conservées, appartenant au même ensemble, montre le roi entièrement nu et dépourvu de tout organe sexuel⁽³¹⁾. Sans vouloir répéter ici une problématique longuement exposée dans des études spécialisées, il suffira de rappeler que certains, obnubilés en quelque sorte par le préjugé d'authenticité « réaliste » attaché à l'image égyptienne, ont vu dans ces statues les effigies tantôt d'un roi châtré lors de quelque aventure guerrière purement imaginaire, tantôt un malade atteint d'une affection glandulaire (le syndrome de Fröhlich) entraînant l'impuissance par atrophie des parties sexuelles⁽³²⁾. Akhenaton, pourtant, eut pour progéniture six filles et sa fécondité ne peut être mise en doute sans contraindre les documents à d'étranges torsions. Les exemples exposés plus haut démontrent en outre à l'évidence que l'image égyptienne n'est tenue à aucune conformité étroite vis-à-vis de son référent, mais constitue le lieu d'une construction sémiotique aux connotations riches, capables de varier, de se réduire ou de s'étoffer, selon les circonstances, notamment historiques, de la création. Dans ses statues-manifestes des premières années du règne, en plein cœur du domaine d'Amon à Karnak, Aménophis IV (avec, pour la « mise en forme », le concours de Bak, son chef sculpteur) s'est construit en somme une image complexe de roi-prophète, retenant sans doute quelques traits de son apparence personnelle, pour une part impossible à évaluer, mais façonnant certainement son corps pour lui faire proclamer la nouvelle Vérité, la résolution en Aton de toutes les discontinuités qui fragmentent le monde, du féminin au masculin, de l'ascétique au charnel, de l'intelligible au sensible. Et il n'est pas jusqu'aux cartouches imprimés sur le ventre, la poitrine, les bras et les poignets du roi transfiguré qui simultanément n'évoquent la stigmatisation, la prise de possession par dieu de la substance charnelle de l'être exceptionnel ainsi marqué de son sceau.

3. Le corps entrevu de la Belle

Tout comme le corps du roi, le corps de la femme, transposé dans sa forme de représentation, énonce simultanément plusieurs discours, de nature et d'intensité variables selon les époques. Passée la dénotation primaire (Une Telle, l'Épouse Royale, la Mère Royale, Isis, Hathor etc...) s'ouvre le champ immense des connotations plastiques, érotiques, sociales, mondaines, tout un réseau subtil et nuancé, produit d'une double mise en scène, celle, au premier degré, de la mode telle qu'elle fut vécue et que nous ne pourrions jamais véritablement saisir,

(31) *Ibidem*, fig. 2.

(32) *Ibidem*, pp. 115-137 ; Contra : R. TEFNIN, *Chronique d'Égypte* LII, n° 103, 1977, pp. 82-88.

celle, au second degré, de l'image en quoi l'ont muée les artistes, dans un rapport complexe du corps nu et du vêtement qui, lui, ne peut nous échapper⁽³³⁾.

Entre le corps et le vêtement, puisque le choix se pose crucialement à ce niveau, l'artiste égyptien privilégie systématiquement le corps. Il n'accepte jamais d'en sacrifier la représentation dans sa présence corporelle, d'en taire la structure et la chair, quitte à réduire au minimum l'étoffe ou la parure. Sa démarche en cela rejoint dans son principe celle de l'artiste grec et se différencie significativement de celle de ses contemporains mésopotamiens, phéniciens, syriens ou hittites. Il serait faux toutefois de reconnaître en cette ostentation du corps une volonté entièrement comparable à celle qui anime l'artiste hellénique. Celui-ci recherche en effet le constant perfectionnement de l'authenticité des apparences. Le vêtement grec classique - et plus encore hellénistique - voile et dévoile le corps féminin dans le respect le plus entier de la vraisemblance. Corps et voile se disent en alternance dans le jeu sans cesse recommencé de l'absence et de la présence. Plaqué au corps comme par le vent, le vêtement absenté permet à la chair de se dire, de s'épanouir le temps d'un éclair pour aussitôt se perdre sous la fluidité de l'étoffe. Cet immobile battement, cette attente sans fin du dénudement jamais obtenu, et la complicité de la mémoire qui peu à peu reconstitue dans sa nudité vraie le corps entrevu emplissent la statue grecque des pulsions du désir et nous en font complices. Toute autre est la statue de la femme égyptienne, pourtant revêtue, elle aussi, d'une étoffe légère et qui ne cache rien des formes de son corps. En des générations de pratique, et répondant certainement à une sensibilité collective, s'est forgée l'image type d'une femme svelte, aux épaules droites, aux seins pleins et ronds sur un torse mince, aux longues cuisses fuselées, aux hanches étroites et au ventre plat, avec, souvenir peut-être des accentuations préhistoriques, un ressaut net, horizontal, qui délimite le bas-ventre. Le corps n'est pas nu, encore moins dénudé. Car une sorte de seconde peau, signe de vêtue mais impossible vêtement, l'enveloppe au plus près, mieux que ne le pourraient nos textiles les plus élastiques. Notée indiscutablement à sa limite inférieure qui barre les mollets d'un trait affirmatif, au long des jambes la robe peu à peu s'absente et l'on passe insensiblement de l'idée du corps vêtu à la perception de la chair nue. Pourtant, si peu vêtue soit-elle, l'image de la grande dame (- il n'est plus question ici des modestes images de concubines mentionnées plus haut -) n'est jamais celle d'une femme nue : un « film » imperceptible en adoucit les saillants (les tétons notamment), en amollit aussi les creux profonds, entre les

(33) L.R. ROGERS, *Sculpture*, Londres, Oxford University Press, 1969. R. BARTHES, *Système de la Mode*, Paris, Le Seuil, 1967 ; H. BONNET, *Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches*, Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1917.

cuisse et au bas ventre⁽³⁴⁾. Le corps en somme se donne et se refuse à voir, par une sorte de « transparence » nullement optique, nullement grecque, mais érogène tout autant, dans sa duplicité... La création est d'ordre purement artistique, solution originale à une problématique presque universellement posée : ou bien dire le corps sans le vêtement et montrer l'être nu, dans son état de nature, ou bien dire le vêtement sans le corps et réduire la personne à un paraître social, à moins, et c'est le choix de l'image égyptienne, de tenter la gageure de vaincre la difficulté technique et d'exprimer ce corps dans sa double réalité naturelle et culturelle, sans exclusive ni hiérarchie, tout à la fois comme être-en-soi et comme objet pour le regard de l'autre⁽³⁵⁾. Dans le monde figuratif de l'Égypte ancienne, avant la 18^{ème} dynastie tout au moins, l'idée même de la transparence apparaît hors de place, puisque le mode de représentation des objets et des êtres n'y suppose aucune illusion, y refuse les aspects changeants que procure au réel le fait d'être inlassablement baigné par une atmosphère et par une lumière. Pourtant, nous venons de le voir, même aux époques les plus anciennes, les artistes se sont attachés, non au rendu du concret, tactile, de matières diaphanes, mais à l'idée de l'émergence du corps nu sous un vêtement rendu imperceptible par le jeu de variations plastiques.

Dans l'histoire de l'art égyptien et donc dans celle du corps féminin représenté, la 18^{ème} dynastie occupe une place particulière. On a rapporté plus haut le cas d'Hatshepsout, reine-roi désireuse de ne pas occulter son être féminin sous les signes extérieurs du pouvoir masculin. Il serait faux toutefois de lier trop étroitement les mutations profondes de la société égyptienne des 15^{ème} et 16^{ème} siècles à la seule personnalité d'une souveraine. Depuis le règne d'Amosis, fondateur de la dynastie, l'Égypte s'est ouverte largement au monde nubien, asiatique, méditerranéen. A la perception d'une Égypte île d'ordre et de culture environnée par la barbarie et le chaos, s'est peu à peu substituée une vision plus ample, exprimée sous diverses formes : d'abord l'impérialisme militaire des Touthmosides, puis la théologie universaliste d'Akhénaton, enfin, sous la 19^{ème} dynastie, le mondialisme culturel de Ramsès II. Cette mise en question des limites de l'univers, ce renoncement à l'absolu des contours stricts qui découpaient dans le réel des plages d'évidence, se reconnaît également dans les recherches des artistes depuis les règnes d'Aménophis II et de Touthmosis IV, et particulièrement dans celles des peintres chargés de la décoration des tombes des grands personnages de la capitale, à Cheikh Abd el-

(34) Par exemple St. WENIG, *The Woman in Egyptian Art*, New York, Mac-Graw Hill, 1969, pl. 5-17.

(35) P. BEHRENS, *Nacktheit*, *Lexikon der Ägyptologie* IV, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. 292-294.

Gournah en face de Thèbes⁽³⁶⁾. De façon significative, la mutation affecte peu la représentation du corps de l'homme qui conserve le plus souvent le simple pagne traditionnel et une coiffure qui, pour être plus raffinée, n'en demeure pas moins très sobre. L'image de la femme, par contre, change, en une génération, du tout au tout ! Au lieu de la stricte robe unie de jadis, fourreau étroit délimité à mi-mollet, les élégantes s'enveloppent à présent d'amples robes traînantes et s'entourent le buste de châles finement plissés noués sous le sein. Les épaules, les bras, la poitrine, les pieds même sont désormais « voilés » de vapeureux linons infiniment plus abondants que par le passé. Mais là réside précisément le paradoxe : davantage vêtu, le corps de la femme égyptienne n'a en réalité jamais été plus nu. Son vêtement la dévêt. Par sa transparente fluidité, ses nuances et ses reflets, ses limites tremblées traduites à petits coups de pinceau leste et qui avouent son peu de poids, il s'implique et nous implique dans un jeu érotique entièrement inédit en Egypte. Il serait faux pourtant d'évoquer le « naturalisme » cher aux historiens de l'art. Car cette nouvelle transparence ne change rien aux structures de l'espace figuratif égyptien ni au caractère essentiel de la figuration. Ce que peint le peintre thébain, ce n'est pas telle belle dame représentée dans la réalité de ses somptueux atours, c'est l'image de la femme idéale, produit de la haute société raffinée et ludique, insouciant et prospère de la 18^{ème} dynastie. Femmes-spectacles, femmes-objets, femmes-enfants, les belles de l'époque ont toutes le minois juvénile, le petit nez retroussé, les grands yeux étirés fardés jusqu'aux tempes, et le corps souple et svelte de l'adolescente, alors même que nous savons par les inscriptions voisines que le « modèle » est l'épouse, dans sa maturité, d'un personnage ayant atteint le terme de sa carrière administrative... Au lieu de parler de naturalisme, il serait plus juste de dire que c'est l'irréalisme qui, dans ce cas, se déplace. Si, en effet, le vêtement, les parures, les matières dans leur tactilité (la peau, la fleur, la fourrure, le plumage...) tendent à gagner en présence sensible, à s'imprégner de réalité, si les signifiants en somme se donnent une épaisseur référentielle jusque là inconnue, inversement l'image physique de la femme (et de l'homme, on l'a dit, dans une moindre mesure) se dé-naturalise en proportion pour se charger de poésie, s'abandonner au merveilleux des contes féériques (le corps impalpable de la princesse). La poésie, d'ailleurs, n'est pas en reste, et particulièrement la poésie amoureuse destinée aux plaisirs de la bonne société. Le corps de l'Amante y est célébré avec une ferveur délicate et le même goût du jeu que révèlent les voiles transparents, comme dans ce texte charmant où la belle offre à l'amant, en toute simplicité, le spectacle de son corps frais sous la robe mouillée :

(36) A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne*, Genève, A. Skira, 1954 ; A. LHOÏTE, *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*, Paris, Hachette, 1954.

Ô mon dieu, mon ami...
 Il m'est doux de plonger,
 De me baigner devant toi...
 Que je te laisse voir ma beauté,
 Dans ma tunique du lin royal le plus fin
 Quand elle est mouillée.
 J'entre dans l'eau avec toi,
 Et j'en ressors vers toi,
 Tenant un poisson rouge
 Qui est splendide entre mes doigts...
 Ah ! Viens, regarde-moi !⁽³⁷⁾

Sous le règne d'Aménophis III, cette image de femme mondaine, sensuelle et coquette - nous dirions « sophistiquée » - atteint sa perfection suprême, son degré plein en quelque sorte. Signe sexuel à l'état pur, luxueux jouet offert au regard amoureux, elle se présente dégagée de toute autre connotation, par exemple maternelle, attachée d'habitude à la féminité. L'art du bibelot, des objets de parure et de toilette, toutes les industries de luxe atteignent, sous le règne de ce potentat oriental qu'est Aménophis III, grand amateur de jolies femmes et collectionneur de jeunes princesses étrangères, des sommets qui ne seront jamais égalés, en Egypte du moins. On pourrait d'ailleurs avancer sans exagération que la réforme spirituelle radicale imposée par son fils Aménophis IV - Akhénaton dut être, dans son intolérance, en proportion exacte des excès de luxe d'une société qui prisait avant tout l'épanouissement physique et l'opulence matérielle. On a parlé plus haut des manipulations sémiotiques de l'image d'Akhénaton par lui-même, en tant que manifestation tangible de la vitalité dispensée par Aton à l'Univers entier. De la gracieuse Néfertiti, Akhénaton eut six princesses. Leurs corps nus ou drapés de voiles transparents, apparaissent avec une insistance très ostensible, comme d'ailleurs le corps de leur mère, dans tous les programmes iconographiques du règne⁽³⁸⁾. Si l'élégance de l'image féminine subsiste, et le charme des drapés transparents, l'enjeu a cependant changé en profondeur. Les visages - on connaît les admirables têtes de quartzite trouvées dans l'atelier du sculpteur Touthmès - ont retrouvé une âme, une personnalité complexe, une sensibilité toute de poésie que l'art maniéré d'Aménophis III avait un moment éclipsées. Leurs corps charnus, aux cuisses rondes, au ventre plein, jeux de volumes tendus vers de parfaites courbes, ont la beauté du fruit ou du bourgeon gorgés de sucs et de sèves. Leur sensualité riche et grave n'est plus de l'ordre du signifié mondain. Bien au-delà du ludisme social, elles se donnent à voir, invitent à la caresse comme des formes vivantes et chaleureuses, signes charnels de la

(37) P. GILBERT, *Op. cit.*, pp. 42-43.

(38) C. ALDRED, *Akhenaton and Nefertiti*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1973.

fécondité universelle. A nouveau le Grand Hymne à Aton déjà cité ; Akhénaton dit :

Tu développes le germe dans les femmes
Et de la semence fais des hommes,
Entretenant le fils dans le sein de sa mère,
Et l'apaisant pour qu'il ne pleure pas ;
Nourrice dans le sein,
Tu donnes à ce que tu crées le souffle qui l'anime...⁽³⁹⁾

Ainsi le corps entrevu de la Belle n'a-t-il pas cessé de signifier. Mais son imaginaire s'écrit à présent dans une dimension cosmique, aux sources mystérieuses de la Vie. La transparence du voile dépasse le plan de l'érotique, sans cependant le renier (l'Égypte, sauf cas très particuliers, n'a jamais valorisé la chasteté), elle propose la révélation émue des forces de croissance au travail dans le ventre de la Mère qui, par poussée continue, par tension rayonnante opèrent la transmutation de la semence en fruit⁽⁴⁰⁾. Pas plus qu'auparavant par conséquent, le recours au « naturalisme » ne permet de rien expliquer : le corps entrevu de la femme, dans l'espace sculpté ou peint, écrit de nouveaux signes, ceux d'une pensée de profonde spiritualité qui élève son sens bien au-delà de la présence physique.

Nous pouvons arrêter ici ce fragment d'histoire de l'image du corps féminin. Ses mutations profondes durant les quelques siècles qui constituent la 18^{ème} dynastie révèlent toute l'importance qu'il revêt comme témoin des aspirations changeantes d'une société et d'un pouvoir. Elles révèlent aussi combien sa beauté, le désir qu'il inspire sont un enjeu sémiotique majeur dans le discours figuratif du temps. L'image de la femme montrée ou entrevue découvre ainsi à quelle réalité profonde elle correspond en tant que message figuré : moins le sujet du discours qu'une de ses formes symboliques.

4. Le corps véritable du Mort

On a tenté de montrer jusqu'ici combien la pensée égyptienne, à des époques et dans des contextes divers, apparaît prompte à faire usage du corps représenté pour le constituer en signifiant d'un discours politique, séducteur, ou mystique. Il reste à aborder un domaine essentiel de la manipulation corporelle, celui du corps mort, du cadavre réel mué en signe dans l'univers de la Mort. Dans toutes les cultures humaines, la terreur de la mort est liée non tant à l'immobilité du cadavre, qui est aussi celle du dormeur, qu'à l'horreur éprouvée devant le processus de décomposition où se trouve irréversiblement engagé le défunt. Selon les termes de Baudrillard, l'abjection de la mort, c'est

(39) P. GILBERT, *Op. cit.*, p. 37.

(40) R. HUYGHE, *Formes et forces*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 263-296.

« l'abjection sociale de la décomposition qui vide le corps de ses signes, de sa force sociale de signifier, pour n'être plus qu'une substance, et du coup précipite le groupe dans la terreur de sa propre décomposition symbolique. Il faut parer le mort, le couvrir d'artificialité pour échapper à ce moment insupportable de la chair rendue à elle seule et qui a cessé d'être signe »⁽⁴¹⁾. Ce corps privé de sens n'est pas pour autant devenu n'importe quelle substance mais lent écoulement de liquides nauséabonds, pâtes malsaines, humeurs putrides. Le mort coule, fond, se dilue. Devenu soluble, il est le signe même du désordre, de la dissolution tant redoutée où s'abolit toute signification, donc toute humanité. Mues par cette terreur, toutes les sociétés humaines, sans exception, ont adopté, pour le cadavre, des modes de traitement particuliers visant soit à masquer, soit à accélérer ce processus de transformation, cet entre-deux du corps entre la signification sociale du vivant et celle, supranaturelle, du mort établi définitivement dans un ailleurs. Dans cette perspective, comme E. Morin l'a lumineusement montré, la pratique ritualisée visera soit à la destruction des chairs jusqu'à l'os (ou à la poudre d'os), soit à leur transformation en une substance d'éternité par élimination des facteurs de pourrissement⁽⁴²⁾. Endocannibalisme, exposition aux animaux sauvages, crémation, avec leurs innombrables variantes, relèvent évidemment du premier groupe de pratiques, tandis qu'appartiennent au second les embaumements et les momifications. Quoi qu'il en soit d'ailleurs des choix particuliers aux sociétés, dans tous les cas il s'agit de résoudre au plus vite cette crise essentielle ouverte à l'instant de la mort, cet instant où, brusquement retranchée de son système de signification, la personne humaine flotte dans un flou dangereux, générateur de fantômes et autres vampires. Par la rigueur de sa codification, le contrôle ritualisé de la décomposition permettra seul de doubler, en le prenant de vitesse, le processus de rétrogradation du mort à l'état de nature insignifiante. Il l'installera, par le fait même, dans un statut particulier, meilleur ou pire que celui du vivant mais - c'est là le point essentiel - stable et clairement défini.

Durant les quelque quatre millénaires de la civilisation pharaonique, les conceptions relatives à la survie ont varié sensiblement et comportent d'apparentes contradictions ou plus exactement des approches multiples qu'il serait hors de propos de développer ici⁽⁴³⁾. A titre d'exemples on notera seulement la « démocratisation » de la survie cosmique réservée, sous l'Ancien Empire, au roi seul, en son rôle d'ar-

(41) J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 274.

(42) E. MORIN, *L'homme et la mort*, Paris, Le Seuil, 1970.

(43) Ph. DERCHAIN, dans Y. BONNEFOY, *Dictionnaire des Mythologies*, t. 2, Paris, Flammarion, 1981, pp. 124-128.

ticulateur des zones terrestre et céleste, et étendue, après la crise de la Première Période Intermédiaire, à la population entière. Ou encore la diversité des systèmes métaphoriques médiatisant les idées de survie et de renaissance, depuis la tombe-maison comportant tout le nécessaire à la perpétuation de la vie jusqu'au modèle astral figuré dans sa dynamique d'éternel retour par le couple Rê-Osiris, en passant par le schéma biologique de régression au stade fœtal dans la matrice de la Déesse-Mère, qui accouchera du mort et lui donnera la vraie Vie. Reste que l'essentiel, quelle que soit la métaphore, réside dans la ritualité même, qui fait échapper le cadavre à l'état de nature, exécration entre tous. Un conte classique du Moyen Empire raconte la vie aventureuse de Sinouhé, un noble égyptien réfugié en Palestine pour raisons politiques et qui, après de nombreuses années de vie heureuse, est saisi par l'idée de la mort. Il ne craint pas la mort elle-même, qu'il appelle « le départ ». C'est la non-ritualité de l'enterrement bédouin qui lui paraît odieuse. En réponse à sa requête, le roi, qui lui a pardonné, lui écrit ces mots significatifs : « Pense au jour de l'enterrement, au passage à l'état de Bienheureux. La nuit te sera alors assignée avec des huiles d'embaumement et des bandelettes provenant des mains de Tayet. On te fera un cortège funèbre le jour de l'inhumation, une gaine en or, avec la tête en lapis-lazuli, un ciel au-dessus de toi qui auras été placé dans le sarcophage, des bœufs te traînant et des musiciens marchant devant toi. On fera la danse des Mouou à la porte de ta tombe ; on lira pour toi la liste d'offrandes ; on fera des sacrifices auprès de ta stèle... Non, tu ne mourras pas en pays étranger ; les Asiatiques ne te conduiront pas au tombeau ; on ne te mettra pas dans une peau de mouton et on ne te fera pas un simple tertre »⁽⁴⁴⁾. Entre le monde syro-palestinien et celui de l'Égypte, le clivage est donc absolu : en milieu levantin, l'inhumation est « fusionnelle », le corps nu ou quasi nu est rendu à la terre matricielle dans son état de nature⁽⁴⁵⁾, comme aujourd'hui encore en pays musulman. En contraste avec ce faible investissement symbolique, l'Égypte pharaonique a développé un corpus considérable de pratiques rituelles de tous ordres visant à préparer le corps, à en faire un objet hyperculturalisé, et littéralement minéralisé. De cet intertexte complexe, nous ne retiendrons ici que les deux axes sémantiques essentiels du discours proféré par le corps même lorsque, de cadavre menacé par l'entropie, il a atteint l'état d'« image d'éternité ». La première polarité, clairement manifestée par la pratique du momificateur substitut d'Anubis, oppose l'inaltérable au contingent, le sec à l'humide, le dur au mou. Le second

(44) G. LEFEBVRE, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris, 1949, p. 17.

(45) J.-Th. MAERTENS, *Ritologiques 5. Le jeu de la mort*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

axe, reproduisant les termes de l'archétype osirien, pose quant à lui le salut comme retour à l'intégrité physique, après la déchirure du démembrement.

Aux origines, sans doute, le hasard des circonstances géographiques et climatiques propres à la Vallée du Nil : posés dans un simple trou, recouverts de sable chaud, les cadavres des Egyptiens de la préhistoire acquéraient par dessiccation un état étonnant de stabilité naturelle⁽⁴⁶⁾. Toutefois, au cours de l'élaboration lente et complexe des symbolismes funéraires, s'imposa, vers la 1^{ère} dynastie, l'idée du séjour éternel dans une tombe-maison, et donc l'usage du caveau. Il apparut dès lors nécessaire, pour préserver l'éternité du corps-objet, de développer des techniques de substitution. Réservées d'abord aux dominants puis étendues à tous, les manipulations du corps défunt se perfectionnèrent sans cesse durant les 3^{ème} et 2^{ème} millénaires pour s'appauvrir ensuite jusqu'à l'époque romaine. Ce sont les auteurs anciens, singulièrement Hérodote (II, 85-88) et Diodore de Sicile (I, 91), confirmés par l'observation archéologique, qui décrivent le processus avec le plus de détails. L'intervention anatomique relève évidemment du premier axe défini plus haut : il s'agit de réduire le corps mort à ses parties dures en en séparant les viscères (à l'exception du cœur). Cerveau, poumons, estomac, foie et intestins seront traités et conservés séparément dans des objets en forme de corps : sarcophages miniatures et vases canopes. L'enveloppe charnelle ainsi nettoyée doit être ensuite desséchée dans un bain de natron. Lorsque, après plusieurs semaines, la dépouille a acquis la consistance du cuir, il arrive qu'on use de peinture, non pour lui redonner les « couleurs de la vie » à la manière des embaumeurs modernes, mais pour la rendre à nouveau signifiante dans l'ordre social. Comme celles des images, les couleurs sont codées, le rouge pour les hommes, le jaune pour les femmes. La décomposition est arrêtée, la pourriture est vaincue, mais non la Mort, car la Mort est aussi béance, désorganisation, démembrement. Dans les textes des Pyramides, qui comportent les descriptions les plus anciennes de la survie royale, déstructuration et restructuration de l'être physique expriment métaphoriquement les effets de la Mort et de la Renaissance : « O Roi, viens, rien ne te manque. Ta mère vient, il ne te manque rien. Nout vient, rien ne te manque. La grande Rassembleuse vient, il ne te manque rien. La protectrice des anxieux vient, il ne te manque rien. Elle te rassemble, elle te reconstruit, elle replace ta tête, elle nettoie tes os, elle réunit tes membres, elle amène ton cœur dans ton corps »⁽⁴⁷⁾.

(46) A.T. SANDISON, Balsamierung, *Lexikon der Ägyptologie* I, Wiesbaden, Harrassowitz, 1975, coll. 610-614.

(47) Cl. LALOUILLE, *Textes sacrés et profanes de l'ancienne Egypte* I, Paris, Gallimard, 1984, p. 148.

Dans la pratique des manipulations momificatoires, le corps défunt, stabilisé mais béant, sera rempli de matières sèches, étoffes, paille, terre, ou autres, qui lui rendront son volume initial, sa présence spatiale, tandis que tous ses orifices seront soigneusement fermés, y compris l'incision abdominale ayant servi à l'extraction des viscères qui sera recouverte d'une plaque ornée de l'œil d'Horus prophylactique. La béance réduite, vient le rassemblement des membres assuré par d'innombrables tours de bandelettes de lin, entre lesquels se glissent, en forme d'amulettes, les signes de la reconstruction, du remembrement et de la renaissance. Une gaine se forme. Le corps s'enveloppe d'une chrysalide dure et lisse, imputrescible. Simple cartonnage peint, en jaune, vert, bleu et rouge, ou sarcophage luxueux d'or incrusté de turquoise, de lapis et de cornaline fonctionnent indistinctement sur le plan symbolique.

Marqué, masqué, le corps ainsi manipulé a retrouvé sa signification, à la fois double théorique de lui-même et pur objet métaphysique inscrit dans l'absolu de l'espace et de la durée. Nous retrouvons là les deux axes dessinés plus haut, puisque, bien clairement, l'imputrescibilité annule tout écoulement temporel et que l'intégrité s'oppose à la dispersion spatiale. Minéralisée au même titre que la statue - corps minéral par excellence -, la momie a atteint le degré plein du vivant. Couvert d'artificialité, chargé de signes plus que jamais sur terre, promu pur signe lui-même, le corps est enfin devenu capable de se mouvoir entièrement dans le plan de l'imaginaire.

Louis Marin

**Le corps-de-pouvoir et l'Incarnation
à Port-Royal et dans Pascal
ou
de la figurabilité de l'absolu politique^(*)**

« Ce qui se formule comme rejet du corps ou de monde, lutte ascétique, rupture prophétique n'est que l'élucidation nécessaire et préliminaire d'un état de fait à partir duquel commence la tâche d'offrir un corps à l'esprit, d'incarner le discours et de donner lieu à une vérité. Contrairement aux apparences, le manque se situe non du côté de ce qui fait rupture - le texte -, mais du côté de ce qui « se fait chair », le corps... ceux qui prennent au sérieux ce discours sont ceux qui éprouvent la douleur d'une absence de corps. La naissance qu'ils attendent tous d'une manière ou d'une autre, doit inventer au verbe un corps d'amour. »

M. Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1981, p. 108

Confronter deux figures du corps pour les lier l'une à l'autre, indissolublement : celle du corps royal et celle du corps divin.

Exhiber la représentation du Roi, principe *fondamental* de l'autorité et de la légitimité politiques dans sa relation à la sphère religieuse, théologique et spirituelle donnée comme le fondement de ce fondement ; convoquer cette relation avec une image singulière, épouvantable, celle du Christ de souffrance, le Christ incarné, le Dieu humilié en agonie, Dieu en état de mort.

Donner en exemple et paradigme le portrait de Louis XIV en majesté de Hyacinthe Rigaut et en diptyque - côte à côte - le Christ en croix de Philippe de Champaigne. Deux figures de Roi, celui de la Terre et celui du Ciel en relation binaire d'opposition, de contrariété, de contradiction.

Ces deux images, les deux volets du diptyque si on les met dos à dos deviennent envers et endroit d'un même tableau ; caché-révélé, envers-endroit indécidables. Se demander si ce geste paradoxal de

(*) Cette étude est la version française d'une contribution qui doit paraître en anglais, dans *Zone 3/4*, Urzone Inc, New-York, U.S.A.

refermer le diptyque sur lui-même, mais à l'extérieur, non pas face contre face, mais dos à dos - quel en serait le spectateur sinon un spectateur scindé, clivé, à la fois devant-derrrière ? -, se demander si ce geste n'est pas celui de Pascal parmi ses amis de Port-Royal.

Le portrait de Louis XIV par Rigaut en 1701... (je ne peux m'empêcher de penser que le peintre fut celui qui, à l'invite du duc de Saint Simon vint « voler » le portrait de M. Rancé, abbé de la Trappe...) ; le Christ en croix de Philippe de Champaigne (antérieur de plus de quarante ans, peint dans les années de prise de pouvoir de Louis Dieudonné ; pendant longtemps au couvent de la Grande Chartreuse avant d'être déposé au Musée de Grenoble).

Cette relation d'opposition, de contrariété, de contradiction - ici produite, reproduite, imagée par deux figures - la penser comme relation intime d'union indissoluble de deux corps en représentation, dans la salle du trône, sur la croix, le Roi divin, et le divin Roi ; tenter de voir le Christ en croix à *travers* le Roi en majesté pour essayer de reconnaître un moment théologico-politique essentiel de l'histoire du pouvoir, et du corps-pouvoir : celui de Pascal à travers la pensée religieuse spirituelle de Port-Royal, sa méthode, son épistémologie, son éthique, son ascèse spirituelle, en un mot la politique de Pascal comme théologie (ou l'inverse).

Mettre au plus près la figure et le corps, en mettant à distance représentation et image, ou en essayant de les entendre autrement : poser que le corps-de-pouvoir, le corps royal est représentation, n'est que représentation, et par le même mouvement, mais inverse, que l'image sainte du Crucifié est - *quodam modo* - le corps divin, le vrai Dieu incarné. Signifier par là le passage, en un instant de renversement, - ou de catastrophe - du politique au religieux : le roi(r minuscule, l'individu réel aux genoux enflés par la goutte, le corps organique...) en passant tout entier dans son « image », en devenant « représentation », c'est le Roi (R majuscule, la dignité, la majesté, le corps politique) ; à l'inverse, c'est en s'anéantissant comme homme dans la créature, que Dieu a quelque chance de se faire voir : s'anéantir c'est-à-dire s'incarner, devenir un corps, individu réel, pieds et mains percés par les clous, flanc ouvert par le coup de lance, corps mort, corps immobile, immobilisé, présenté solitaire sur fond de crépuscule, chance pour une image d'être présence divine, épiphanie secrète, apophase sacrée, éclatante. Dans l'un et l'autre « cas », penser la figure comme ce procès du réel à l'image, de la représentation à la présence, passage qui avoisine parfois dans l'histoire la magie ou le miracle.

Ou ce qui revient au même, penser la figure à Port-Royal et chez Pascal comme le nœud de trois sens, ou quatre, qui à leur tour miment

à l'époque moderne, celle de Galilée, de Bacon et de Descartes, les quatre sens médiévaux de l'Écriture Sainte ; indiquer ces sens comme départs de sens.

Quelle représentation Port-Royal (le parti janséniste, la « cabale ») avait-il du principe du pouvoir politique qui le pourchasse jusqu'à la persécution finale ? Quelles images investissent la représentation du Prince ? Quelles positions et quelles fonctions de telles images reçoivent dans les discours et les images produites à Port-Royal, autour de lui, contre lui ? Ainsi la figure du corps-de-pouvoir, la figure du roi, nommerait d'abord les procès - métaphores, synecdoches, antonomases, personnifications - animant inlassablement le champ rhétorique du langage et de l'image, par condensations, déplacements, surdéterminations, et les délicates stratégies politiques que ces procès impliquent.

« Figure du roi », « figure du corps-de-pouvoir » nommeraient ensuite l'imaginaire du Roi : la part d'imagination que pour ces moralistes et ces théologiens, la représentation du Prince recèle ; le travail de l'imaginaire dans la représentation, de sa force, de sa violence, de sa puissance de mort ; dans les effets d'autorité et de légitimité de sa représentation : figure c'est-à-dire les procès de construction de l'image qui, parce qu'ils sont devenus explicites par le discours pédagogique ou éthique, la dé-construisent en exhibant les mécanismes de fait psychologiques, sociologiques, - imagination et coutume - qui font les valeurs et les essences.

Le troisième sens est plutôt une question : le Roi est-il figure ? Et s'il est figure, de quoi, de qui est-il figure ? La figure est ici procès de sens, d'interprétation, d'exégèse. Si le Roi est figure, si le corps-de-pouvoir ne se donne jamais qu'en figure, vers quel sens, vers quelle vérité, cette figure conduit-elle à condition d'avoir des yeux pour voir et des oreilles pour entendre ? Et peut-on, jamais accompagner jusqu'à son terme le procès de cette dernière figure où le sens se montre en se retirant, s'exhibe en se cachant ? Le Roi est-il figure en ce sens ? C'est pourquoi ce sens est une question. Peut-être au terme du procès de cette figure-question - en question - n'y a-t-il pas de sens ? Indécidabilité où se reconnaît celle de l'endroit et de l'envers du tableau de Rigaut-Champagne. Car enfin le corps de Dieu est, en l'occurrence, le corps *défiguré* du Crucifié sur le Golgotha et non celui *transfiguré* du Fils sur le Thabor : comment y reconnaître le sens dernier de la figure du corps politique en majesté ?

La figure du corps-royal, nœud de trois départs de sens, scénario producteur d'une rhétorique de l'image, d'une anthropologie de l'imaginaire, d'une herméneutique du symbolique ; croisement et entrecroisement de parcours ou plutôt structure entière de tous ces trajets virtuels.

Si le corps royal est triple figure aux trois sens ici signalés, se demander si cette figurabilité complexe n'interroge pas - par là même - l'autonomie, l'indépendance de la théorie politique en général, du politique et de son noyau dur, le pouvoir d'Etat.

*
* *

« *Figures* - Jésus Christ leur ouvrit l'esprit pour entendre les Ecritures. Deux grandes ouvertures sont celles-là : 1) toutes choses leur arrivaient en figures : *vere Israelitae, vere liberi*, vrai pain du ciel ; 2) Un Dieu humilié jusqu'à la Croix : il a fallu que le Christ ait souffert pour entrer dans sa gloire : « qu'il vaincrait la mort par sa mort ». « Deux avènements. » (487-679).

« *Figures* - La lettre tue.
Tout arrivait en figures.
Il fallait que le Christ souffrit.
Un Dieu humilié. Voilà le chiffre que Saint Paul nous donne. » (502-683).

« *Figures* -
... Il est dit ... qu'ils seront sans loi, sans princes et sans sacrifices...
Il est dit au contraire que la loi durera— éternellement ; que cette alliance sera éternelle ; que le sacrifice sera éternel ; que le sceptre ne sortira jamais d'avec eux, puisqu'il ne doit point en sortir que le Roi éternel n'arrive... » (493-685)^(*).

Parcourir d'un mouvement immobile la relation figurative d'un Roi à l'Autre, d'une image à l'autre, de Sa Majesté dans l'éclat de la représentation de son corps-de-pouvoir au corps divin humilié jusqu'à la croix. Comprendre, avec Pascal, que ce parcours ne concerne pas seulement l'exégèse mystique des Ecritures, mais décrit un principe universel d'intelligibilité. « Toutes choses couvrent quelque mystère ; toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu. Les Chrétiens doivent le reconnaître en tout. » (Lettre IV à Mlle de Roannez, fin octobre 1656). Le corps du Roi en représentation ne pourrait-il pas être posé, par généralisation herméneutique, comme figure, comme puissance de figurabilité c'est-à-dire comme principe local d'intelligibilité du politique dans le champ rhétorique et anthropologique ? Comme toute chose, le corps-de-pouvoir couvre quelque mystère ; la toile de son portrait en majesté est un voile qui couvre Dieu. Figure, le corps-de-pouvoir ? Figure, le Monarque absolu ? Stupéfiant paradoxe, médusante contrariété : l'*absolutum* du pouvoir politique, soit au sens *littéral*, celui de « la lettre qui tue », le pouvoir *dé-lié* de toute relation qui

(*) Les *Pensées* de Pascal sont citées dans l'édition Lafuma, Delmas, Paris, 1967, le deuxième numéro est celui de l'édition Brunschwig.

le qualifierait, le déterminerait ou le contraindrait à « composer », à entrer en rapport avec l'altérité, le pouvoir absolu s'épuiserait ainsi dans le procès de la figure, celui qui « porte absence et présence, plaisir et déplaisir » (499-677), dans le mouvement de l'altérité : *l'absolu serait-il allégorie ?*

Et quelle allégorie ? Quelle altérité ? Non point celle que réduiraient, en fin de compte, les analogies de la ressemblance, la mimétique des proportionnalités : celle, au contraire, qu'intensifie la dissemblance, qu'insistent les forces de la disproportion : l'allégorie de l'absolue différence. Dieu humilié jusqu'à la Croix et qui ne peut l'être que parce que *corps*, chair et sang, en état d'agonie mortelle, le corps-de-pouvoir *absolu* (sans doute parce que posé tel) couvre ce mystère là : l'Incarnation de Dieu, Dieu anéanti jusqu'à la mort dans son union rédemptrice à la créature déchue. S'il est une figurabilité du pouvoir *absolu*, sa capacité à la défigure et au sens, sa virtualité signifiante, il faut la trouver, avec Pascal, dans la différenciation absolue du procès figuratif : au terme où ce procès s'immobilise dans le mystère de cette contradiction, le corps de Dieu en état de mort, en instance mortelle.

La grande *Crucifixion*, de Champagne, au revers du grand portrait d'apparat de Rigaut, est en ce sens *étrange* ; elle en est le secret et met la représentation royale en état de figurabilité, en puissance de figure.

Se demander alors en quoi le portrait du Roi, dans sa virtualité figurative, révèle ou plutôt insinue, communique par « sécrétions » aux confins de la rhétorique et de l'anthropologie politique, le sens secret du politique à son plus haut pouvoir, dans son désir d'absolu.

S'interroger ensuite sur le renversement à la différence, une différence elle-même absolue, du corps-de-pouvoir en corps divin, en état de mort. Comprendre ou tenter de comprendre que le sens « secret » du politique serait, pour Pascal, la mort de Dieu parce que Dieu « s'est fait chair et a habité parmi nous. » (*Jean*, 1, 14).

Apercevoir que ces questions ne concernent point seulement les rapports de théologie et du politique au XVII^{ème} siècle ; qu'une certaine spiritualité - une mystique - de l'Incarnation, du corps divin comme corps de souffrance constitue une des plus fortes mises en question des formes théologico-politiques du pouvoir, c'est-à-dire de son *essence* même.

*
* *

« Rex Franciae est in regno suo, tanquam quidem corporalis Deus... Nam quod Rex facit, non tanquam ipse, sed ut Deus facit... Per Principis os, Deus loquitur ; et quae facit, Deo inspirante facit... Et est

lex animata in terris... Item Minister Dei in terris... Item Rex, est Delegatus Dei... »

Charles de Grassaille, *Regalium Franciaë, libri duo : Jura omnia et dignitates christianissimi Galliaë regis continentes*, Lyon, 1538. pp. 63-64.

« Enfin pour conclure ce présent discours du Prince, qui est le Christ et l'oïnt de Dieu, il lui serait très utile d'avoir toujours devant les yeux, la description qu'Esaië fait du saint, parfait et immaculé Christ, laquelle ne peut être mal attribuée aux Roys, desquels il est écrit « Vous êtes des Dieux et les Fils du Très Haut. »

« Tout Roy de la terre est Dieu ».

David du Rivault, *Les Etats, esquels il est discouru du prince, du noble et du tiers Etat, conformément à notre temps*, Lyon, 1596 pp. 136-137 et p. 139.

Le portrait du Roi en majesté : ce n'est pas le Christ en croix que Nicole dresse dans le deuxième volet du diptyque du profane et du sacré, du mondain et du surnaturel, du politique et du religieux au chapitre XIII du Livre III de son *Traité des Quatre Fins dernières* que l'on découvrira dans le t. IV de ses *Essais de Morale* : c'est celui d'une république de Rois, le Royaume des Bienheureux. Tableau contrasté de l'antithèse de l'ici bas et de l'au-delà qui dénie le signe du contraste, l'articulation de la charnière, ce qui fait le lien de l'opposition et la relation de la différence poussée à son extrême, jusqu'au scandale ; une articulation, un lien, une relation en forme de croix, celle du corps mort de Dieu ; la dénégation, comme souvent chez les théologiens et les moralistes jansénistes, s'exporte des procès, des parcours, des trajets au profit des termes, des pôles, des *relata*.

On le constate dès la première caractéristique de la royauté des Rois de la Terre : « Leur puissance se termine par leur mort... elle est attachée à leur vie, donc aussi peu solide et aussi vaine que la vie des hommes. » Des équations simples, des équivalences dont les évidences sont d'abord celles de l'Ecole avant d'être celles de la foi, des oppositions sans ombres. La puissance d'un Roi s'identifie à la vie d'un corps ; la mort de celui-ci est la mort de celle-là : la mort est un terme, le terme de la puissance, terme de sa définition, sa fin au double du sens du terme, son accomplissement en finitude. En un mot, la puissance, c'est la vie ; la vie, c'est la mort. Un roi est logé à la même enseigne que tout autre homme. Qu'on ne s'y trompe pas : ainsi s'effondre dans les tranquilles assurances du moraliste chrétien la doctrine théologico-politique médiévale des deux corps du Roi ; le corps immortel de dignité et de majesté, toujours adulte, à jamais soustrait aux misères de la nature est identifié au corps physique, individuel et singulier du Prince. C'est un homme qui est sur le trône. L'opération de représentation que Louis XIV réussit et que Rigaut met en scène

avec le succès que l'on sait est par là même inversée : ce n'est pas le corps physique qui disparaît dans la représentation de majesté à laquelle il s'approprie, mais au contraire le corps-de-pouvoir qui ne trouve sa puissance que dans les limites du corps physique qui le supporte et n'atteint sa fin qu'avec son « terme » mortel. De ce mouvement de grande ampleur idéologique et théorique, Nicole n'en donne l'esquisse que pour en circonscrire avec netteté le terme.

« Messieurs, l'autorité des Rois est sacrosainte, ordonnée de la divinité, principal ouvrage de sa Providence, chef d'œuvre de ses mains, image de sa sublime Majesté, proportionnée avec son immense grandeur en tant que peut porter la comparaison de la créature avec le Créateur, comme chaque Royaume et Etat avec l'Univers, l'admirable harmonie duquel est représentée par l'ordre ci-bas établi : car comme Dieu est par nature le premier Roi et Prince, le Roi l'est par création et imitation, Dieu est tout, cestui-cy en la terre Dieu consistant et lui seul et de lui seul, le Roi dépendant de Dieu seul qui l'a façonné sur le patron de sa toute puissance. »

Jacques de la Guesle, *Les Remonstrances*, Paris, 1611 ; (Harangue de 1595).

Deuxième trait aussi insistant que le premier ; après le corps, le nom ; après la vie « organique » de l'individu, le signe qui le désigne. Après le « réel », le « symbolique ». Si la puissance du Roi n'est pas transcendante à la vie mortelle de son corps propre, s'identifie-t-elle à son titre de Roi, ce nom qu'une couronne de courtisans répète, comme l'écrit Hegel, car lui seul a un nom propre, Louis, non pas le quatorzième du nom, Roi de France et de Navarre, mais Louis le Grand, l'unique par son surnom dans la lignée, sans prédécesseur ni successeur ? Non pas, car « qu'est-ce que la royauté d'un Roi qui dort ? ... Un roi n'est effectivement Roi que lorsqu'il jouit de sa royauté et agit en Roi... Or combien y a-t-il de temps dans la vie des Rois où ils ne pensent point à leur royauté et ne font que des fonctions basses et animales ? » A le lire de près, le raisonnement de Nicole surprend : un roi perd-il son titre de roi lorsqu'il dort, lorsqu'il pense ou agit en homme, lorsqu'il pâtit en corps organique ? L'énonciation épideictique du nom du Roi, un nom qui est l'égal d'un titre, par la Cour et l'Europe, - le nom du « plus grand Roi du Monde » - ne suffit-elle pas à performer le « cogito » objectif du Roi : « *c'est le Roi* » (non pas *id*, mais *ille*) en installant sa substance par la communauté des locuteurs dans une transcendance abstraite et immuable ? C'est cette énonciation curiale, nationale et internationale qu'écarte Nicole, pour en revenir au cogito subjectif, solipsiste de l'individu empirique : « *Je pense (en) Roi, donc je suis Roi* », ce premier moment du cogito auquel Descartes arrive au terme du doute hyperbolique, cogito fragile, lacunaire dont l'assurance ontologique est réduite au moment de sa profération. Le titre du Roi,

son nom condense cette énonciation dans un terme, et un simple constat descriptif « concret » de la journée d'un roi, dans ses moments et ses espaces, de la vie du corps organique du prince suffit à vider ce terme de toute validité objective.

« L'éternuement absorbe toutes les fonctions de l'âme aussi bien que la besogne, mais on n'en tire pas les mêmes conséquences contre la grandeur de l'homme, parce que c'est contre son gré... » (940-160). Un roi dort, il éternue aussi et besogne la reine ou sa maîtresse...« D'où vient donc, continue Pascal, qu'il est glorieux à la raison de succomber sous l'effort de la douleur et qu'il lui est honteux de succomber sous l'effort du plaisir ? C'est que ce n'est pas la douleur qui nous tente et nous attire, c'est nous-mêmes qui volontairement la choisissons et voulons la faire dominer sur nous : de sorte que nous sommes maîtres de la chose : et en cela, c'est l'homme qui succombe à soi même : mais dans le plaisir, c'est l'homme qui succombe au plaisir. Or il n'y a que la maîtrise et l'emprise qui fasse la gloire, et que la servitude qui fasse la honte. » Douleur, plaisir ; maîtrise, servitude ; gloire, honte ; grandeur, misère de l'homme ; grandeur, misère du roi. Ce sont des couples d'opposition découverts par Pascal entre éternuement et besogne que Nicole inscrit dans la fonction même de Roi : « Même lorsque les rois jouissent de leur royauté et agissent en Rois, ils ne sont pas exemptés des misères de la vie et des infirmités de la Nature ». L'ennui et le chagrin les poursuivent sur le trône même. De là viennent ces « petits amusements » que leur Cour leur donne « pour les aider à porter le poids de cette couronne et les empêcher de penser à eux. » Le corps-de-pouvoir, sa gloire que lui assurent maîtrise et empire est justiciable des mêmes analyses que le corps propre puisqu'en fin de compte c'est le même, mais autrement disposé, différemment situé ou localisé, placé sur une autre scène : « Les grands et les petits ont mêmes accidents et mêmes fâcheries et mêmes passions ; mais l'un est en haut de la roue et l'autre près du centre et ainsi moins agité par les mêmes mouvements. » (258-180). Le corps-de-pouvoir serait-il le centre même, le moyen de *virtù* de la grande roue de *fortuna* ? Il n'en est rien : le centre est lui-même en mouvement, partout, comme celui du Monde dont il est le soleil.

C'est là, en ce haut lieu que Nicole décrit la quatrième caractéristique du corps profane de pouvoir : dans son pouvoir même. « Pour maintenir autorité et puissance, combien de secours et d'appuis ont-ils besoin ? De combien de personnes sont-ils dépendants ? ... Leur domination ne s'achète qu'au prix d'une infinité de servitude ». La description s'y déplace pour aboutir à la conclusion paradoxale que toute domination est dépendance et toute puissance servitude infinie. Le moralisme chrétien rejoue, par anticipation rétrospective, la dialectique hégélienne du Maître et de l'esclave, non pas dans le moment

an-historique de l'origine de la société civile et de la sortie de l'état de nature comme chez Hobbes, mais dans celui - accompli - de la monarchie. L'analyse ne construit pas un fondement de légitimation politique, fut-il produit par la fiction théorique d'un duel à mort. Elle est une simple phénoménologie du monarque *in situ* qui, descriptivement, reverse l'absolu dans le relatif, le dissémine dans les particularités : elle incarne effectivement le corps-de-pouvoir absolu dans un corps singulier existant. Relire Pascal : « *Divertissement*. - La dignité royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour celui qui la possède pour le rendre heureux par la seule vue de ce qu'il est ? Faudra-t-il le divertir de cette pensée, comme les gens du commun... ? En sera-t-il de même d'un roi et sera-t-il plus heureux, en s'attachant à ces vains amusements qu'à la vue de sa grandeur ?... Ne serait-ce donc pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à ajuster ses pas à la cadence d'un air, ou à placer adroitement une balle, au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'environne ?... » (270-142).

Mais quels que soient les principes et les moyens de cette analyse de la royauté des rois profanes, elle ne prend véritablement son sens et sa valeur qu'intégrée au diptyque pour lequel elle a été faite et en fonction du volet opposé, celui de la Royauté des Bienheureux dont les caractéristiques ont permis la sélection de celles des rois d'ici-bas. Ce sont les mêmes au fond, une fois opéré un changement de signe qui les convertit au contraire : opération si parfaitement réversible que toute question sur son orientation serait impertinente. Nicole déduit « structurellement » l'autre Royaume : « Il ne faut que prendre le contrepied de tous ces défauts et de toutes ces misères pour concevoir ce qu'est le Royaume divin. » C'est cette conversion par réversion au contraire qui annule, efface ou dénie l'instance de passage ou de seuil, de franchissement ou d'épreuve qui précisément *fait* conversion ou *figure* par défiguration ou transfiguration des différents termes ; par transformation ou transsubstantiation où se joue chacun des « termes » dans leur être, leur réalité, leur *corps* même : instance de passage qui est celle - nous l'avons dit - de la mort de Dieu dans le corps-de-pouvoir - absolu - ; opération d'une toute autre envergure - ou profondeur - que celle, algébrique, d'un changement des « signes » qui laisse, formellement ou substantiellement, intacts les grandeurs qu'ils déterminent : simple « contrepied », comme l'écrit le moraliste, pour construire le *concept* du Royaume : il oublie, ce faisant, que ce Royaume est un mystère que « nul ne peut voir à moins de naître d'en haut. » (Jean, 3,3).

C'est donc un « Royaume éternel qui rend éternels ceux qui le possèdent » ; un « Royaume qu'on ne saurait perdre comme on n'a point de peine à le conserver » ; un Royaume dont « on ne jouit point par

intervalles et par diverses interruptions » ; un Royaume qui n'entraîne « ni ennui, ni chagrin, ni lassitude », qui est « exempt de misère et de servitude de tous soins ». C'est un royaume enfin qui est possédé par une infinité de Rois, tous égaux, ayant même esprit et même cœur parce qu'ils sont tous ensemble un seul Roi, Jésus-Christ. Tous sont ses cohéritiers, frères associés à son héritage, membres de son corps glorieux. Ce dernier trait, le seul véritablement « positif », où résonnent les échos de la *première épître aux Corinthiens* énonce l'identification du Royaume au Corps mystique glorieux de Jésus-Christ. Le seul corps-de-pouvoir véritablement absolu, ce sont les bienheureux, rois pleinement rois, pour toujours et totalement rois sans nulle limitation temporelle, matérielle ou psychique de leur puissance : ils réalisent ce que les canonistes impériaux avaient décrit et construit comme le corps de majesté de l'Empereur et ce que les juristes des Rois d'Angleterre et de France avaient élaboré à leur suite comme le corps de dignité de leur Prince. Et cependant de par les règles paradoxales de la mathématique de l'infini actuel, chacun de ces corps de pouvoir en soi et pour soi véritablement absolus n'est qu'un *membre* de la totalité mystique elle-même absolue du *corps glorieux* de Jésus-Christ. « *Membres. Commencer par là.* Pour régler l'amour qu'on se doit à soi même, il faut s'imaginer un corps plein de membres pensants, écrit Pascal, car nous sommes membres de tout et voir comment chaque membre devrait s'aimer etc... » (684-474). « Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants. » insiste-t-il (687-473). Comprendre que cette imagination est une figure universelle dont le Royaume des Bienheureux est la réalisation parfaite, exemplaire, incompréhensible : ce Royaume est une *République de Rois* ; *c'est un corps plein de membres* qui pensent et se pensent dans leur individualité propre, mais ne se constituent tels que par leur appartenance au tout. La plénitude de l'empire et de la domination s'identifie à la totale servitude : paradoxe de l'absolu. « On s'aime parce qu'on est membre de Jésus-Christ, parce qu'il est le corps dont on est membre. *Tout est un, l'autre est en l'autre.* (688-483 : c'est moi qui souligne). Mais alors que Pascal découvre - comme Paul - dans l'analogie du corps et de ses organes ce qui permet de penser le fondement de la morale, c'est-à-dire d'une doctrine des mœurs et de la société civile, même si ce fondement reste à jamais transcendant à toute morale individuelle et sociale, et hors de ses prises, Nicole construit avec elle le concept du Royaume divin, directement contraire au Royaume profane, son image en négatif, où s'exténuent, par une critique aussi radicale qu'implicite, la théorie théologico-politique des deux corps du Roi. Toutefois puisque, comme nous l'avons suggéré, les royaumes de la terre et le Royaume des Bienheureux sont pris chez Nicole dans une structure d'équivalence statique par inversion de signes, une projection du « corps mystique de Jésus-Christ » dans la sphère politique profane, mais *sans cette inversion au*

négalif ferait apparaître deux images virtuelles de corps politique, à vrai dire difficilement concevables à ce moment-là : soit celle d'une société des Nations où chacune d'entre elles égale à toutes les autres serait membre d'une totalité dont « l'admirable intelligence » serait obtenue par « soumission des volontés particulières à la volonté première qui gouverne le corps entier. » (Pascal, 688-483) ; soit celle d'une société « démocratique » dont chaque citoyen serait membre pensant et décidant du souverain parce que titulaire de la totalité des droits que tous les autres lui auraient abandonnés par contrat réciproque et simultané : image d'un corps politique dont il appartiendra à Rousseau de proposer la théorie dans *Le Contrat social* par mutation de l'Unique à la Totalité, du Léviathan à la communauté de droits et à la volonté générale.

*
* *

« Querat ergo princeps quis ipse sit : inveniet se hominem similem aliis natura, et pares in ea tibi esse subditos... Proinde si quando princeps coronam, diadema, purpuram, ornamentaque regia admirari et in his sibi complacere coeperit : statim quoque reminisci debet, quod caput et corpus, cui haec exterius accedunt mortalia, humana, morbis, lapsibus et ludibrio fortunae obnoxia sunt : quod illa extranea non propria sed accidentalia sunt : et ne injuriam sibi faciat, si se extraneo inferiore profiteatur. » Pierre Grégoire, *De Republica Libri sex et viginti*, Lyon, 1609, Lib. VI, cap. III, n° 7.

« Neque in principibus, tam inspicimus vel considerare debemus quid ipsi per se et tanquam homines sunt : sed quantum illis concessum aut permissum a Deo sit. Neque in principibus tam personam singularem reveremur quantum majestatem Dei et imaginem potestatemque consideramus ex parte illius civius delegati sunt et vicarias in terra partes gerunt... » (*id.* Lib VI, cap. II, n° 9.

Substituons avec Pascal, à ce diptyque et à sa statique de représentations tabulaires contrastées, le mouvement de la figure du corps-de-pouvoir, matrice de simulation sur laquelle il « expérimente » par variation structurale d'un trait caractéristique.

Déceler dans ce modèle figural, l'apparition incertaine, comme dans la trame de la toile du Suaire ou dans celle de la Véronique, d'un autre corps, la virtualité indécidable du visage de l'autre, celle du Dieu au comble de son Incarnation, c'est-à-dire dans son corps de souffrance, en agonie, en instance de mort : terme ultime, sublime du parcours de la figure royale, du corps-de-pouvoir absolu par mouvement des différences vers la différence elle-même absolue.

« ... Quelque condition qu'on se figure, si l'on assemble tous les biens qui peuvent nous appartenir, la royauté est le plus beau poste du monde ; et cependant qu'on s'en imagine un accompagné de toutes les satisfactions qui peuvent le toucher, s'il est sans divertissement et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point, il tombera par nécessité dans les vues qui le menacent, des révoltes qui peuvent arriver, et enfin de la mort et des maladies qui sont inévitables ; de sorte que, s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux, et plus malheureux que le moindre de ses sujets, qui joue et se divertit... » (269-139, Divertissement ; c'est moi qui souligne). Pascal construit la figure du corps-de-pouvoir comme un modèle ou une matrice productrice d'effets de sens : un sujet épistémologique, pur opérateur méthodologique (marqué dans le texte de la pensée par l'indéfini « on) façonne ou fictionne un artefact théorique du corps royal, une de ses figures possibles, un de ses « figurables », selon une opération singulièrement déterminée, « l'assemblage » sur une seule de « tous les biens qui peuvent nous appartenir », nous c'est-à-dire les hommes en général, à quelque condition sociale qu'ils appartiennent. Cette opération fait apparaître une figure du corps-de-pouvoir, celle d'une totalité d'appropriation et de possession : « la royauté est le plus beau poste du monde ». Une deuxième opération toute aussi fictive, consistera à ajouter à cette construction objective, et comme quantifiable par appropriation de biens, la totalité subjective, qualitative des satisfactions possibles du corps royal. Double opération donc de remplissage du corps de pouvoir jusqu'à complétude.

« Quant à ce que dit Isocrate traitant de ce propos, que les biens du peuple sont au prince, cela s'entend de l'usage et à cause de la communion qui est entre le Roi et les sujets, lesquels comme ils sont estimés faire un corps politique, aussi sont-ils commis en biens et comme ceux du Roi sont réputés publics, ainsi ceux des Particuliers royaux, le Prince représentant le public et pouvant user d'iceux comme un bon père de famille... Vrai est que le Prince est dispensateur des biens publics et peut en prendre de ceux des particuliers autant que la nécessité le requiert. » François de Gravelles, *Politiques royales*, Lyon, 1596, pp. 202-203.

« Il y en a qui soutiennent que les Rois ou Monarques ne peuvent arroger ni attribuer avoir acquis ce droit de lever si grands deniers sur leurs sujets, nonobstant la continuation de jouissance et perception, de si longues années qu'elle peut avoir duré : voire quand ce serait quatre ou cinq cents ans. Et tâchent de le prouver par raisons écrites, ajoutant qu'une telle perception et jouissance immémoriale, a été plutôt prise et exigée par un Roi sur ses sujets, ou par force ou par crainte que non pas autrement... Concluant par ce moyen qu'un Roi

ne peut oncques usurper ni prescrire contre ses sujets ce qui est institué contre le droit commun et naturel : qu'est la franchise et immunité de tous subsides et contributions. Mais telles ou semblables allégations n'ont point de lieu en ce Royaume de France auquel les Rois ont été forcés par la malice du temps... de continuer la levée des tailles, emprunts et autres subsides : avec certaines résolutions néanmoins qu'aussitôt que Dieu (par sa grâce) aura donné quelquefois relâche à leurs guerres et autres affaires, de modérer lesdites tailles et impôts... En quoi notre Souverain Prince... se déclare être père pitoyable du pays, vigilant pasteur de son peuple... vrai ministre ou plutôt vraie image de Dieu, unique protecteur de justice, voire la loi vivante même, et finalement fidèle gardien et défenseur de la République qui n'est autre chose qu'un corps mystique dont le Prince est le chef auquel se voyant ces deux beaux sens, l'ouïe et la vue, pour ensemble l'intelligence régir tout le corps, laquelle aussi en récompense, est redevable à son dit Prince selon tout droit divin et humain, d'honneur et obéissance, tributs et subsides. » Jean Combes, *Traité des tailles et autres charges, et subsides tant ordinaires que extraordinaires qui se lèvent en France*, Paris, 1576, pp. 18a-19b.

La simple variation d'un trait de la figure ainsi construite la mettra en mouvement, en état de fonctionnement, c'est-à-dire en procès de figurabilité : une variation ici négative, par soustraction, « s'il est sans divertissement »... mais cette variation est elle même négation de négation puisque le divertissement est défini comme ce qui empêche le roi « de considérer et de faire réflexions sur ce qu'il est ». Cette variation, ou plutôt le procès qu'elle provoque, aura pour effet la production du malheur d'être, dans le « plus beau poste du monde » lui-même, artefact figural construit fictivement par totalisation de tout l'« avoir » objectif et subjectif possible : « le voilà malheureux, et plus malheureux que le moindre de ses sujets ». On notera que la production de cet effet de malheur n'est pas aléatoire ; elle est elle-même graduée et finalisée dans une série de virtualités ou de possibilités structurellement nécessaires dans les conditions de l'expérimentation sur le modèle du corps royal : langueur, menace, agonie, mort. L'analyse précise que cette série permettrait de parcourir les bords effectifs et les limites constitutives de la représentation du pouvoir d'état comme *dispositif du monopole légitime de la violence, mais, en l'occurrence, réfléchi sur le sujet de représentation*, le corps-de-pouvoir lui-même. La menace virtuelle ou réelle d'une mort elle-même possible ou réelle assure, en effet, aux signes qui mettent la violence « naturelle » en représentation sociale et politique, leur crédibilité coercitive et indirectement opère le renforcement légitimant de leur autorité à la surface ou dans les circonstances du corps-de-pouvoir : « C'est ainsi que nos rois n'ont pas cherché ces déguisements. Ils ne se sont pas

seulement masqués d'habits extraordinaires pour paraître tels mais ils se font accompagner de gardes, de balafrés... Ces troupes armées qui n'ont de mains et de force que pour eux, les trompettes font trembler les plus fermes... » (81-82, *Imagination*.) Les gens de guerre dont la part est plus essentielle puisqu'ils s'établissent par la force sont en quelque façon le déguisement du corps royal ; la mort qu'ils détiennent en puissance par leur puissance, leur force réservée, « la mort est le masque du Roi. » (cf. A. Adler). Les légions qui l'entourent, les quarante mille janissaires du Grand Seigneur en sont le sublime divertissement. Imaginer le corps-de-pouvoir par fictionnement de leur disparition, c'est en quelque sorte retourner son Masque, méduser la toute puissance par la présentation négative de la violence originaire sur laquelle elle est fondée ; c'est réfléchir sur le corps-de-pouvoir sa propre essence extérieure, « comme les enfants qui s'effrayent du visage qu'ils ont barbouillé. » (269-139, *Divertissement*).

Relire une fois encore : « Divertissement. La dignité royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour celui qui la possède pour le rendre heureux par la seule vue de ce qu'il est ?... Ne serait-ce donc pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à penser à ajuster ses pas à la cadence d'un air, ou à placer adroitement une balle, au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'entoure. » Deuxième figure de roi qui paraît décrire le portrait de Rigaut et le face à face du Monarque avec lui lorsque Louis XIV le fit pendre, devant lui, dans la salle du trône. Le roi est *heureux* par la seule vue de ce qu'il est : posséder la dignité royale ; se contempler, contempler son propre corps comme le support et le mannequin de cet amoncellement de signes et d'insignes, des talons rouges à la perruque, qui désignent et signifient le corps-de-pouvoir, absolu. Le bonheur du roi : non pas jouir de la gloire, mais jouir de la contemplation de la gloire qui est, en l'espèce, moins une qualité déterminante de l'être royal qu'un lieu circonstanciel de son corps de représentation. Se donner à la Cour, s'offrir au monde et à l'univers comme être à contempler, s'épuiser, exténuer son être dans cette oblation : sublime jouissance qui s'abysme dans la vacuité d'une auto-réflexion infinie ; jouir, c'est se contempler contemplé... L'être essentiel, le corps propre (de pouvoir) se dissémine en une multitude d'objets pour les yeux qui le regardent, une multitude d'aspects et de simulacres, avant d'être ressaisi, de se ressaisir, dans un regard sans yeux, le regard qui regarde tous ces yeux qui regardent le corps dispersé en éclats éblouissants, le Voir insituable du Monarque où son corps de dignité n'est plus que le champ visuel d'une vision : vide du « se voir être vu ».

Voici l'expérimentation pascalienne sur ce nouveau modèle ; voici le geste de fiction qui le met en procès de figurabilité : « Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul sans aucune satisfaction des

sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir et l'on verra qu'*un roi sans divertissement est un homme plein de misères.* » (c'est moi qui souligne).

L'épreuve, le « test » n'est point autre chose - en fin de compte - qu'un roi dont l'unique fonction serait de se contempler Roi, Monarque, Absolu : qu'un roi réduit à sa représentation ou tout entier assumé par elle, un roi tout entier passé, corps et regard, dans son propre portrait ; ou encore, comme le thématise le discours courtisan, *un roi enfin seul comparable à soi.* C'est alors à ce moment, qui est celui du comble de la représentation, de l'absolu de la figure, de la sublimité du corps-de-pouvoir, qu'apparaît en filigrane le « figurable » de la grandiose figure, figurable subliminal, marque secrète qui en est la différence : « un homme plein de misères ». Différence point encore absolue, mais où commence à poindre l'autre absolu : « Toutes ces misères là même prouvent sa grandeur. Ce sont misères de grand seigneur, misères d'un roi *dépossédé.* » (220-398, c'est moi qui souligne).

Troisième figure en contrepoint : « La coutume de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers, et de toutes les choses qui plient la machine vers le respect et la terreur fait que leur visage, quand il est quelquefois seul et sans ces accompagnements imprime dans leurs sujets le respect et la terreur, parce qu'on ne sépare point dans la pensée leurs personnes avec leurs suites, qu'on y voit d'ordinaire jointes. Et le monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume, croit qu'il vient d'une force naturelle ; et de là viennent ces mots : « le caractère de la Divinité est empreint sur son visage, etc... » Figure de contre-épreuve, car la mise en fonctionnement du modèle du corps-de-pouvoir, construite cependant selon les mêmes principes que les précédents, produit un effet contraire aux leurs : mais un effet de discours, un effet de regard, dans le regard et le discours du « monde » qui, par ignorance de la « raison des effets », lit dans la face du Monarque l'empreinte de celle du Dieu des Armées. Comme tout à l'heure, la mort est bien le masque du Roi ; gardes et balafres, tambours et trompettes, officiers et légions, et tous les autres déguisements de circonstance et de représentation, ceux de la force mise en réserve dans les signes qui la montrent au repos c'est-à-dire à la parade, exhibent la menace de mort, *virtuelle*, celle qui a la vertu de déclarer, par simple ostension, la puissance *légitime* de celui qui a le monopole de la force - « ils n'ont de mains et de force que pour eux » - (81-82) : exhibition, monstration, ostension ostentatoire dont l'effet est indissolublement terreur et respect. Que l'on fasse l'épreuve de leur soustraction, le corps du roi dans sa face a acquis l'effet de ses accompagnements extérieurs de force : parce qu'il n'est pas pris dans le vertige anéantissant de l'auto-réflexion, parce qu'il reste tourné vers l'extérieur, sa cour, ses peuples, c'est le visage du Roi qui est lui-même devenu masque de mort...

Pascal donne une explication mécaniste associationiste de cet effet de Méduse politique : c'est la coutume qui opère cette étonnante *incorporation* de surface ; les circonstants, les environnements et les accompagnements extérieurs au corps physique du roi se sont « envisagés » sur sa face, non certes pour le roi lui-même, mais sur son corps-pour-autrui, pour tous ceux qui le regardent. « Il faudrait avoir une raison bien épurée pour regarder comme un autre homme (un homme comme les autres) le grand Seigneur... » même lorsqu'il n'est plus environné, dans son superbe sérail, de quarante mille janissaires. De cet effet de regard, s'ensuivent deux *effets secondaires*, l'un de croyance, l'autre de discours. La *distinction socio-politique* du Prince, le premier dans l'Etat et dans la nation est *crue*, par là même, *différence de nature et de force*, différence ontologique qui fait du prince, homme comme les autres, un roi, sur-homme doté, par nature et hérédité, de la force dont il possède les signes, ces signes qui la montrent dans la virtuelle menace de mort. « De là viennent ces mots : « Le caractère de la Divinité est empreint sur son visage, etc... », des mots qui déplacent la différence naturelle ontologique en signe d'une distinction non plus socio-politique, mais théologico-politique. Cette distinction transcendante non seulement laisse *transparaître* dans le visage du Roi, le caractère de la Divinité, son sceau qui en marque l'élection sacrée, mais encore *incarne* Dieu dans le Monarque : n'est-ce pas en effet cette expression qui, dans le prologue de *l'épître aux Hébreux*, désigne le Fils de Dieu incarné : « Resplendissement de sa gloire, *caractère de son hypostase*, ce Fils qui soutient l'univers par sa parole puissante... » (*Héb.* 1, 3). Mais ce sont là les mots du « monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume... » ignorance de la raison des effets ; ignorance de l'orgueilleux savoir profane qui prétend, par son discours, incarner Dieu dans le Monarque au nom des analogies de la ressemblance et des proportions mimétiques : comme si gardes et balafres, tambours et trompettes, officiers et légions pouvaient entrer en proportion avec le Verbe Divin incarné... alors que seule la disproportion absolue de l'absolue dissemblance peut tenter de laisser entendre la non-relation, « la distance infiniment infinie » entre les rois de concupiscence et celui de charité : un corps divin humilié jusqu'à la croix, un Christ - l'oint du Seigneur, le Roi - de souffrances en état d'agonie *dans* le portrait du Monarque.

*

* *

Le mouvement méthodologique, le procès épistémologique de la « figure » qui se décèle dans les fragments de Pascal est, en vérité, une des caractéristiques de la pensée éthique des moralistes de Port-Royal. Il s'agit de cette proposition (baroque ?) qu'il n'y a d'identité comme terme d'un processus d'identification, de propriété comme terme

d'appropriation, de visage ou de portrait comme terme d'un processus d'incorporation que par l'environnement, la circonstance, le cadre, l'extériorité, l'autre : il n'y a identification du Moi ou du Roi (« le Roi c'est moi ; l'Etat, c'est moi ») que par un jeu réglé de regards et de discours dans le dispositif de la représentation.

C'est pourquoi dans la construction par Pascal de la « figure » du corps-de-pouvoir et surtout dans sa mise en fonctionnement et dans le procès de figurabilité qu'elle découvre, la simulation de la solitude du roi sera un moment décisif, son délaissement, son abandonnement, sa déréliction, car elle annule ou neutralise fictivement (méthodologiquement) et par expérience mentale, tous les procès d'identification et d'incorporation par « extranéation », comme dira Hegel ; du même coup, elle opère une des plus radicales mises en question du Moi comme du Roi, du sujet « métaphysique » (cartésien) et du sujet « politique », du corps propre (... « un homme est un suppôt ; mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur de sang ?... (113-155. *Diversité*) comme du corps-de-pouvoir *monarchique*.

Un des plus beaux et des plus efficaces exemples de ce mouvement de la « figure » chez Pascal est celui que l'on peut lire au tome II des *Essais de Morale* de Nicole, après son *Traité de la Grandeur* et peu avant celui de *l'Education d'un Prince* : il s'agit de l'ouverture du premier des trois discours sur la *Condition des Grands* que le moraliste rédige vraisemblablement d'après des notes prises lorsqu'ils furent effectivement prononcés. La « figure », modèle ou matrice de simulation épouse, en quelque sorte, son propre fictionnement et le procès même de figurabilité, en devenant un récit, précisément une parabole, « comme » celles que la Chrétienté lit dans les textes évangéliques. « Pour entrer dans la véritable connaissance de votre condition, dit Pascal au jeune duc Charles Honoré de Chevreuse, fils du duc de Luynes (?), considérez la dans cette image : un homme est jeté par la tempête dans une île inconnue, dont les habitants étaient en peine de trouver leur roi qui s'était perdu ; et, ayant beaucoup de ressemblance de corps et de visage avec ce roi, il est pris pour lui, et reconnu en cette qualité par tout ce peuple. D'abord il ne savait quel parti prendre ; mais il se résolut enfin de se prêter à sa bonne fortune. Il reçut tous les respects qu'on lui voulut rendre et il se laissa traiter de roi... »

La conversion de la « figure » dans le récit-parabole en inverse les moments successifs et les effets de simulation : le récit s'ouvre sur l'image du naufragé « jeté par la tempête dans une île inconnue », un homme seul, plein de misères, en état de totale déréliction. « En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet, et l'homme sans lumière, abandonné à lui même et comme

égaré dans ce recoin de l'univers, sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait endormi dans une île déserte et effroyable et qui s'éveillerait sans connaître où il est, et sans moyen d'en sortir. » (389-693, H. 5). Toutefois, variation remarquable de la parabole, l'île n'est pas déserte mais peuplée : elle est désertée de son Roi ; roi perdu, introuvable... Cette perte est, au sens précis du terme, *fondamentale* : elle est au fondement de l'Etat ou plutôt elle en manifeste « l'effondement ». Le politique est en perte de fondement. Ce roi de l'île, « qui s'était perdu », à consulter les dictionnaires du temps, est « hors de la portée des sens » de son peuple, invisible, qu'il se soit égaré, (voire noyé) ou même qu'il se soit abysmé. D'un côté, un homme seul et misérable jeté par la tempête ; de l'autre, un Roi, le Roi en abysme, invisible, *perdu* : endroit et revers d'un même dispositif, qu'une même structure narrative désigne, endroit et revers, le naufragé à l'endroit, le roi au revers, entre lesquels les peuples de l'île sont placés dans un même état de dénuement.

L'expérimentation sur la figure narrative parabolique peut alors commencer : un élément nouveau et étranger est introduit dans le récit, de l'extérieur, un hasard qui est une « coïncidence », comme on dit, mais qui porte précisément sur la structure mimétique, sur la relation de ressemblance : « ayant beaucoup de ressemblance de corps et de visage avec ce roi, il est pris pour lui... » Le corps physique, le visage singulier de l'homme naufragé ; le corps du Roi, sa face majestueuse. Le premier est tout le portrait de l'autre, le portrait identifié, la figure à l'identique, *par hasard* - le hasard du récit, l'aléa de la fiction, la chance de la figure - et non par nécessité métaphysique ou obligation éthico-politique. Dans le régime de la variété et de la variation, dans le champ de la diversité et de la différence, dans les corps en instance de différenciation infinie, il se pourrait bien que les analogies de la mimésis et les proportions de la ressemblance, loin d'être des manifestations de la *loi* du monde et de l'être, soient seulement des hasards, des « coïncidences » erratiques. Mais la nécessité des effets s'accroche à ce « hasard » et, rétroactivement, en fait un destin ; effets de reconnaissance, de croyance, effets politiques, il est reconnu en qualité de Roi par le peuple et en reçoit les respects ; « il se laissa traiter de roi ». D'un coup, par le simple « jeu » fortuit de la ressemblance, la dignité de Roi cesse d'être essence transcendante pour devenir pure qualité en dérive, à la recherche du corps qui lui est convenable ; et la chaîne des respects et des assujettissements qui s'accroche à elle découvre - après coup - le fondement du politique comme une « semblance », un « leurre ».

Toutefois, par un nouvel et surprenant effet, se trouve reconduite, cette fois dans le corps-de-pouvoir lui-même ainsi re-constitué, dans le sujet de la représentation politique ainsi ré-instauré, la situation de perte initiale, naufrage et égarement, *mais sous forme d'une fission de ce corps, d'une scission de ce sujet* : « ... comme il ne pouvait oublier sa condition naturelle, il songeait en même temps qu'il recevait ces respects, qu'il n'était pas ce roi que ce peuple cherchait et que ce royaume ne lui appartenait pas. Ainsi il avait une double pensée : l'une par laquelle il agissait en roi, l'autre par laquelle il reconnaissait son état véritable... Il cachait cette dernière pensée et il découvrait l'autre. C'était par la première qu'il traitait avec le peuple, et par la dernière qu'il traitait avec soi-même. » Fission du corps-de-pouvoir en public et en privé ; scission du sujet de représentation en une face découverte et une face cachée, en un masque extérieur et un visage intérieur.

Cette nouvelle figure du Roi, que Pascal construit au début de son discours sur la condition des Grands, nouvelle dans sa forme parabole, mais nouvelle aussi dans les procès virtuels de figurabilité qu'elle ouvre, déclenche - pourrions-nous dire - une sorte de crise dans le corps-de-pouvoir : la scission entre le Roi de représentation et en représentation et l'homme « réel-véritable » est telle que le premier ne trouve sa légitimation que par un principe *transcendant* d'autorisation sans fondement naturel, parfaitement arbitraire. « Je ne veux pas dire que (tous ces biens que vous possédez), dit Pascal au jeune duc de Chevreuse, ne vous appartiennent pas légitimement et qu'il soit permis à un autre de vous les ravir ; car Dieu qui en est le Maître a permis aux sociétés de faire des lois pour les partager ; et quand ces lois sont une fois établies, il est injuste de les violer. C'est ce qui vous distingue *un peu* de cet homme qui ne posséderait son royaume que par l'erreur du peuple... Mais ce qui vous est *entièrement* commun avec lui, c'est que ce droit que vous y avez n'est point fondé, non plus que le sien, *sur quelque qualité et sur quelque mérite qui soit en vous... Votre âme et votre corps* sont d'eux-mêmes indifférents à l'état de batelier ou à celui de duc ; et il n'y a *nul lien naturel* qui les attache à une condition plutôt qu'à une autre... » (c'est moi qui souligne).

En outre, la figure du Roi ainsi dessinée et mise en mouvement couvre un secret : le Roi est un homme comme les autres ; sa royauté n'est pas une grandeur réelle fondée en nature. La figure du roi cache, comme son secret, la scission que cette figure même (telle que Pascal l'a construite) révèle en en découvrant le secret. Cependant le récit figuratif, parce que récit, parce que parabole et par le secret même qu'il révèle dans la figure du corps-de-pouvoir, recèle un autre secret, le secret du secret, qui n'est pas et ne peut pas être l'objet d'une *révélation*, mais que le texte de Pascal laisse fuir par *insinuation*. Ce récit,

comme la parabole évangélique ou le texte biblique est un « chiffre à double sens » (494-678) : le deuxième sens - secret - est celui que couvre le Roi légitime de l'île « qui s'était perdu. »

Nommé et figuré par la fiction narrative de cette perte, de cet égarement, de cet abysme, il n'est autre que « l'étrange secret dans lequel Dieu s'est retiré *impénétrable à la vue des hommes* » (4^{ème} Lettre à Mlle de Roannez), étrange secret qui est « une grande leçon pour nous porter à la solitude loin de la vue des hommes... », cette solitude que tout Port-Royal décrira comme le lieu antithétique de la Cour.

Mais il est tout aussi bien l'homme déchu de son état premier : « J'ai créé l'homme saint, innocent, parfait, s'écrie la Sagesse de Dieu, par la plume de Pascal, je l'ai rempli de lumière et d'intelligence ; je lui ai communiqué ma gloire et mes merveilles. L'œil de l'homme voyait alors la majesté de Dieu. » ... Roi de la création, « il n'a pu soutenir tant de gloire sans tomber dans la présomption... » (309-430). « Qui ne voit pas tout cela que l'homme est égaré, qu'il est tombé de sa place, qu'il la cherche avec inquiétude, qu'il ne la peut plus retrouver ? » (394-431). L'homme, un roi qui s'est perdu, un « roi dépossédé » de son royaume, « visiblement égaré et tombé de son vrai lieu » par sa faute d'origine.

La figure du Roi construite insinue donc une double figurabilité du corps-de-pouvoir ; selon la première, il n'est corps-de-pouvoir que dans un retrait, une impénétrabilité de Dieu, loin de la vue des hommes ; Et deuxième « figurable », l'homme, le roi de la création tombé de sa place, égaré dans un recoin de l'univers... Dieu, l'homme : le premier, insondable dans sa transcendance, le second abysmé dans des « ténèbres impénétrables » (312-427) : là encore, il n'est de corps-de-pouvoir que dans dans une perte et une chute et c'est le corps véritablement légitime et fondé, le corps de fondation abysmé. Dieu retiré ; l'homme abysmé : et au lieu et place de l'un, l'autre y fait retour, son représentant par fortuite mimésis, mais reconnu tel par les autres, en « extranéation », un homme seul et misérable qui revient dans sa place et son vrai lieu où il avait été à l'image et ressemblance du Roi, maintenant par hasard si re-semblant dans l'extériorité, qu'il en est le semblant, le sosie, le double. Il est *l'usurpateur du Royaume* et non plus son légitime propriétaire. Certes, l'usurpateur est usurpateur « véridique », mais cette authenticité est très singulière, car il n'est véridique que pour lui seul, dans l'intériorité d'un sujet qui se dénie le corps et le visage qu'il a reçus du peuple, tout en agissant avec lui, extérieurement, publiquement en corps-de-pouvoir étranger. « Comme Jésus-Christ est demeuré inconnu parmi les hommes, ainsi la vérité demeure parmi les opinions communes, sans différence à l'extérieur. Ainsi l'Eu-

charistie parmi le pain commun. » (432-789). La différence infinie, le « sans-rapport » est ainsi « mystérieusement » ce qui est « sans différence à l'extérieur. »

Autrement dit, le lieu figuratif que dessine en creux la double figurabilité de l'homme naufragé plein de misères et « faussement » reconnu comme *leur* Roi par les habitants est, par *dissemblance* et *différence dans l'identification du même*, à la fois celui de Dieu « qui s'est retiré impénétrable à la vue des hommes » et qui, « quand il a fallu qu'il ait paru, (il) s'est encore plus caché en se couvrant de l'humanité », de sorte qu'« il était bien plus reconnaissable quand il était invisible que non pas quand il s'est rendu visible. » (4^{ème} Lettre à Mlle Roannez), mais aussi celui de l'homme pécheur dans l'abysme de sa misère : le Dieu incarné. L'Incarnation - j'entends au sens théologique et spirituel du terme - le *mystère* de l'Incarnation, d'un *Dieu-fait-chair* insinue, par différence infiniment infinie, dans la figurabilité ambiguë du corps-de-pouvoir, le secret-du-politique, celui d'une présence *et* d'une absence, d'une disparition *et* d'un retour, d'une perte *et* d'un gain, précisément ce que Pascal appelle une figure où un portrait : « *Figures*. - Un portrait porte absence *et* présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence *et* déplaisir... Ils (Jésus-Christ et les apôtres) nous ont appris... que le Rédempteur serait spirituel et son règne spirituel ; qu'il y aurait *deux* avènements : l'un de misère pour abaisser l'homme superbe, l'autre de gloire, pour élever l'homme humilié ; que Jésus-Christ serait Dieu *et* homme. » (494-678, c'est moi qui souligne). Le secret du politique, c'est que le Roi, le corps-de-pouvoir est un portrait, mais un portrait où il sera réservé aux vrais convertis de discerner dans le Roi en ostension de majesté, le Christ mourant dressé sur la croix.

Le sens secret du politique - ce « théologème » comme la différence infinie de l'absolu du corps-de-pouvoir est le corps divin dans son humiliation mortelle et rédemptrice. Lorsque Nicole confrontait aux royaumes d'ici-bas, le Royaume des Bienheureux, c'était en quelque sorte le deuxième avènement, celui de la gloire que son diptyque anticipait. Le Christ de souffrance, c'est-à-dire le Dieu incarné, le corps divin est à l'invisible et nécessaire charnière entre les deux volets de la « terre » et du « ciel », à leur articulation « mystique », comme l'opérateur d'une dialectique spirituelle et théologique, d'un *itinerarium mentis in Deum* pour parler comme le Docteur Séraphique, qui, dans le champ du politique, serait le lieu de la conversion, du passage par renversement du roi de concupiscence au Roi de charité. Le ressort de la « dialectique » du Christ de souffrance, de la dynamique que la dévotion nomme les « souffrances » de Jésus, est celui d'un mouvement de retrait, de retirement, un mouvement qui est, en quelque sorte, la différence du lien social, le lien paradoxal de la non-relation

de communauté, un mouvement qu'il faudrait penser et saisir à « l'infinifinitif » dans son statut neutre, entre l'actif et le passif, à la fois le geste par lequel Dieu *se retire* dans son secret, ou le saint au désert, ou les justes dans la solitude, et le mouvement par lequel Adam tombe de son vrai lieu, modèle d'origine des autres, de presque tous les autres qui s'écartent d'un seul, de l'Unique, le quittent, le délaissent, l'abandonnent, se séparent de lui : « Et ainsi Jésus était délaissé seul à la colère de Dieu » (739-553. Le Mystère de Jésus)... « Je m'en suis séparé ; je l'ai fui, renoncé, crucifié... » Renonciation totale et douce... (737 - p. 142 ed. 1909. Le Mémorial). « Ce qui rend la solitude *ennuyeuse* à la plupart du monde est que les *séparant de la vue des hommes*, elle les *sépare* aussi de leurs jugements et de leurs pensées. Ainsi leur cœur demeure *vide et affamé* étant *privé* de cette nourriture ordinaire » (*Logique de Port-Royal*, 1^{ère} partie, chap. X) : double arrachement qui s'inscrit comme blessures et humiliations, comme instance mortifère sur le corps-de-pouvoir comme sur le corps divin.

Le Dieu abandonné et dont les blessures et tortures du corps et jusqu'à la mise à mort seraient les manifestations « historiques » et les signes « spirituels » de l'abandonnement dissipe les illusions du « plus beau poste du monde », celui du Roi comme paradigme de chaque moi : il s'y inscrit comme l'invisible « figurable » de défiguration.

Le Dieu délaissé, arraché à la société des amis et des disciples démontre figurativement le malheur essentiel de l'âme en proie à l'amour propre, s'aimant elle-même en toutes choses, se faisant centre et voulant asservir tous les autres : lire ce délaissement dans la concupiscence ainsi « imagée » par Nicole : « Qu'on s'imagine donc une plaie universelle ou plutôt un amas de plaies, de pestes et de charbons dont le corps d'un homme soit couvert... Voilà l'image de l'état où nous sommes nés et de ce que nous sommes par nature. L'amour de nous-mêmes qui est le centre et la source de toutes nos maladies... » (*Essais de Morale*, t. III, *Traité de la Connaissance de soi-même*, II^{ème} partie, chap. III).

Mais si le corps divin abandonné dans ses tortures et son agonie peut s'inscrire en négatif dans le portrait du Roi et dans l'âme du Moi, c'est parce qu'il porte et expose par ses humiliations la *méchanceté* qui fait de chaque Moi, un roi de concupiscence, c'est-à-dire un tyran, roi illégitime, injuste, bourreau du Roi de charité : motif de méditation « mystique » autant que thème théologico-politique, mais où le théologique et le politique seraient mis à une distance infiniment infinie. Le converti du *Mystère de Jésus* écrit : « Je vois mon *abîme* d'orgueil, de curiosité, de concupiscence. *Il n'y a nul rapport de moi à Dieu, ni à Jésus-Christ juste*. Mais il a été fait péché pour moi ; tous vos fléaux sont tombés sur lui. Il est plus abominable que moi et, loin de m'abhor-

rer, il se tient honoré que j'aïlle à lui et le secoure... *Il faut ajouter mes plaies aux siennes et me joindre à lui...* (739-553, c'est moi qui souligne). L'union se fait par les plaies de deux corps, le corps-du-péché et le corps-de-Dieu entre lesquels la relation est cependant abysmale. Ici se déclare la *fin*, aux deux sens du terme, du grand thème des deux corps du Roi : à la mesure même de sa divinité, le corps de souffrance du Christ est la fin du corps de dignité du Roi profane et profanateur parce qu'il est son secret, le corps d'un homme plein de misères, mais il indique aussi mystérieusement le passage par conversion, c'est-à-dire anéantissement, différence infinie, vers le Royaume.

C'est ce que signifierait la fin du troisième discours sur la Condition des Grands où Pascal reprend la contradiction de la concupiscence et de la Charité. « Etre Roi, c'est être Maître de plusieurs objets de la concupiscence des hommes et ainsi pouvoir satisfaire aux besoins et aux désirs de plusieurs. Ce sont ces besoins et ces désirs qui les attirent auprès de vous. » Tel est le lien social essentiel. Pascal continue : « C'est la concupiscence qui fait la force des plus grands rois de la terre, c'est-à-dire la possession des choses que la cupidité des hommes désire... ce n'est point votre force et votre puissance naturelle qui vous assujettit toutes ces personnes. Ne prétendez point les dominer par la force », car, pourrions-nous gloser, ce serait *tyrannie* : ne prétendez point régner par une autre voie que celle qui vous fait roi, mais maintenez-vous dans l'*injustice essentielle du corps-de-pouvoir, d'être centre de désirs des autres*, parce que maître des richesses qu'ils convoitent. « Si vous en demeurez là, ajoute Pascal, vous ne laisserez pas de vous perdre, mais en honnête homme. Mais c'est toujours une grande folie de se damner. Il faut mépriser la concupiscence et son royaume et aspirer à ce royaume dont Dieu est le roi et où tous les sujets ne respirent que la charité et ne désirent que les biens de la charité. D'autres que moi vous diront le chemin. »

L'une de ces voies serait celle du procès de la figurabilité du corps-de-pouvoir : contempler le corps divin de souffrance qui, par sa dérélition même, est corps d'amour infini, le contempler *dans* le corps profane de la majesté royale en représentation dans son portrait ; contempler c'est-à-dire parcourir *sur place* la distance infinie de la différence de l'un, dans l'autre.

Raoul Vaneigem

Considérations fragmentaires sur l'intégration du corps au processus marchand

Il y a travail chaque fois que le comportement obéit aux mécanismes de profit, de pouvoir et d'échange.

En tant qu'activité spécialisée et prioritaire, le travail apparaît dans le processus de formation d'une économie fondée sur l'agriculture et le commerce. Il marque le début d'une ère inaugurée par la révolution néolithique et qui succède au nomadisme des cueilleurs-chasseurs, dont la civilisation semble avoir connu son apogée à l'époque paléolithique.

Une certaine distinction des tâches existe chez les cueilleurs-chasseurs, qui n'implique ni séparation ni hiérarchie. Les femmes s'occupent de la cueillette des plantes comestibles ; elles ne sont exclues de la chasse qu'en raison du sang menstruel. La diversité reste circonscrite par une unité fondamentale, la symbiose avec le milieu naturel. A portée immédiate de la main et de l'outil, qui en prolonge l'efficacité, les ressources participent d'une gratuité où elles sont données pour être prises.

La faculté d'adaptation, progressant du règne végétal au règne animal, amorce son dépassement par une technique du détournement qui met l'abondance naturelle au service de la réalisation de l'humain. C'est la forme primitive du projet que la faillite de la civilisation marchande met en lumière sous le nom d'écologie et qui se propose de remplacer l'exploitation de la nature par le développement des énergies gratuites - solaire, éolienne, hydraulique, chthonienne - en rétablissant l'accord entre l'apport technique et l'environnement.

Renaturer les hommes et le milieu implique la création d'une nouvelle symbiose par une activité qui restaure l'unité du corps individuel et du corps social. Le travail a consacré la rupture d'une telle unité.

Le travail participe d'un système d'exploitation de la nature fondé sur l'exploitation de l'homme par l'homme. L'enrichissement de l'avoir y signifie l'appauvrissement de l'être. Nature humaine et nature terrestre sont perçues conjointement comme un conglomerat de forces hostiles à réprimer, à contrôler, à utiliser. L'évolution possible d'une humanité

se dégageant de l'animalité par la création de gratuités, la diversité dans l'unité du vivant et l'affinement des jouissances, est restée à mi-chemin en s'engageant dans l'impasse de la civilisation marchande.

Alors que les besoins de nourriture, de logement, de sexualité, de mouvement tendent à se satisfaire par une adaptation créatrice à la liberté naturelle, le système économique subordonne leur assouvissement à l'activité prioritaire du travail et au paiement d'une contrepartie. L'interdit jeté sur la jouissance comme gratuité est inséparable de l'appropriation des ressources naturelles transformées en marchandises. Dans le même temps que les heures de travail refoulent les désirs dans la marge de l'activité productive, la terre, la forêt, la mer, le sous-sol sont dépouillés d'existence propre et entrent dans le processus marchand.

La totalité du corps est mise en pièces et exploitée selon un système concret et abstrait, géré essentiellement par l'argent, le pouvoir et leurs représentations. Exilé de soi, le producteur se retrouve étranger à lui-même dans un monde qu'il a produit. De nombreux mythes ont conservé la mémoire du corps dépecé (Osiris) et expulsé d'un éden d'abondance et de liberté où « les pierres, les arbres et les bêtes parlaient ».

L'impérialisme marchand impose au corps un ensemble de réflexes marchands, conditionnés par les mécanismes de l'évolution économique, refoulement des désirs, échange généralisé, rivalité concurrentielle, appropriation, accumulation et dépense, conduite répétitive. Ce qui échappe à de telles déterminations peut être légitimement tenu pour la portion congrue du vivant. C'est, dans l'existence, la part la plus importante, la plus méconnue et la plus dépréciée - au sens précis où elle n'a pas de prix, où elle n'entre dans les calculs d'intérêt qu'au titre de ressources naturelles dont le travail tire son énergie.

La prépondérance des mécanismes économiques dans le comportement prétendument humain a déterminé jusqu'à nos jours les principes d'éducation de l'enfance. Le principe du plaisir est refoulé au profit du travail d'intégration sociale. Le principe antithétique de réalité, dans sa prétention de s'identifier à la nécessité, dénonce son caractère tronqué et factice. C'est une réalité saisie dans la perspective de l'économie et qui traduit la réduction permanente de l'être de désirs à l'être économique et la réduction du vivant à ce qui s'en arrache par force. La perspective de la jouissance va dans le sens diamétralement opposé ; ce pourquoi elle n'a pas d'existence positivement reconnue.

La séparation entre la nécessité économique et l'inclination à jouir se perpétue dans la division du travail en activité intellectuelle et activité manuelle, la première définissant la fonction du maître, la seconde

celle de l'esclave. L'antagonisme qui oppose classe dominante et classe dominée introduit dans le corps une hiérarchie, selon laquelle l'esprit supérieur, qui siège dans la tête, entend gouverner la matière corporelle, un chaos de nerfs, de muscles en proie au désordre des sensations et des pulsions animales.

De même que le Dieu de la mythologie judéo-chrétienne impose sa souveraineté désincarnée à l'univers, de même la fonction intellectuelle entend ordonner le corps selon les impératifs de la productivité. Sous le patronnage de la main, faite non pour caresser mais pour besogner à l'exemple de l'outil qui s'en approprie, le corps s'épure selon l'esprit en se mécanisant. La musculature obéit au rendement, le cœur est mis à l'ouvrage et le sexe s'emploie vertueusement à reproduire l'espèce, afin de multiplier les producteurs.

La tête contrôle la transformation de l'énergie libidinale en force de travail. Les pulsions et désirs refoulés se défoulent avec la violence de leur frustration. Nés dans le mouvement de la jouissance, ils s'inversent dans les satisfactions du déplaisir. Ce qui est refoulé prend le signe du négatif et se défoule de même. Ainsi, l'agressivité des pulsions refoulées qui ne travaille pas à l'appropriation de profit et de pouvoir et à la lutte concurrentielle pour la conquête des marchés se dépense selon la loi des échanges compensatoires (celle-là même qui fonde l'idée de justice) et confirme le caractère hostile de la nature humaine et de ses ressources naturelles.

Le mécanisme de refoulement et de défoulement des pulsions empêche la reconnaissance des désirs comme désirs de vie et fonde un monde à l'envers, auquel la mort de l'humain dans l'activité de production marchande donne son sens. Les sensations agréables et l'attrait des jouissances naturelles deviennent un mal qui menace la suprématie de l'esprit, des dieux, de l'ordre social. Le vivant suscite la terreur, la jouissance épuise la santé, l'amour mène à la folie et à la déraison, la peur séculaire de la femme et de sa sensualité non lucrative justifient comme vertu la virilité du viol. Le salut par le renoncement, le sacrifice, l'exil et la mort de soi a fondé jusqu'à nos jours une société patriarcale où le pouvoir de châtier pour épurer et civiliser n'est que l'effet de la nécessité de travailler.

Comme une telle société n'a pu imposer, en guise de visage humain, que le masque gémellaire du prêtre et du guerrier, ainsi le corps au travail tient-il sa vertu de sa raideur militaire et de son sacrifice sacerdotal, une vertu que conforte le vice complémentaire, le défoulement compensatoire en cruelle lâcheté et en assouissements compulsifs. Le remords, la culpabilité, l'angoisse, la maladie paient le droit de transgression dans une comptabilité dont la mort dresse le bilan quotidien.

Médiatisée par l'appropriation d'argent et de pouvoir, la satisfaction des désirs devient un travail en creux, une nécessité compensatoire qui rentabilise, en le remplissant, le temps et l'espace vides des loisirs. Car ce ne sont pas les désirs en tant que tels qui sont condamnés par la mise au travail du corps mais leur gratuité. Leur défoulement se paie matériellement et spirituellement : par un surcroît de travail s'il est jugé licite ; par le remords, la pénitence, le châtement dans le cas contraire. Le développement de la consommation qui correspond, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, à la phase d'impérialisme post-colonial de la marchandise a favorisé à la fois les progrès de la démocratie et un hédonisme du consommable. L'étiage des frustrations en a atténué la violence tout en prêtant à l'insatisfaction une manière de bien-être où le malheur se console d'être si bien réparti.

Parce qu'il fait l'économie de la vie en tant que jouissance, le corps au travail n'est plus qu'un esprit économique dans un corps économisé. C'est ce qui définit l'espace et le temps de sa survie, d'où paraît exclue la vie qui ne l'atteint le plus souvent que dans la souffrance de l'amour absent et l'angoisse d'une affectivité refusée.

L'inversion des priorités touche à la fois le corps individuel et le corps social. La jouissance est refoulée au profit du travail ; la tête réprime le corps comme lieu des plaisirs, et elle-même se réprime en tant qu'intelligence du corps. Sa fonction intellectuelle n'est rien d'autre que l'intelligence arrachée à l'expérience sensitive de la jouissance et soumise à la loi du travail généralisé. Ce nécessaire reniement de son origine corporelle et terrestre l'induit, dans le même temps que les maîtres se veulent de descendance divine, à attribuer son mandat à une transcendance, à un pouvoir en soi. Ainsi le spirituel passe-t-il pour produire le matériel, l'abstrait détermine le concret, l'économie terrestre est le reflet d'une économie céleste, la valeur d'échange satisfait les désirs, la représentation l'emporte sur le vécu et le rôle sur l'authenticité.

Le mouvement d'abstraction qui transforme l'énergie libidinale en force de travail fonde l'autorité de l'intellectualité sur le corps et du maître sur l'esclave. De la même imposture découle l'idée qu'il faut travailler pour survivre. En fait, c'est le travail qui produit la survie, en interdisant la création unitaire du moi et de son environnement.

La peur qui caractérise la relation du maître et de l'esclave hante pareillement le corps, soumis aux mortifications de l'esprit, et la tête, qui redoute la montée des pulsions « inavouables ». Les maladies sont le langage ordinaire d'un tel conflit.

L'abstraction essentialise l'individu, désincarné par le travail. Contraint de s'identifier à une série de représentations caractérielles et

sociales, il leur accorde, par compensation, le label d'une vie qui lui est refusée. Sommé, dès l'enfance, de n'être jamais ce qu'il est en devenir, il devient une multiplicité d'êtres stéréotypés : un Homme, un citoyen, une créature de Dieu, un objet d'étude psychologique, sociologique, criminologique.

Par leur fonction intellectuelle, les rôles perpétuent le mensonge de l'origine divine. En dehors de l'abstraction qui vide le corps de sa substance vivante, la réalité individuelle est condamnée à l'incommunication. Seule échappe à l'abstraction réductrice la communication qui naît dans la relation affective, soucieuse de privilégier sa gratuité.

Les rôles sont la forme, à reflets multiples, de l'homme économisé. Ils incarnent les mécanismes du processus économique selon une évolution où la marchandise s'humanise tandis que l'humain s'épuise dans la ponction de la marchandise. Pendant des siècles, les passions, séparées de la vie, se sont investies dans les rôles avec la violence destructive de ce qui les détruisait. De là ces guerres et affrontements absurdes qui transposaient, dans le bruit et la fureur d'une humanité niée, les lois invariables de l'appropriation, de la lutte concurrentielle et de l'échange.

Les travailleurs de la fonction intellectuelle - les maîtres - ont assimilé la nature humaine et terrestre à la catégorie sociale la plus basse et la plus remuante, à ces esclaves, serfs, prolétaires, dont la main viole les entrailles de la terre pour en extraire la pierre, le minerai, la récolte, le pétrole. Maintenant que l'extrême exploitation de la nature - qui est la vraie pollution - précipite l'épuisement des ressources, un épuisement similaire atteint la nature humaine, anesthésiant les passions, affaiblissant et le pouvoir et sa contestation. Le corps économisé s'achemine peu à peu vers l'état de perfection de la marchandise.

Jamais la survie du corps n'a disposé d'autant de garanties. Les progrès de la médecine semblent n'avoir prolongé la durée du corps que dans le dessein de lui permettre de se tuer lentement au travail. Mais le point d'ironie d'un tel réconfort, c'est l'anéantissement de la puissance médicale par un mal de survie - cancer, sida ou quelque soit le nom que revête la peste suicidaire - qui précipite le processus de mort inhérent à l'économie.

La castration permanente du vivant a dénaturé le corps jusqu'à lui refuser une mort naturelle. Le conflit permanent des hommes entre eux ne dissimule plus l'état de guerre qui sévit en chacun. De même que l'économisation de soi est le tribut de chaque instant à une mort qui n'a plus besoin de raison extérieure (Dieu, la malchance, la malé-

diction, l'agression des autres), de même l'économisation de la terre démontre, par la pollution chimique et nucléaire, quel est le sens de son accomplissement.

Adolphe Nysenholc

Le corps comique

(une figure de l'âge d'or)

La silhouette de Charlot est emblématique de ce temps. Nul n'a marqué de son corps l'espace de son siècle comme ce cinéaste, qui a inscrit le mythe de son profil sur l'écran de notre imaginaire. Il est la griffe des Temps modernes.

La démarche

Charlot est un être animé par une motilité originale. Toute son âme s'agite dans tout son corps.

Voici le premier acte. Et il sera geste commun singulier, attribut essentiel.

Un film s'ouvre sur la vision de godillots évasés qui s'approchent seuls dans un battement de semelles, sous la porte d'un saloon, comme une paire d'ailes de ramier. Le *Vagabond*, titre de l'épisode, mais aussi héros pérégrin de tout l'œuvre, c'est d'abord la danse des souliers... ; les croquenots plus vivants que des marionnettes disent la misère et la sensibilité. Ensuite, le melon émerge, et la tête, au-dessus des portillons qui s'écartent à son passage... Le montreur et les pantins ne faisaient qu'un. La métonymie est une devinette, la partie évoquait le tout. Charlot serait un peu l'albatros du poète pris *pour amuser et, déposé sur les planches, ... Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !... Exilé sur le sol au milieu des huées, ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Ainsi, Chaplin met ses films en marche. Sur la route souvent, au début de ses aventures, Charlot vient à nous. Il se présente, en se dandinant, ses pieds qu'il lève pataugent ; et cela même quand il s'éloigne finalement vers son destin : l'on pense malgré soi à *un être de basse-cour*.

Son compagnon Jim Mac Kay de la *Ruée vers l'or*, affamé, le projettera tout naturellement sur l'écran de ses désirs en véritable gallinacé empêtré dans ses plumes.

Henry Poulaille qui l'estime plagiaire d'un pingouin, caricature, lui, le complet sombre, le plastron blanc, la dignité raide, la position des pieds. Mais pourquoi ne pas dire alors ses pattes de lapin, de kangourou, ou de grenouille ; Charlot, « crapouillot » ?

Nul doute, au-delà des métaphores animales, il y a davantage.

En principe, le commun dénominateur serait le premier âge, l'*infantia*. Et les attitudes vont l'attester.

Une photographie de Charlot en pied le montre les talons joints et les pointes des empeignes qui s'écartent fortement, position qui implique une torsion de tout le membre inférieur, et une souplesse peu commune : les rotules se situent vers l'extérieur, presque sous les épaules ; les pieds, tels des clavicles, se prolongent quasi l'un l'autre, la jambe tend à se placer comme un bras, sur le côté.

De même quand notre héros se met en mouvement - suivons-le au ralenti, - ses genoux se plient sur le côté, et non, comme il serait naturel, devant lui ; la rotule vient se placer sans cesse au-dessus de l'orteil, mais à la verticale de l'épaule ; chaque jambe qui se déplace, quand le personnage est de face ou de dos, ouvre, de part et d'autre, un triangle, dont l'hypoténuse est figurée par la jambe tendue qui le soutient ; en alternant, ses membres actionnés respirent sur ses flancs comme un accordéon. Au lieu de jouer le jeu frontalement, sa démarche distribue ses constructions latéralement. C'est-à-dire que pour aller de l'avant, il oscille de gauche à droite : il se dandine.

« La *démarche* de Chaplin n'est pas de son invention, devait déclarer son ancien patron Fred Karno », magnat du music-hall londonien. « Inaugurée par un de mes comédiens, Walter Groves, je la fis adopter par Fred Kitchen, autre membre de ma troupe, quand il eut à incarner le vagabond Perkins. Chaplin reprenant ensuite le rôle dut naturellement chausser les mêmes souliers et employer une démarche de pied plat ». Mais Groves n'aurait-il pastiché personne ? L'histoire des augustes et leurs mœurs remontent jusqu'au début des temps.

En fait, le retour aux sources est possible. Il n'est que de s'arrêter, en amont des années, au commencement de la vie de chacun ; il suffit de retrouver, à l'origine de l'âme qu'on est devenu, le premier corps qu'on était car c'est l'époque où tout le monde a gesticulé son existence, d'après cette loi de latéralité physique.

Tout bébé de quelques semaines est ainsi couché, sur le ventre ; les « gambettes » bâillent en losange et les « petons » sont dirigés très en dehors. Sur le dos, ou assis, il gambille selon les limites de ce parallélogramme, dont il s'amuse à rendre la géométrie variable. Dès qu'il se hissera debout, à la force des bras, il se postera, les jambes arquées avec des pieds obtus, comme un cavalier débutant, les tibias vers l'extérieur. Enfin, au bout d'un an, tous les enfants font leurs premiers pas, en conservant cette morphologie initiale : leurs petites quilles, tels les bâtonnets des armoiries léopoldiennes, opposent à peu près deux

L dos à dos, JL. De là, un gamin s'appelle familièrement *crapaud*, ou encore, ce qui est vieilli, *crapoussin*, qui est une crase avec poussin.

La marche étant une succession de chutes en avant, le corps se rattrape alternativement sur chaque pied. Un tout jeune être, qui ne possède pas encore ce sens de l'équilibre sans arrêt remis en question, évite un déplacement trop grand du centre de gravité ; il essaie de maintenir le statu quo, la station de départ ; il conservera une large base de sustentation en écartant les pieds, plutôt que de la réduire à un pied, comme dans la marche normale ; et pour plus de stabilité, il déploie même ses mouvements vers les côtés : toute jambe levée laisse retomber le pied à plat quasi à côté de celui qui est au sol, puis se fléchit latéralement celle qui était tendue, et ainsi et ainsi. L'enfant, espèce de palmipède domestique, bascule autant de gauche à droite que d'arrière en avant. *Duckie* est un terme d'affection.

Chaplin, pour défendre l'originalité de sa manière, affirme qu'il eut l'idée de la fameuse démarche, « *tout enfant*, en imitant avec d'autres galopins, un vieil ivrogne ataxique qui fréquentait, dans les parages de Lambeth, les brasseries de l'Elephant Castle ». Le souvenir de son passé a quelque chose de plus authentique que la référence étroite de son ex-directeur artistique à un Groves quelconque.

Quand Charlot trotte à côté de ses comparses, - dans le *Comte*, il marche même au pas avec le grand Campbell, tous deux à la poursuite d'un troisième larron, - il suffit de constater la différence des allures, et la similitude chez le plus petit avec la démarche *originelle*.

Quant aux *mains*, au cours des premiers mois de ses allées et venues, l'enfant, à chaque pas, a la marotte de les garder en l'air, au niveau de ses épaules, tels deux ailerons. Dans *City Lights*, ivre, c'est les mains écartées comme de petites ailes frémissantes qu'il se dirige vers le piano du millionnaire pour y plaquer un accord... Quoique, le plus souvent, ce soit dans ses multiples *courses* effrénées que Charlot se sauve ainsi haut les mains et les bras dressés à la petit diable jailli de sa boîte.

Sinon, au moment où il va au pas son bonhomme de chemin, ses bras pendent. Et alors, il ne les balance pas alternativement, mais simultanément, et non d'avant en arrière en frôlant ses flancs ; bien au contraire, ils oscillent, devant le tronc, de gauche à droite, comme deux pendules parallèles.

C'est dire, quand Charlot marche, qu'il produit et agite l'ensemble de ses membres, inférieurs et supérieurs, latéralement. Et l'observation vaut pour tous ses déplacements, de face comme de dos.

Seulement, dès qu'il agit de profil, ce qui est rare, ses jambes et ses bras reviennent à l'usage normal, et ainsi que chez tout un chacun,

depuis l'âge au moins de deux ans, ils alternent alors d'avant en arrière, selon l'automatisme courant d'un piéton banal. Cette exception à l'exception, l'abandon de l'extravagant, témoigne d'une adaptation souple de Chaplin aux règles de son art. La jambe vue de profil cacherait pratiquement l'autre qui se déplace à côté, (et de même, le bras affiché en « coupe »), dans le cas où le héros, à demi-mutilé, traverserait l'écran sur sa longueur, tout en s'obstinant à vouloir conserver son allure latéralisée. Le jeu du dandinement serait peine perdue, il ne donnerait rien, et la dépense disproportionnée à l'effet escompté.

A l'opposé, quand Charlot arpente le champ de l'image en profondeur, qu'il s'approche ou s'en aille, chaque élément gestuel est parfaitement perceptible de part et d'autre de sa colonne vertébrale, et se dégage avec netteté de la plus grande surface du corps exhibée. Inversement, la démarche ordinaire, celle de nos pas de tous les jours, exécutée de front, ne manifeste, elle, qu'un mécanisme embrouillé. Mais, présentée par le côté, par contre elle expose clairement ses lignes, ses courbes et la construction renouvelée de ses triangles, elle fonctionne, on s'y retrouve.

L'art cinématographique de Chaplin procède d'une géométrie descriptive qui, tenant compte des plans, établit les belles épures de sa gestique. La formule quasi mystique du psychologue romancier François Mauriac : Charlot a l'art de rendre visible ce qui est invisible, est vraie d'abord physiquement. Il montre ce qui doit être vu, à l'instar des peintures de l'Égypte ancienne, où le dessin révélait le pharaon ou le fellah par leurs contours caractéristiques. Le pied et le nez, dans une fresque, ainsi que le front, le menton, l'oreille ont leur présence la plus typique de profil, et l'œil et le thorax n'ont d'existence à part entière que de face. Et dans les frises de ses bandes filmées, *mutatis mutandis*, Charlot est essentiellement mime. En tablant sur deux plans, son allure est variée et l'écriture de ses glyphes gestuels reste déchiffrable.

En fait, il dodeline toujours peu ou prou. Dans les intérieurs, s'il marche rarement au-delà de quatre pas, il ne reste guère en place. Et en rue, il déambule à sa guise, tout guilleret. Regardez la jeune recrue sortir pimpant neuf du commissariat, et faire les cent pas dans *Easystreet*.

Ou à la fin de certains épisodes qui tournent court, suivez-le bien des yeux pendant qu'il s'éloigne au milieu de la chaussée, qu'il vibre et fatalement s'*amenuise* : il roule à patins s'accrocher à une automobile, et remorqué avec sa canne, sur l'asphalte, il disparaît ; soit les jambes à son cou, l'imposteur démasqué file en catastrophe et court dare-dare devenir un point au fond de l'avenue. Au cours de *Charlot et son*

rival, sa démarche atteint même son expressivité optimale. A peine a-t-il commencé à conter fleurette que revient le gigolo de la mousmé en ballade. Quantité négligeable, il s'écarte, s'efface, se dirige vers son point de fuite, à petits pas, en roulis, très vite mais sans courir, il diminue à vue d'œil dans la longue rue en perspective, il semble se faire tout petit au fur et à mesure, devient de plus en plus minuscule ; *il remonte sa destinée*.

Charlot, c'est un *original* : un archétype. Il est l'alpha. Il fait revivre à chacun sa première vie, refoulée ; il réincarne comme l'existence sacrée, interdite. Le voir, c'est se voir ; on est à nouveau celui qu'on était ; il force à un retour sur soi, prendre conscience plus ou moins du début de sa conscience, au fond de soi. Grâce à lui, le trésor perdu ou enfoui est retrouvé. Il révèle le dieu caché dans la genèse, le malin génie, le moi profond, et le « il y avait une fois ». « Il rend visible ce qui est invisible ». Le septième art est la huitième merveille.

Certes, Chaplin joue à fond les possibilités de la pantomime filmée, comme les décorateurs antiques interprétaient pour le mieux les virtualités de la surface pariétale à deux dimensions ; et l'on pourrait arguer de toute ressemblance avec les enfçons qu'elle est indépendante de sa volonté - bien que son intention profonde puisse échapper à un créateur -, et rétorquer que sa latéralisation des gestes est due à la seule intelligence de sa technique.

Il n'empêche que Charlot « dandin » rayonne d'une vertu secrète ; déjà rien que dans ses va-et-vient typiques, il est plus que lui-même, Chaplin devient un autre lui-même, dans l'au-delà du passé, explorateur de notre « proto-histoire ». Aussi, l'*Emigrant*, dans l'embarcation de fortune qui participerait, selon *L'Eau et les Rêves*, du « berceau », est celui également dont la gesticulation est le plus latéralisée.

De même que, sur un bas-relief antique, la démarche de la *Gradiva*, alias Zoé Bertgang (en latin comme en allemand, « celle qui marche » avec grâce), amena, pas à pas, l'archéologue Norbert Hanold à comprendre, à travers ses recherches et l'enfouissement ancien de Pompéi, qu'il aimait - par-delà la silhouette sculptée - son amie d'enfance même ; et que Freud prit cette œuvre de Wilhelm Jensen comme prétexte pour fonder la psychanalyse littéraire ; de même la marche dandinée de Charlot nous conduira petit à petit à faire le tour du pays merveilleux aussi bien que cocasse de la prime enfance, voire à élaborer une esthétique du comique.

La silhouette

La gestique charlotesque est d'abord intimement liée à sa conformation corporelle. Et peu avaient le physique de l'emploi, ses *proportions*

et son visage ; sa structure physique recelant un des secrets de sa beauté propre. Aucune figure n'était aussi pleinement expressive par les traits de sa rhétorique en blanc et noir. Car, comme un caractère d'imprimerie est marqué de sa lettre, le corps de Charlot serait imprégné du symbole même de son âme : son état d'esprit se refléterait, autant qu'il fait dans ses mouvements, dans son corps au repos. Néanmoins, si les traits d'esprit du mime caricaturent à même la matière de sa chair, l'artiste, qui recherche l'apparence la plus adéquate à sa réalité, ne s'est pas fait faute de corriger les lignes de son profil en remodelant leur tracé au moyen de l'accoutrement qu'il s'est fabriqué de toutes pièces et taillé quasi sur mesure. Or, cette refonte de lui-même par lui-même est pertinente. Et l'attitude charlot devant les êtres et les choses ne semble pouvoir devenir un sublime enfantillage qu'émanant de sa propre silhouette.

Les imitateurs auront beau entrer dans son jeu de jambes, ils ne peuvent changer de tête. Et A. Austin, sosie du *Chef de rayon*, faux Charlot, n'a pas comme Charlie, une tête un peu lourde, qui roule sur les épaules, dodelinant quasi à la façon particulière des poupards dont le cou n'est pas encore très ferme.

En outre, la boule de Charlot, telle une fleur capitée qui balance sur sa tige, est comprise un nombre de fois remarquable, dans l'économie de sa taille. Elle est exactement, par rapport à la stature, dans une proportion opposée au canon grec duquel s'inspiraient les sculpteurs enthousiastes qui avaient à magnifier, dans le marbre ou le bronze, les athlètes olympiques en Apollon, et leurs jeux en travaux d'Hercule, afin qu'ils fussent considérés, par le peuple des Hellènes, comme surhommes, demi-dieux ou héros. Or, Chaplin a déjà une tête de moins que le commun des mortels. Ce gros ciboulot qui lui est propre est donc un module dont le multiple harmonique est inférieur à celui de l'adulte. Par quoi le mime figure encore quelque farfadet, môme ou malin génie... D'ailleurs, dans l'écriture chinoise, le signe du mot désignant l'enfant rappelle la grosse tête du bébé, avec la fontanelle encore ouverte. Et de même, c'est l'argot selon le petit Robert qui appelle justement d'une expression imagée l'enfant, « têtard ».

A la ville, Charles Chaplin se promène la tête nue, et les cheveux soigneusement peignés à plat, voire lustrés, de part et d'autre d'une raie nette. Aussi, Charlot à la houppe en bataille, le plus souvent échevelé, dans les films, et chapeauté, est une créature qui use d'artifices : avec sa *coiffure*, il se fait une tête. Mais la transformation va dans le sens de toute sa métamorphose. La chevelure ébouriffée en une épaisse tignasse au toupet dru et frisottant enfle sa bouille, et de même le melon qu'il ne quitte guère. Tel le grotesque Arbuckle, à la face de pleine lune, dont le petit chapeau « boule » accentue encore la gros-

seur du visage, Chaplin fit paraître sa tête d'autant plus pleine qu'elle n'entre guère dans un galurin trop étroit.

Et l'impression qu'on a de son corps un peu trop frêle se renforce dès lors que l'on voit sa coiffure, gonflant le volume du crâne, véritablement faire partie intégrante de lui-même. En effet, quand sa tempe le chatouille, il ne frotera pas sa peau qui le démange, puisqu'il se gratte le couvre-chef !

Mais pour l'instant, il s'agit surtout d'établir la fiche signalétique de son personnage, de continuer à décrire l'infrastructure de son art.

Le passage de la tête au tronc ne ménage pas des détails insignifiants. Sans avoir un col de cygne, même lorsqu'il pose à la Vénus sortant du bain, Chaplin qui a l'encolure à peu près d'un Ben Turpin ou d'un Stan Laurel, engonce le *cou* de Charlot dans un faux col cassé qui recueille la mâchoire. La réduction est-elle une « correction » ? En tout cas, en dehors des nabots et des bossus, ainsi faits que la caboche semble poser directement sur les épaules, il n'y a guère que les marmots. Chez qui le cou sous-développé, du reste, exerce si peu sa fonction vertébrale que, pour sortir un miston de son berceau, il faut supporter son dos du bras et maintenir surtout dans le creux de la main sa nuque, car la tête, qui pèse pourtant, n'est pas encore solidement attachée. Le grand Campbell évoque un peu tout cela, à sa manière, quand il saisit Charlot à la gorge, dans le carcan de ses pattes, de telle sorte que la balle de Charlot, bilboquet, vivant, ballotte branlante comme si elle tenait à peine...

Cette élasticité cervicale que personne n'a plus, et l'accessoire en celluloid, appelé familièrement « col à manger de la tarte », et que Charlot conserve tout au long de sa carrière, alors que ses comparses ne le portent pas davantage que son émule Buster Keaton (celui-ci a de préférence le cou bien dégagé), permettent le glissement de sens indiqué, et notamment lors du gag de la secouée.

Que Charlot soit assis, pour manger, à côté de Swain, d'Eric Campbell et autres ogres, du comptoir ou de la table ne dépasse qu'une « poitrine étroite » (H. Pichette), entourée de petites *épaules* rondes. « Comme je connais l'inclination de la foule pour le faible, dit Chaplin, je m'arrange pour accentuer ma faiblesse en joignant les épaules, avec une moue pitoyable et prenant l'air apeuré. Tout cela, naturellement, est l'art de la pantomime ». Cette comédie de l'infériorité où il se fait le plus petit possible est fondée, sur une « carrure » qui n'est pas large, comme il serait normal pour un adulte, de trois têtes. Et le mouvement de repli sur soi est même souligné par une veste à l'air étriqué, dont la boutonnière qui rayonne de plis semble serrer d'un cran la ceinture scapulaire.

Quant au *pantalon*, Théodore Huff précise que Chaplin en adopta « un beaucoup trop large appartenant à Roscoë Arbuckle » l'obèse, Fatty *the Rounder*, son comparse.

Mais alors, son pantalon, comment le fait-il tenir sur les hanches ? Un clochard utilisera une ficelle, un truc, un bout de corde. Charlot, pour les besoins de la cause, se sert d'une fibule de nurse !

Quand le Charlot des *Lumières de la Ville* sort de geôle, en loques, son pantalon retenu à son veston par une épingle de nourrice, des gamins de rue arrachent un morceau de sa « bannière » par son fond crevé, devant Cherrill qui rit, et le lui déchirent en chiffon.

Quoi qu'il en soit, la culotte charlotesque apparaît là encore un paquet de langes. D'ailleurs, le fond de son pantalon, non seulement en général est pendant, mais aussi très souvent *mouillé*, et qui pis est, de par sa propre faute. Vraiment, on ne peut s'empêcher de voir surgir dans l'imagination quelque nourrisson au maillot. Charlot serait un « chiffon ». Victor Hugo, qui créa jusqu'à l'*Art d'être grand-père* et dont la poésie s'interroge sur les enfants de la Révolution - *Pourquoi leur a-t-on pris leur mère à ces chiffons ?* - avait trouvé pour les rejetons des Misérables le mot imagé qui nomme à propos tout orphelin des Temps Modernes.

Et que le vagabond bascule dans une cuve, que l'ivrogne fasse « trempe » dans la source thermale de la *Cure*, ou que le *chef de rayon* s'asseye sur l'évier public, Charlot réagit à cette fraîcheur qui le surprend en traître, comme un *culot*, au sens vieilli de dernier enfant d'une famille.

Deux donzelles grondent le *garçon de théâtre* qui « picole » ; à la suite de quoi, il cherche à cacher son pichet de vin, qu'il place bas dans sa trop large braguette ; comme une des jeunes filles lâche son petit sac à main, Charlot galant se baisse précipitamment pour le ramasser, mais verse toute sa piquette dans son pantalon ; son flottard qui boit sec !

Alors, il a une mimique de dégoût, et se met à marcher les jambes écartées. Du pouce et de l'index, il tire sur le tissu souillé de ses braies, pour le décoller de la peau. Il pivote sur une patte (les membres arqués), lève latéralement la gauche, et la secoue avec l'intention de faire goutter le liquide coulant tout le long. Il se contorsionne de tout son corps, gêné, fait risette, et son pied qui tortille semble se débarasser de son inconfort ; il agite parfois alternativement ses panards, et frétille même sur place, à la manière d'un chiot trempé qui se secouerait.

D'autre part, son fond de culotte est si bouffant qu'il paraît joufflu de derrière.

De même, les queues de son habit aux bords échancrés, et qu'il porte aussi en tant que violoneux, dessinent la courbure des hanches, et lui font, filant vers le croupion, comme des ailes de canard. Pour employer un terme d'amitié quand on parle d'un enfant, Charlot est bien un poulot. Et mettant en relief la cambrure des reins, les basques de la jaquette recouvrent ensuite un amas de tissus flottant, le fond large du pantalon, son château de poupe, comme si le fessard saillant était emmaillotté dans des culottes de caoutchouc et bourré de pointes et de couches.

Avec les godillots qu'il porte (et qui semblent étrangement les gros *Souliers* que Vincent Van Gogh peignit dans sa période sombre, après son séjour à Londres), Charlot donne l'illusion de venir du fin fond de la tradition des contes et légendes, sur le chemin matinal du Petit Poucet dans les bottes de l'Ogre, « the seven-league boots of fairy tale fame ». D'ailleurs, quand de vieilles chaussures en galoche ont exercé leur tentation sur des enfants en bas âge qui adorent fourrer, dedans celles des grands-parents, leur petits petons, il faut alors les voir aller *s'empîéter !...*

Comme en général il se trompe de godasses, il les met à *l'envers*, « la droite au pied gauche et vice-versa » (Flogey). Si cela « leur permettait de tenir aux petits pieds de Chaplin » (Huff), on n'en constate pas moins que, par leur interversion, les chaussures évasées vers l'extérieur prolongent nécessairement la *latéralisation* fondamentale des pieds.

En tout cas, Charlot en est encore à *ignorer sa gauche et sa droite*, trait attesté par ailleurs, dans *City Lights*, où chaussant ses gants de boxe, il met l'un à la place de l'autre et réciproquement ; et lors du drill, le *Soldat* au sein du peloton, tourne à contre-sens, ou porte son arme sur l'épaule opposée.

Et ce pied alourdi - « it is a pedal elephantasis » - serait la réminiscence de celui de la première marche, si pesant à déplacer et à faire décoller du sol ne fût-ce que d'un pouce qu'il contraint au dandinement.

Sa statique et sa dynamique inséparables, par conséquent, se conjuguent.

Quoique le *tramp*, l'éternel vagabond, se fasse d'abord connaître par ses pieds en marche dans l'estaminet quand apparaît le guignol de ses seuls souliers en goguette, il n'en reste pas moins qu'en un deuxième temps surgit au-dessus des battants ajourés, sa tête, et le théâtre de sa face.

« On a beaucoup parlé du masque de Charlie Chaplin ». Les « meilleurs visages des stylistes japonais » sont évoqués, et « telles esquisses des primitifs flamands, telles figures dépouillées et hardies d'Albert

Dürer, des expressions somptueusement savantes de Velasquez », et finalement une étrange latinité, 16^e siècle. Mais l'érudition de tous ces rapprochements impressionnistes, en une exposition des aspects superficiels de la plasticité chaplinienne, perd de vue le vrai problème stylistique, que Charlot « est *lui* sous la forme qui lui est le plus commode : la photo-génie » (Delluc).

Et le naturel est bien le sort commun des paysages anciens et des jeunes visages encore tendres et naïfs ; c'est avec l'âge et la conscience de soi devant l'objectif que la pose et la complexion paralysent peu à peu au fond l'authentique. Or, Charlot a le don de la simplicité. Etre là suffit pour être lui-même. Même si l'air d'Harry Langdon était plus poupon, voire la balle d'un Fatty ou d'un Oliver Hardy, Charles Chaplin transcende leurs mines, grimaces et affectations par la sincérité de sa mime. Son faciès est évidemment un artefact de son industrie de comédien, mais il a le génie de le faire passer, - presque comme un objet naissant à l'état brut, - pour le moule spontané de sa pureté sans fard ni façon. La motilité extraordinaire de la physionomie chaplinienne lui permet de s'exprimer comme il respire. La composition subtile des linéaments de Charlot toujours renouvelée devient la phénoménologie immédiate de son âme. Par-dessus tout, il y a la merveille de son visage, lieu géométrique des figures de sa rhétorique.

En fait, une chiromancienne, diseuse de bonne aventure, ne pourrait pas dire la destinée de Chaplin aussi clairement d'après les lignes de sa main, que n'importe quel spectateur de Charlot ne pourrait décrypter les émotions de sa psyché sur les traits de sa figure. On lit à livre ouvert sur son front. Comme auprès des enfants, chacun est facilement physiognomoniste ; l'incapacité à dissimuler des uns rejoint, chez l'autre, l'art de se trahir à fleur de peau, et le pouvoir de traduire son âme.

Le cinémime

« La plupart des acteurs de cinéma muet basaient l'extériorisation de leurs sentiments sur le jeu de physionomie et le mouvement des gestes qu'ils accentuaient pour masquer le manque des paroles. Aujourd'hui que cette lacune est comblée, l'erreur apparaît doublement par l'exagération des expressions et l'absence des voix. Chez Chaplin, on ne la remarque pas », d'après Leprohon.

C'est que notre mime, le plus souvent, s'exprime essentiellement *en dehors de tout langage oral*. Charlot ne se croit point au théâtre. Son corps ne gesticule pas des paroles, il se conforme à ses mouvements intérieurs, et ses états d'âme transparaissent à même son apparence comme en un subtil repoussé. Son émotivité peut alors aussi bien se passer de motilité. Dans *Le Dictateur*, note J.-L. Barrault, « Charlot

regarde brûler sa maison ; nous le voyons de dos ; il ne bouge absolument pas ; et il y a dans ce rôle, tous les éléments tragiques d'une longue tirade. Chaplin atteint le comble du mime qui est l'immobilité ».

P. Cotes et T. Niklaus ajoutent : « Dans ses premiers films, il fut le seul comédien à ne pas ouvrir et fermer la bouche en se livrant à une étrange parodie silencieuse d'un être humain en train de parler ».

Charlot, la plupart du temps, fait l'effet de méconnaître à ce point les us de langage qu'il semble ne les avoir pas apprises. Comme sa bouche n'aurait, pour ainsi dire, jamais prononcé une parole, ses membres n'ont guère davantage pu prendre une attitude congrue. Son corps ne serait pas encore un *lieu commun* pour son âme. Et s'il fait rarement ce qu'il faut, c'est qu'il ne sait sans doute pas ce qu'il sied de faire. En lui, l'âme sans paroles peut alors parler son propre langage et faire être son corps, non pas selon les moules pré-établis des mots, mais au gré de ce qu'elle est de moment en moment.

Aussi Charlot ne doit-il pas forcer : les enfants *sont* naturellement sans mots quoique pleins de choses. Un petit n'a cure d'épiloguer sur ses peines et ses plaisirs et de les dire, fût-ce à la muette, - il existe avec eux tout entier. Au début, le porte-parole de la vie intérieure est ce petit corps qui ne sait point encore circonscrire l'articulation aux seules lèvres. Et nos petites choses, également loin des burlesques, ne contournent certes pas leurs membres pour singer les mots qu'ils ne connaissent pas. L'étonnement d'un bambin n'est pas l'ahurissement des pitres. L'un, tout en sa sensation, a le plus souvent la densité d'une litote, quand l'effort de signification de l'autre est baroque et outré.

Charlie, de même, « n'en fait jamais trop », remarque J.-L. Barrault, « son sens du raccourci n'est jamais en défaut. Là où tout autre eût gesticulé deux minutes, Charlot s'exprime en quinze secondes. Il est pour nous, comédiens, un exemple d'économie ».

Sur les petits fronts sans mensonges, l'éventail des expressions est aussi réduit par rapport aux masques dont on se rend capables plus tard... Et Charlot se ferait exister comme les êtres qui ne savent pas parler, pas encore. Il se situe moins autour de la parole qu'*avant* elle ; « ... comme si la parole humaine n'avait jamais existé » (Alberto Spaini). Il s'intéresse peu à ne mettre en action que sa langue. C'est de la tête aux pieds qu'il pense et ressent et dit ce qu'il a en lui. « Lorsque je joue, j'en fais autant avec mes jambes qu'avec ma figure » confia Chaplin. Tout son physique est psychique. Il est émotion pure en acte. Au commencement n'était pas le verbe, mais la chair.

En tout cas, « le cinéma permet de lire sur le visage de l'homme mieux qu'aucun autre art ne l'a jamais fait ». Les visages en gros plans sont

de « véritables coupes d'âme » (Supervielle). « Le progrès de l'expression humaine sur l'écran a sans cesse été de rendre expressifs des mouvements de plus en plus petits ».

Charlot tire de l'expressivité virtuose de son faciès, voire comme un Paganini de son violon.

Son art consistait à se travailler une face nature, à modeler à même la pâte sensible de son masque, et à forger la souplesse acrobatique de ses postures, si bien qu'il finit par faire naître l'image des petits qui n'ont pratiquement que la tête qu'ils font et les inflexions de leur corps pour se faire comprendre. Dans la joie, il saute, éclate de ses membres, danse tel une flamme ; et triste, il fond sur lui-même, comme un glaçon dans l'eau. Ces attitudes « centrifuges » et « centripètes », Jean Prévoist, en son ouvrage *Polymnie*, les observe chez Charlie.

Dans un moment de grande euphorie, selon A. Spaini, « Charlot s'exprime en décomposant tous ses membres dans ces mêmes sautes et bonds » - des « bonds nijinskyens » (Huff) - « dans ces mêmes déchirements que le rire produit habituellement sur notre visage ».

Ainsi le Vagabond est heureux, de dos, sautillant et dodinant le long de la roulotte. Les pieds qu'il lève, parfois à hauteur des jarrets - on voit la semelle - ébranlent tout l'être, basculant les épaules et les bras, et jusqu'à faire rouler la grosse tête de gauche à droite. Tout le corps, latéralisé, dandine de bonne humeur.

« Quand il agit (toujours de façon désordonnée), ses bras, ses jambes s'écartent brusquement du corps ; ses gros souliers, comme les paniers au bout des perches d'un sémaphore, servent à rendre ce mouvement manifeste ».

Georgia est venue inopinément dans la cabane de Charlot, qui est aux anges. A peine est-elle partie, et il bondit, il saute au plafond, et s'accroche à une poutre du comble, notre kobold s'élance en voltige, roule sur le plancher, et plonge dans son oreiller qu'il bat, crève, jusqu'à en libérer l'édredon qui neige de plumes blanches à l'intérieur de sa demeure... Là, Charlot, dans sa joie capricante - « une joie farouche, enfantine » - se déchaîne, « en une sorte de folie, de gesticulation incontrôlée » (Mitry).

« Dans l'émotion, au contraire, tout revient au corps et il semble quelquefois rentrer jusqu'à l'intérieur de lui-même ».

Et entre ces extrêmes, il parcourt la gamme de tous les états intermédiaires. Le corps est le médium de son âme : il nous fait communiquer directement avec ses esprits animaux. Tout Charlot est « psycho-somatique ».

Charlot n'emprunte pas le pas du sénateur. Son cœur semble battre aussi vite que celui des petits, et ses poumons, comme les leurs, ne paraissent guère essoufflés. Avant d'être musical, le rythme est physiologique : battement cardiaque, respiration ; et Charlot, par sa pulsation gymnique, ne serait-il pas proche, finalement, du premier élan vital, que nourrit une circulation et une oxygénation « fréquentative » ? Le rythme Charlot nous fait revivre, de toute évidence, un autre espace et un autre temps, et peut-être notre premier temps. « Au commencement était le geste rythmique » (Marcel Jousse). D'abord on est un infatigable « bougillon »... Et Charlot se montrerait comédien comme un enfant à l'âge comédien.

« Mr. Chaplin has revived in modern times one of the great arts of the ancient world » (Winston Churchill). La pantomime, remarque Chaplin, « qui est le plus ancien des arts exprime mieux les émotions que la parole ». Et d'autant plus que « les émotions extrêmes de l'âme sont muettes » ; « animales, grotesques, ou d'une indicible beauté ». C'est pourquoi, ce premier des arts primitifs peut aussi devenir la meilleure expression de l'âge des émotions par excellence qui est également le temps de la parole zéro. .

Sa motricité, sa photogénie, tout son mime est orienté par Chaplin, et l'Orient qui l'aimante est la naissance du jour et le berceau de la lumière.

Infans ou le muet

La cinématographie fut d'abord le faire-valoir de propriétés optiques. « L'écran est pictural », a dit le cinéaste. De fait, Charles Chaplin, profondément attaché au visuel, est le seul réalisateur de cinéma à n'avoir pas renoncé au *muet*, dont il continue à tirer des chefs-d'œuvre pendant plus de 10 ans - tant que l'âge lui permettra encore d'être Charlot -, alors que le parlant fut bientôt adopté par tout le monde.

Pourquoi cette obstination dans l'originalité ?

Dès que l'habitude fut prise de joindre une bande sonore à la pellicule, « je me suis fait une règle » chaque soir de fréquenter les salles obscures. Mais après avoir visionné beaucoup de films parlant, il demeura « fidèle au muet ». « Je repassai dans mon esprit quelques-uns des épisodes les plus marquants des mes anciens films, ce qui me confirma dans ma résolution première : la parole n'aurait rien ajouté à tout cela, au contraire ». Et sa position est radicale.

Ainsi, parodie d'allocution, le discours des orateurs de la *City* sera quelque « bêlement de saxophone, à peine synchronisé avec le mouvement des lèvres » (Huff), voire « des sonorités de trompette bouchée » (Mitry).

Et plus tard, au moment de la pause de midi, Charlot, employé à la propreté publique, se lave les mains avec le morceau de fromage de son comparse de travail, qui mord dans le savon ! Le camarade éboueur proteste allègrement et, dans sa récrimination, fait des bulles... verba volant, les paroles, vaines, viennent crever au bord de ses lèvres.

C'est comme si, pour Charlot, le silence pantomimique était vie, et le mot, mort.

En somme, le cinéma dans son premier état, - à l'état naissant, a-phonématique, - correspond à la forme adéquate de sa profondeur. « Mon personnage cesserait d'être ce qu'il est dès l'instant où j'ouvrirais la bouche ». Ainsi l'exploitation intensive du « muet » - et tout le burlesque américain semble l'avoir senti en s'adressant d'abord au public des *enfants* - lui permettait de créer en continuum cette impression fondamentale d'*infans*⁽¹⁾ (en latin : qui ne parle pas).

Certes, il n'est pas aphasique à la manière de Harpo, le frère handicapé des Marx Brothers : Charlot ne parle pas le langage des sourds-et-muets. Il est obligé d'être mime ; comme les petits, il s'écrit une vie avec ses mines et les pattes de mouche de son cœur. Sa physionomie enregistre, telle une plaque sensible, ou un sismographe, les transformations et les secousses de son for intérieur. C'est une décalcomanie mouvante de la sensibilité : son âme impressionne son corps.

Les perfectionnements qui donnèrent, à la caméra, sa mobilité, n'émeuvent pas beaucoup Chaplin. L'objectif, devant Charlot, bouge rarement. « Je suis hors de l'ordinaire (unusual) ; je n'ai pas besoin d'angles de prises de vues hors de l'ordinaire », dit-il de lui-même. Ni le *vagabond* errant, ni l'*émigrant* ne seraient davantage eux-mêmes avec des plongées, des contre-plongées, ou des travellings. Il plante donc son appareil presque aussi fixement que les Frères Lumière, qui recueillaient, placides, l'impression de leurs scènes de cinéma-vérité.

Après « Charlot », *Limelight*, par exemple, offre un travelling fort significatif : « Quand la caméra s'éloigne de Calvero mort en coulisses, et qu'elle rejoint sur la scène la ballerine dansant malgré son chagrin, le mouvement de l'appareil paraît suivre le transfert des âmes » (A. Bazin).

Chaplin ne refusait la prise de vue mobile que parce qu'elle n'aurait pas convenu à la motilité de Charlot.

Ensuite, le cadrage chaplinesque récuse les gros plans. Et c'est une constante dans son œuvre où « la plupart des scènes, dit Sadoul, sont traitées *en plan général* ».

(1) Cfr *νήπιος* = qui est en bas âge (*ν-έπ-* : sans parole).

Sa caméra n'est pas rivée à l'endroit qu'occuperait un monsieur de l'orchestre assis à la meilleure place, comme chez l'ancêtre de Montreuil ; mais Chaplin conserve tout de même quelque peu le point de vue de Méliès, pour qui « la totalité des acteurs et même des décors devaient apparaître sur l'écran ». Ainsi, pendant la mise en scène de *Monsieur Verdoux*, après trente ans de tournage, il déclarait toujours : « Les prises de vues en plan général me sont indispensables ». Ce n'est pas sans raison que Chaplin restera durant toute sa carrière fidèle à cette technique. Le père du cinéma d'art, Georges Méliès, lui, était encore « prisonnier d'une optique théâtrale, il lui parut monstrueux de faire voir les personnages tantôt en pied tantôt en buste ». Quant à Chaplin, il est simplement conséquent avec la nature de Charlot. Les moyens du cinéma ne doivent pas déformer ni masquer la fin et la vérité de son mime. Charlot exprime tout tout entier, comme les petits diables, qui pour s'extérioriser sont agités de l'oreille à l'orteil. « Il me demandait invariablement », nous rapporte Florey, « Mes pieds sont-ils dans le champ ? Ils sont aussi importants que ma tête. Surtout ne les coupez pas ! ».

En somme, Chaplin réduit le langage cinématographique, comme la parole, à sa plus simple expression.

Aucune position spéciale des lentilles ne fera mieux voir l'attitude du mime qui montre lui-même tout ce qu'il faut savoir. Pour le comédien qui règne en maître, la caméra ne doit être qu'un œil. Le tournage d'une chaplinade sera presque un enregistrement pur et simple du donné phénoménal.

Tandis qu'aux yeux d'Eisenstein, la caméra est un regard. En lui, c'est la pupille qui est le plus sensible à la réalité. Sa fenêtre ouverte sur la lumière. Il sent tout avec son œil ; il est l'auteur d'une théorie de la vision. L'appareil cinématographique est alors comme le réalisateur lui-même, - un œil qui bouge sur des pieds. Et pour créer son spectacle du monde, il profite de toutes les articulations du robot qui est à même de conserver la mémoire de ses images.

Chaplin, à l'opposé, entre en contact, avec les choses et les êtres, de tout son derme, il respire la vie par tous les pores de sa peau. Les yeux de son âme sont tous ses sens de tout son corps : il est pantomime, et le proclame. Il ne lui suffit pas d'aller vers l'objet avec une caméra ; il est un sujet qui doit s'y rendre de tout son être. C'est tout son corps, la caméra. C'est tout lui qui filme le monde qu'il voit, quand il le mime comme il le ressent. Chacune de ses réactions, de ses attitudes, est, dans son corps, le positif de l'image qui se trouve en négatif dans la chambre obscure de son âme. Son jeu est le développement continu de la pellicule intérieure. C'est la frise de ses positions qui est sa manière de « voir » le réel. En allant d'objets en sujets, il crée, à partir

de lui-même, par son jeu, un montage d'attractions. Ses manipulations et ses manœuvres rapprochent gens et choses en *images-choc*. Son jeu découpe à même la réalité, et relativement peu dans la bande de cellulose. Le « montage » se ferait *avant*, dans l'enchaînement gestuel. Charlot trace chaque scène de l'écriture de tout son corps. Son corps est son « style ». L'espace n'est guère expérimenté par les approches d'un objectif, car il est déjà prospecté par les mouvements et l'intuition, même du comique.

Charlot est moins dans la manière d'être vu, - car une caméra, aussi mobile soit-elle, fût-elle d'Eisenstein, ne pourrait pas tirer, à elle seule, de Chaplin, Charlot, - que dans la façon *de se faire voir*, et d'exhiber, par son corps sans parole, la vision, dirait-on, du premier jour au monde. C'est le mime, son essence ; et la machinerie du studio, comme il se doit, l'accessoire.

« Ainsi Chaplin compose *avec* le cinéma » (Mitry). Technique, dont il sollicite surtout la capacité de reproduire sa motilité ; sinon de la rendre plus expressive (non par la multiplication des points de vue, qui détruirait le rythme gestuel), mais par les tournages, au ralenti, lui conférant une légèreté de lutin, ou à l'accélééré, qui l'anime d'une vitalité de petit drôle.

Griffith, avant la guerre de 1914, avait introduit la multiplicité des plans et des angles pour rendre le sujet intéressant. Or, Charlot est curieux et captivant en soi, tout un spectacle à lui tout seul ; la variété des prises de vue, nuisible à la concaténation mimée, serait donc superfétatoire, et Chaplin ne manque pas d'éviter encore le « pléonasme » (M. Martin).

Tel constate que d'autres ont poussé plus loin la technicité cinématographique sans voir que Chaplin en avait moins besoin pour Charlot... Et jugeant ses œuvres avec les critères qui valent pour des Eisenstein, Arnheim parlera de son « anti-cinématographicité » ; et se référant à Murnau, Dreyer, Orson Welles, Epstein stigmatisera l'impureté filmique de « Charlot débiteur », voire même « la platitude invétérée de son style ».

En fait d'après Claude Mauriac, « Chaplin se servait du cinéma quand les autres ne faisaient que le servir ».

Et s'il est vrai que le grand mime profite de l'expression du 7^e art plus qu'il ne lui apporte de perfectionnement, ses détracteurs n'ont pas suffisamment saisi la nécessité de *sa manière* : « pour lui, ce n'est pas le cinéma qui est un langage, un discours », comme le dit M. Martin, « il est lui-même, incarné dans Charlot, ce langage, gestuel le plus souvent, verbal parfois ».

En revanche, *A Woman of Paris*, film de Chaplin sans Charlie, « a permis de mieux comprendre les « Charlot », de mieux saisir leur subtilité de langage, un langage profondément, foncièrement cinématographique », pour Jean Mitry. La mise en scène de Chaplin, heureusement adaptée à sa situation de cinémime, est bien « l'extension à la caméra, au découpage, au montage, du jeu de Charlot » (A. Bazin). L'art de Chaplin n'est pas du théâtre filmé. « Charlot, c'est même le cinéma fait homme ».

« Chaplin est le seul réalisateur de films qui couvre quarante ans de l'histoire du cinéma ; seul il a su, je ne dis pas s'adapter à l'évolution du film : continuer d'être *le* cinéma » (A. Bazin). Charlie serait le *prince* du cinéma, - c'est-à-dire le *premier* dans le dernier des arts inventés, voire prince des poètes. Il y a comme une harmonie imitative entre la configuration des membres qu'il agite et toute la lointaine réalité intérieure. Le geste pantomimique de Charlot fonctionnerait comme une onomatopée visuelle et son corps filmé, comme un symbole. Infant de nos premiers châteaux d'Espagne, il est *l'inné*. Son art « archaïque » est comme l'enfance de l'art^(*).

(*) D'après Adolphe NYSENHOLC, *L'âge d'or du comique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, 280 p., épuisé.

Signatures

Mathieu BÉNÉZET — Ecrivain.

Auteur d'une vingtaine d'ouvrages. Parmi les publications récentes on peut citer : *Ceci est mon corps, II*, et *Roman journalier*, Flammarion, et *Votre solitude*, Seghers.

A consulter : *Mathieu Bénézet* par Bernard Delvaelle, Seghers, Coll. « Poètes d'Aujourd'hui », n° 246.

Jean-Claude BOLOGNE — Licencié-agrégé en philologie romane à l'Université de l'Etat à Liège, travaille parallèlement dans l'édition et le journalisme.

Auteur d'une *Histoire de la pudeur*, Olivier Orban, Prix Théroouane de l'Académie française et prix des Jeunes Talents de la Province de Liège, 1987. A paraître : *La naissance interdite*, consacré à la stérilité, à la contraception et à l'avortement au Moyen Age.

France BOREL — Docteur en philosophie et lettres de l'Université Libre de Bruxelles. Historienne de l'art, professeur à l'Ecole Nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre ; mène parallèlement des activités de critique d'art.

A paraître : *Le vêtement incarné, approche des mutilations culturelles. L'artiste et son modèle, présences et illusions de la nudité.*

Claude JAVEAU — Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, docteur en sciences sociales.

Auteur de *Les vingt-quatre heures du Belge*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1970 ; *Haro sur la culture*, *ibid.*, 1974 ; *L'enquête par questionnaire*, *ibid.*/Ed. d'Organisation, 1971, 1988 ; *Comprendre la sociologie*, Marabout-Université, 1976 (Préface de Georges Balandier) ; *Le petit murmure et le bruit du monde*, Ed. Jacques Antoine, Ed. les Eperonniers, 1985-1987 ; *Leçons de sociologie*, Méridiens-Klincksieck, 1986, 1988 ; *Mourir*, Ed. les Eperonniers, 1988.

Philippe JONES (Roberts-Jones) — Ecrivain. Professeur à l'Université Libre de Bruxelles. Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Belgique. Membre de l'Institut de France.

Auteur d'une douzaine de recueils dont *Racine ouverte*, Le Cormier, 1976 ; *Image incendie mémoire*, Le Cormier, 1985 ; Grand Prix de Poésie de l'Académie Française ; d'une quinzaine d'essais et d'ouvrages d'histoire de l'art dont *Magritte, poète visible*, Laconti, 1972 ; *La peinture irrationnelle au XIX^e siècle*, Office du Livre, 1978 ; Grand Prix du Rayonnement Français.

Marc LE BOT — Professeur à l'Université de Paris I.

Auteur de *L'œil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982 ; *Théâtre d'ombres à l'intérieur*, Ryoan-ji, 1984 ; *Images du corps*, Présence contemporaine, 1986 ; *Autres fragments de langue*, Brandes, 1987 ; *Le réel inviolé*, Fata Morgana, 1988.

Madeleine LEJOUR — Médecin, Chef du service de chirurgie plastique de l'Université de Bruxelles (Hôpital Brugmann) et professeur de chirurgie plastique à l'Université Libre de Bruxelles.

Auteur ou co-auteur d'une centaine d'articles sur des sujets cliniques et de recherches en chirurgie plastique, et de plusieurs chapitres de traités de chirurgie plastique.

Jean-Thierry MAERTENS — Professeur retraité du département des sciences des religions à l'Université Laval-Québec. Il tente une approche ethno-analytique des différents rituels.

Auteur de cinq volumes de *Ritologiques*, Aubier-Montaigne, et de deux volumes de *Ritanalyses*, J. Millon.

Louis MARIN — Directeur d'études à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Directeur du Centre de recherches sur les Arts et le Langage. Membre du Centre d'Histoire et Théorie de l'art. Agrégé de philosophie, Docteur ès Lettres.

Auteur de *La critique du discours. Sur la logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Minuit, 1975 ; *Utopiques jeux d'espace*, Minuit, 1973 ; *Le récit est un piège*, Minuit, 1978 ; *Le portrait du Roi*, Minuit, 1977 ; *Détruire la peinture*, Galilée, 1977 ; *La Voix Excommuniée. Essais de demain*, Galilée, 1981 ; *Etudes sémiologiques. Ecriture — peinture*, Klincksieck, 1971 ; *La Parole mangée — Essais théologico-politiques*, Méridiens Klincksieck, 1986.

Francis MARTENS — Psychologue, anthropologue, psychanalyste. Unité de Recherche en Psychiatrie Clinique (Université de Louvain). Directeur de la revue *Psychoanalyse* (Ecole belge de Psychanalyse).

Auteur d'articles dans *Anthropologie et Société*, *Communications*, *le Genre Humain*, *l'Homme*, *Pôle Nord*, *Psychiatries*, *Psychoanalyse*, *Psychothérapies*, et dans des ouvrages collectifs publiés par Aubier-Montaigne, Complexe, Ligue Francophone Belge de Santé Mentale, Mardaga, Presses Universitaires de Louvain.

Pierre MERTENS — Ecrivain. Dirige le Centre de Sociologie de la Littérature à l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.

Auteur de, entre autres : *L'imprescriptibilité des crimes de guerre et contre l'humanité*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974 ; *Les bons offices*, Seuil, 1974 ; *Perdre*, Fayard, 1984 ; *Les éblouissements*, Seuil, Prix Médicis 1987.

Adolphe NYSENHOLC — Docteur en philosophie et lettres ; professeur à l'Université Libre de Bruxelles.

Auteur de *L'âge d'or du comique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, et de *Charles Chaplin ou la légende des images*, Méridiens Klincksieck, 1987. Directeur d'ouvrages collectifs : *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, 1985. Co-auteur de *L'Œuvre au noir* (un livre, un film), Labor-Méridiens Klincksieck, 1988. *L'Ecriture du « je » à l'écran*, 1986.

Philippe ROGER — Chargé de recherches au C.N.R.S., Paris.

Auteur de *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Grasset, 1976 ; *Roland Barthes, roman*, Grasset 1986 ; *Sade. Ecrire la crise* (Actes du colloque de Cerisy), Belfond, 1981 (avec M. Camus) ; ainsi que de nombreux articles et contributions à des ouvrages collectifs, tel récemment *La Mort de Marat* (dirigé par J.-Cl. Bonnet, Flammarion, 1986).

Jacques SOJCHER — Professeur de philosophie à l'Université Libre de Bruxelles. Directeur de la *Revue de l'Université de Bruxelles*.

Auteur de *Nietzsche. La question et le sens*, Aubier-Montaigne, 1972 ; *La Démarche poétique*, 10/18, 1976 ; *Le Professeur de philosophie*, Fata Morgana, 1976 et 1984 ; *Un roman*, Flammarion, 1978 ; *Essai de n'être pas mort*, Fata Morgana, 1984.

Roland TEFNIN — Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Directeur du Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Égypte et du Proche-Orient anciens.

Auteur de *La statuaire d'Hatshepsout. Portrait royal et politique sous la 18^e dynastie égyptienne*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1979. Articles, principalement consacrés à l'art égyptien, dans *Chronique d'Égypte*, *Journal of Egyptian Archaeology*, *Göttinger Miszellen*, *Studien zur altägyptischen Kultur*, *Syro-Mesopotamian Studies*, *Archiv für Orientforschung*.

Louis-Vincent THOMAS — Ancien Doyen de la Faculté des Lettres de Dakar, Sénégal. Professeur à la Sorbonne (Paris V).

Auteur de *Anthropologie de la mort*, Payot, 1975 ; *Mort et pouvoir*, Payot, 1978 ; *Civilisation et divagations*, Payot, 1975 ; *Le cadavre*, Complexe, 1980 ; *La mort africaine*, Payot, 1982 ; *Fantômes au quotidien*, Les Méridiens ; *Rites de mort*, Fayard, 1985 ; *La Mort*, Que Sais-je, PUF, 1988.

Raoul VANEIGEM

Auteur de *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1967 ; *Le livre des plaisirs*, Encre, 1979 ; *Le mouvement du libre-esprit*, Ramsay, 1986.

Jean-Noël VUARNET — Assistant-titulaire à l'Université de Paris VIII.

Auteur de divers romans et d'essais comme *Le Discours impur*, Galilée, 1973 ; *Le Philosophe artiste*, 10/18, 1975 ; *Extases féminines*, essai sur la mystique et sa représentation, Arthaud, 1980. A paraître : *La fleur des saintes*, inventaires de l'amour à l'âge classique, Herne, 1988 ; *Philosophes et artistes au XVIII^e siècle*, Hatier, 1989.

Le corps-spectacle

Le mannequin, la strip-teaseuse, la coquette, la mystique, la star, le séducteur ou le cadavre sont tous des écorchés vifs costumés par le théâtre de la vie ou de la mort. Selon les circonstances, à travers le temps et l'espace, l'anatomie change de peau, se farde d'autres critères. Elle détient plus d'un tour de prestidigitateur afin de se dérober. Alors, les mots dérapent, les discours glissent et se multiplient comme face à l'énigme insondable de l'amour ou de l'œuvre d'art.

France Borel

Pour introduire de maîtresses apparences

■ **L'anatomie imaginaire et les dessous du corps**

Pierre Mertens

Le comble du strip-tease

Louis-Vincent Thomas

Divagations (sans ordre) sur quelques figures de la mort

Madeleine Lejour

La chirurgie esthétique et le mythe de la beauté

■ **Le corps audacieux**

Claude Javeau

A quel sein se vouer? (Fragments)

Philippe Roger

L'imaginaire libertin et le corps «spectaculeux»

■ **La nudité voilée et dévoilée**

Jean Claude Bologne

Pour une grammaire de la nudité

France Borel

Le corps en trompe-l'œil. Pour une mise en scène de l'éphémère

■ **Le corps à la lettre**

Philippe Jones

Corps prenant

Mathieu Bénézet

Je n'écris pas ce morceau de papier...

Marc Le Bot

Les corps d'amour

■ **De la religion incarnée à la pensée désincarnée**

Francis Martens

Nus comme des dieux

Jean-Noël Vuarnet

Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation

Jacques Sojcher

Au tour du corps

■ **Moments d'histoire de la représentation corporelle**

Jean-Thierry Maertens

Le corps encrypté

Roland Tefnin

Le roi, la belle, la mort. Modes d'expression du corps en Egypte pharaonique

Louis Marin

Le corps-de-pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal ou de la figurabilité de l'absolu politique

Raoul Vaneigem

Considérations fragmentaires sur l'intégration du corps au processus marchand

Adolphe Nysenholc

Le corps comique (une figure de l'âge d'or)

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.