



HAL
open science

La Chair et le Verbe.

Tanguy Bérenger, Emilie Fromentèze, Vincent Gogibu, Christophe Meslin,
Laura Muresan, Jean-Claude Yon, Véronique Rondeau-Amouyal, Marion
Beaufils, Laura Fléty, Lucile Pouthier, et al.

► **To cite this version:**

| Tanguy Bérenger, Emilie Fromentèze, Vincent Gogibu, Christophe Meslin, Laura Muresan, et al.
| (Dir.). La Chair et le Verbe. . 2018. hal-01794385

HAL Id: hal-01794385

<https://hal.science/hal-01794385>

Submitted on 6 Jun 2018

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

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

CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE DES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES
CULTURHISTO 2016

LA CHAIR ET LE VERBE
HISTOIRE CULTURELLE DU CORPS –
DISCOURS, REPRÉSENTATIONS, ET ÉPISTÉMOLOGIES
XIX^E–XXI^E SIÈCLE

SOUS LA DIRECTION DE

TANGUY BÉRENGER

ÉMILIE FROMENTÈZE

VINCENT GOGIBU

CHRISTOPHE MESLIN

LAURA MURESAN

ÉDITIONS NUMÉRIQUES DU CHCSC
2018

Actes de la journée
d'études doctorales
du CHCSC

LA CHAIR ET LE VERBE

Histoire culturelle du corps
Discours, représentations,
et épistémologies, XIX^e-XXI^e siècles

Sous la direction de
Tanguy Bérenger
Émilie Fromentèze
Vincent Gogibu
Christophe Meslin
Laura Muresan

Les journées d'étude CULTURHISTO

Chaque année, depuis 2010, les doctorants du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines organisent une journée d'étude autour de thématiques émergentes de l'histoire culturelle. Les thématiques reflètent les travaux du laboratoire.

Ces journées d'étude annuelles se regroupent sous le label CULTURHISTO. Elles sont ouvertes à la participation des doctorants du CHCSC comme aux extérieurs, quelle que soit leur discipline, afin de contribuer à une réflexion collective autour de nouveaux objets.

Thématique des dernières journées

2010 Économie et culture.

2011 La Pornographie en France.

2012 Culture populaire et/ou culture grand public ?

2013 Marges créatrices, marges rejetées.

2014 Faiseurs et passeurs de patrimoines.

2015 L'Image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle.

2016 La chair et le verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations, et épistémologies XIX^e-XXI^e siècle.

2017 Non-public(s). Identités voulues ou subies ? Du XIX^e siècle à demain.

Contact

www.chcsc.uvsq.fr

CULTURHISTO 2016

La journée d'étude *La chair et le verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations, et épistémologies XIX^e-XXI^e siècle* s'est tenue le 11 mai 2016 à la bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Guyancourt.

Comité scientifique

Philippe Artières (Directeur de recherche CNRS), Robert Beck (Maître de Conférences, Université François-Rabelais), Paule Lévy (Professeur des Universités, UVSQ), Judith Lyon-Caen (Maître de Conférences, EHESS), André Rauch (Professeur des Universités, Université de Strasbourg), Evangelia Stead (Professeur des Universités, UVSQ), Jean-Claude Yon (Professeur des Universités, UVSQ).

Comité d'organisation et comité éditorial

Tanguy Bérenger, Émilie Fromentèze, Vincent Gogibu, Christophe Meslin, Laura Muresan.

Table des matières

Jean-Claude Yon

Préface..... 6

Christophe Meslin, Tanguy Bérenger, Émilie Fromentèze, Vincent Gogibu, Laura Muresan

Introduction..... 8

Véronique Rondeau-Amouyal

Et le corps devint transparent : la mutation du regard médical et du regard artistique du XIX^e au XXI^e siècle 15

Marion Beaufile

Beauté Hystérique et Inconscient Physique : le Corps Anamorphosé chez Hans Bellmer 23

Laura Fléty

Vers une anthropologie du corps en mouvement. Exemple bolivien..... 38

Lucile Pouthier

La vie dans la peau : l'écriture du moi dans les tatouages de gangs de rue et de prison au Cap en Afrique du Sud..... 48

Mathieu Marly

La chair de l'obéissance. Réflexions sur le corps du « citoyen-soldat » (1872-1914) 56

Marion Simonin

Corps sensible, corps imaginaire. La poésie de Jules Supervielle et Henri Michaux 62

Andrea Sagni

Corps en quête d'auteur. Une histoire du corps à partir des Troubles du comportement alimentaire 71

Marie Kawthar Daouda

Le Ver de terre amoureux du cadavre : Sublimation du corps putride dans l'héritage romantique fin-de-siècle 81

Claire-Lise Gaillard

Corps en séduction : les mises en scènes du corps dans les annonces matrimoniales de l'Entre-deux-guerres..... 93

Lise Manin

Nudités en représentations dans les années 1900 : ce que « la guerre du nu » fait à l'histoire du corps 104

Présentation des auteurs.....120

Jean-Claude Yon

Préface

Depuis 2010, le Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines finance chaque année une journée d'études dont l'organisation est intégralement assurée par les doctorants du Centre. Ces journées d'études doctorales, baptisées « Culturhisto », sont ouvertes aux doctorants extérieurs à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. A l'image du CHCSC, elles sont pluridisciplinaires et s'inscrivent dans une conception large de l'histoire culturelle. En 2016, le thème retenu était « La Chair et le Verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations et épistémologies, XIX^e-XXI^e siècles ». Il faut noter que le succès remporté par cette journée fait écho à celui de la journée d'études doctorales 2011 consacrée à « La pornographie en France, XIX^e-XX^e siècles » – rencontre qui, hélas, n'a pas été suivie par une publication d'actes. On peut aussi remarquer que l'histoire du corps est régulièrement présente dans les activités du CHCSC, que ce soit par exemple à l'occasion de l'intervention de Roland Huesca « Danser nu à la fin du XX^e siècle / Du concept à l'ivresse » au séminaire d'histoire du spectacle vivant (XIX^e-XXI^e siècles) en décembre 2016 ou bien à travers l'ouvrage dirigé par Christian Delporte et Audrey Hermel, *Corps et séduction* (Editions et librairie Nicolas Malais, 2014), issu du colloque « Corps et séduction : du charme à la manipulation » organisé en décembre 2011.

Afin que « Culturhisto » remplisse pleinement sa mission d'apprentissage des pratiques de la recherche et pour que ces journées soient encore plus utiles à ceux qui y participent, il a été décidé de poursuivre le processus jusqu'à son terme, à savoir la publication d'actes sur l'archive ouverte HAL-CHCSC. C'est ainsi qu'en novembre 2015 a été publiée la journée d'études « Faiseurs et passeurs de patrimoine XIX^e-XXI^e siècles », qui s'était tenue le 7 mai 2014, complétée en mars 2017 par la journée d'études « L'Image contestataire : les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle XIX^e-XX^e siècles » qui, pour sa part, avait eu lieu le 13 mai 2015. C'est à présent le tour de « La Chair et le Verbe » qui, le 11 mai 2016, avait rassemblé douze chercheurs à Saint-Quentin. On trouvera ici les dix textes issus de cette journée d'études doctorales.

Si la publication de « L'Image contestataire » bénéficie d'une préface d'André Rauch, c'est au directeur du CHCSC qu'il revient – comme pour la publication de « Faiseurs et passeurs du patrimoine »

- de préfacer ce nouveau volume collectif. A vrai dire, l'introduction, rédigée par les cinq doctorants responsables de cette journée, remplit parfaitement cet office et il serait maladroit de commencer ici le travail de présentation et de mise en perspective qu'ils ont su si bien mener. Qu'il me suffise donc de livrer à la réflexion commune cette citation de Marc Bloch : « Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier » (*Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 35). Sans pour autant filer trop cette métaphore qu'il serait peut-être hasardeux, ou du moins risqué, d'interpréter à l'aune des travaux de Bruno Bettelheim, force est de constater que les pages qui suivent ont de quoi satisfaire notre part d'ogre... Pour cela, comme pour l'organisation et la publication de cette journée d'études doctorales, Caroline Moine, Anaïs Fléchet, directrices adjointes du laboratoire, et moi-même, remercions vivement les doctorants qui s'y sont consacrés.

Jean-Claude Yon

Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Directeur du Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)

Directeur d'études cumulant à l'École Pratique des Hautes Etudes

Christophe Meslin, Tanguy Bérenger, Émilie Fromentèze, Vincent Gogibu, Laura Muresan

Introduction

L'histoire du corps, qualifiée en 1988 de « puzzle en construction¹ », s'est depuis lors considérablement étoffée, quand bien même l'étiquette de *puzzle* lui resterait². Alain Corbin, dans l'introduction qu'il donnait en 2005 au deuxième volume d'une *Histoire du corps* (codirigée avec Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello), mettait clairement en garde devant « un objet historique dont la dimension défie toute tentative de synthèse véritable³ ». Et les trois maîtres d'œuvre indiquaient préalablement que « l'approche du corps mobilise plusieurs sciences, obligeant à varier les méthodes, les épistémologies, selon l'étude des sensations, des techniques, des consommations ou des expressions. Cette hétérogénéité est constitutive de l'objet lui-même. Elle est indépassable et doit être retenue en tant que telle dans une histoire du corps⁴ ».

Le corps est traversé, voire structuré, de paradoxes et de tensions qui façonnent autant qu'ils révèlent notre rapport au monde : intime et public, intérieur et extérieur, connu et inconnu, visible et invisible, à soi et à l'autre, etc. Tout à la fois matériel et imaginaire, le corps perçu, ressenti, par soi-même et/ou par les autres, est une construction aux complexes origines. Et l'ambition d'appréhender cette complexité soulève autant de difficultés que d'enjeux.

L'appel à communications lancé pour la journée d'études doctorales qui s'est tenue le 11 mai 2016 postulait une approche ouverte. Dans une volonté de mettre en lumière des travaux récents s'inscrivant dans cette « histoire culturelle⁵ du corps » entendue comme interdisciplinaire, cet appel, tout en marquant sa préférence pour des démarches comparatistes et historicisantes, sollicitait les propositions des doctorants ou jeunes docteurs des disciplines suivantes : « sociologie, littérature, anthropologie, philosophie, histoire de l'art, architecture, mais aussi droit, médecine, sciences et

¹ Yannick Ripa, « L'histoire du corps. Un puzzle en construction », *Histoire de l'éducation*, n° 37, 1988. p. 47-54 ; [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hedu_0221-6280_1988_num_37_1_1551].

² Alain Croix, « Heurs et malheurs du corps, bonheur de l'histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53-1, 2006/1, p. 180 ; [<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-1-page-178.htm>].

³ *Histoire du corps*, (sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), Volume 2, « De la Révolution à la Grande Guerre », sous la direction d'Alain Corbin, éditions du Seuil, 2005, p. 9.

⁴ *Histoire du corps*, (sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), Volume 1, « De la Renaissance aux Lumières », sous la direction de Georges Vigarello, éditions du Seuil, 2005, p. 10 (Préface signée par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello).

⁵ Histoire culturelle étant entendue comme « histoire sociale des représentations » ; Cf. la définition plus développée qu'en donne le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines : [<http://www.chcsc.uvsq.fr/centre-d-histoire-culturelle-des-societes-contemporaines/langue-fr/le-chcsc/>].

techniques des activités physiques et sportives, etc. ». Cinq axes, pouvant se recouper, étaient proposés :

1. Ecosystèmes du corps

Une approche « en creux » par l'environnement du corps (vêtements, mobilier, outils, demeure, ergonomie, design, climat, etc.) et l'apprentissage impliqué (poses, postures, attitudes, gestes, mimétisme, modes, normes, nudité, pudeur, etc.).

2. Les appétits du corps

La part de l'altérité dans la construction individuelle ; du corps pour soi au corps pour autrui ; le corps désirant ; la libido ; plaisirs et frustrations ; sexualité (dont les interdits moraux et légaux) ; les discours de la faim ; de la gastronomie à la diététique ; le « culte du corps », etc.

3. Corps sous contrôle

Famille, médecine, religion, médias, école, armée, prison, monde du travail..., quelles visions du corps ces différents milieux véhiculent-ils ? Quelles réceptions, quels impacts produisent ces représentations ? Une attention particulière sera portée aux notions de « pouvoir », d'« autorité », de « tutelle », de « norme », et de « morale ».

4. Corps à voir, corps à lire

Peinture et arts graphiques (dont l'art caricatural et grotesque), sculpture, littérature, théâtre, danse, opéra, photographie, cinéma, mais aussi publicité, etc. Témoignages ou modèles ?

5. Corps parlants, corps parlés ?

Qui parle des corps ? D'où parlent les corps ?

La part insaisissable, secrète, intime, de tout être ; la corporéité, la part charnelle d'une voix, d'un regard, d'une expression (sensualité, suavité, lascivité, concupiscence, etc.) ;

La question des sources, des méthodes, d'une « histoire interdisciplinaire » du corps ; les chantiers en cours ou à explorer, etc.

Cet appel à communications fut particulièrement bien entendu : plus de cinquante textes nous parvinrent. L'aide du comité scientifique se révéla des plus précieuses afin d'opérer un choix dans cet ensemble où de nombreuses propositions d'interventions intéressantes durent être écartées.

Les dix articles que nous présentons dans ces actes, pour lesquels nous renouvelons tous nos remerciements à leurs auteurs, s'inscrivent dans des thématiques récurrentes. Pour des raisons formelles d'édition, nous répartissons ces dix contributions sous trois parties : « Constructions et déconstructions artistiques du corps » (Véronique Rondeau-Amouyal, Marion Beaufiles, Laura Fléty), « À l'épreuve de la chair » (Lucile Pouthier, Mathieu Marly, Marion Simonin, Andrea Sagni), et « Désirs et séductions » (Marie Kawthar Daouda, Claire-Lise Gaillard, Lise Manin). Mais, nous le verrons, nombreuses sont les contributions qui mêlent deux, voire trois, de ces approches, et l'angle médical est également saillant dans plusieurs d'entre elles.

Ouvrant la première partie, l'article de Véronique Rondeau-Amouyal, « Et le corps devint transparent, la mutation du regard médical et du regard artistique du XIX^e au XXI^e siècle », est de ceux-là. L'auteur y montre que la découverte des rayons X (1895) a repoussé les frontières du visible et transformé le rapport de l'homme à son corps et au monde. Ce changement du regard accompagne des bouleversements iconographiques de la représentation du champ invisible. À travers l'analyse d'artistes contemporains tels que Mona Hatoum, il apparaît comment la transparence du corps révélée par le dispositif radiologique devient un paradigme de la transparence de nos sociétés modernes. Dans « Beauté hystérique et inconscient physique : le corps anamorphosé chez Hans Bellmer », Marion Beaufiles, aborde les multiples et diverses mises en scènes qu'inflige Hans Bellmer (1902-1975) à sa « Poupée ». Si cette œuvre suscita quantité d'interprétations psychanalytiques, le travail de l'artiste découle lui-même des tous premiers travaux psychanalytiques et psychiatriques du début du XX^e siècle. Par sa théorie de l'inconscient physique, Bellmer établit un lien entre sa création et les recherches psychiatriques, sur l'hystérie notamment, aidé par les photographies médicales de la Salpêtrière. S'inscrivant dans le sillon des recherches de Marcel Mauss (« les techniques du corps »), de Marcel Jousse, ou encore de Jean-Pierre Warnier qui « invite à penser corps et culture matérielle d'un seul tenant », Laura Fléty (« Vers une anthropologie du corps en mouvement – Exemple bolivien ») convoque également avec intérêt les théories du mouvement du chorégraphe Rudolph Laban afin de donner une analyse ethnographique de la *morenada*. Cette danse bolivienne de « ceux qui ont la peau foncée » (les *morenos*), fruit syncrétique des cultures ibérique et autochtone, donne une large place à l'expressivité de corps que de fastueux mais lourds costumes contraignent et éprouvent. Les milieux

sociaux qui la pratiquent avec endurance construisent, dans et par leurs corps en mouvement, une sorte de culte de la prospérité. Si cette danse est incontestablement une « construction artistique du corps », elle constitue bien autant une « épreuve », et c'est de son pas – peut-être un peu pesant mais dansé – que nous abordons la deuxième partie de ces actes.

Par ce titre, « À l'épreuve de la chair », nous entendons avant tout les contraintes qui viennent cadrer, conditionner, impressionner ou limiter un corps. Dans le cas des quatre articles que cette partie présente, les contraintes sont principalement d'ordre institutionnel, psychologique, ou pathologique (qu'il s'agisse de maladies « physiques » ou « psychologiques »). Lucile Pouthier (« La vie dans la peau : l'écriture du moi dans les tatouages de gangs de rue et de prison au Cap en Afrique du Sud »), à partir d'un travail de terrain et d'entretiens réalisés dans plusieurs centres de détention auprès de sujets majoritairement noirs et métis, fouille ce qui se joue dans ces inscriptions corporelles : reconnaissance et appartenance à une communauté, intégration autant que tentative de dépassement de processus encore à l'œuvre de « racialisation » issus du régime déchu de l'Apartheid, et en définitive, la marque biographique indélébile d'un statut « délinquant » interdisant presque toute intégration ou réintégration. Dans « La chair de l'obéissance – Réflexions sur le corps du 'citoyen-soldat' (1872-1914) », Mathieu Marly s'inspire, plus encore que l'article précédent, des travaux de Michel Foucault afin d'esquisser une déconstruction de cette figure de l'imaginaire républicain qui associe l'obéissance du soldat au consentement du citoyen conscient de ses devoirs patriotiques. À travers l'étude des techniques et autres instructions disciplinaires auxquelles le corps de ce « citoyen-soldat » est soumis, l'approche matérielle et corporelle des relations de pouvoir permet d'entrevoir un en-deçà du discours institutionnel. L'article de Marion Simonin, « Corps sensible, corps imaginaire. La poésie de Jules Supervielle et Henri Michaux », éclaire les multiples facettes des rapports du corps au monde chez les deux poètes. En suivant les concepts phénoménologiques de Merleau-Ponty, le corps, ce lieu intime « invisible et indénouable » de l'individu au monde, est appréhendé dans ses représentations littéraires lorsqu'il est en proie à la douleur. Si la maladie s'avère « inassimilable », c'est alors l'écriture qui devient un lieu privilégié pour la construction du sens. Andrea Sagni (« Corps en quête d'auteur. Une histoire du corps à partir des troubles du comportement alimentaire ») analyse les troubles du comportement alimentaire (TCA) à la lumière du contexte socioculturel qui les informe. Le corps traversé par les TCA – anorexie, boulimie, souvent associées – est engagé dans un processus de recherche de sens et reflète les contradictions qui le traversent, imposées par la société contemporaine : le strict contrôle du corps et l'hédonisme qui domine la logique de consommation. L'étude des TCA met en

évidence les facteurs historiques et socioculturels qui ont fait des « pratiques du corps » l'indice d'un rapport éthique à soi-même.

La troisième partie de ces actes, « Désirs et séductions », se focalise sur le corps de l'autre, fût-il cadavre – exquis pour certains – ou dans le plus simple, et érotique, appareil. « Le ver de terre amoureux du cadavre : sublimation du corps putride dans l'héritage romantique fin-de-siècle », de Marie Kawthar Daouda, postule que le corps en décomposition, « Vanité » de la fin de siècle, serait un moteur de la création, un trompe-la-mort. L'auteur, dans une volonté d'analyser la poétique manifestée par la description du cadavre durant les années 1890, et au travers de *La Dame aux camélias* (1848) et *Aphrodite* (1895) exprime l'emprise qu'exerce sur le poète la révélation du visage décomposé de la femme aimée. Le cadavre poétique engendre ici une poétique du cadavre. L'étude de Claire-Lise Gaillard, « Corps en séduction – Les mises en scènes du corps dans les annonces matrimoniales de l'Entre-deux-guerres », fait émerger, entre les lignes de ces annonces, une cartographie de la place des corps. Corps de celui ou celle qui rédige le texte mais aussi corps esquissé d'un(e) futur(e). Et dans ce marché matrimonial déséquilibré par la surreprésentation démographique des femmes au sortir de la Première Guerre mondiale, les stratégies et les normes se distinguent fortement en fonction des genres : les femmes s'attachent davantage à leur description qu'à leurs attentes, tandis que l'on constate l'inverse chez les hommes. Lise Manin (« Nudités en représentations dans les années 1900 : ce que 'la guerre du nu' fait à l'histoire du corps ») retrace l'épopée de la « grande guerre du nu » qui oppose dans les années 1907-1908 plusieurs théâtres parisiens à « la Société de protestation contre la licence des rues ». Les évolutions des seuils de pudeur et leurs enjeux idéologiques et sociaux structurent cette histoire. Après la loi de séparation de l'Église et de l'État (1905) et la disparition de la censure théâtrale (1906), c'est sur le terrain judiciaire que l'on s'interroge – entre les notions de « nu artistique », d'érotisme, d'obscénité et de lubricité – s'il convient ou non de « couvrir ce sein ».

En se remémorant les mots d'Alain Corbin cités en début de cette introduction qualifiant le corps d'« objet historique dont la dimension défie toute tentative de synthèse véritable », il apparaît téméraire de vouloir conclure, sinon synthétiser, ces actes. C'est sous la forme de quelques constats et de questions que nous souhaitons éclairer le « défi », à défaut de le relever.

Tout d'abord, il est remarquable – dans les interventions et débats de la journée autant que dans les articles qui en résultent – que les travaux de Marcel Mauss, Maurice Merleau-Ponty ou encore Michel Foucault continuent d'inspirer et de nourrir la jeune recherche en sciences humaines. Par ailleurs, mais non sans rapports, force est de constater qu'au-delà de l'intérêt et de la richesse générale et

spécifique de ces contributions, un questionnement de l'appel à communications est resté à peu près lettre morte : Une « approche du corps » inter ou transdisciplinaire est-elle une « histoire du corps » ? Quels sont les gains et/ou les pertes pour les disciplines impliquées ? Entre, d'une part la nécessité avérée et pratiquée des collaborations, et d'autre part les injonctions d'un concept en vogue, quels sont les impensés de l'interdisciplinarité ?

Ces interrogations, ces doutes, plus épistémologiques, sont assez logiquement moins présents dans des productions issues des premières années de parcours de recherche amenés à se développer. Si, en tant que comité d'organisation, nous ne renions pas la question, il nous faut reconnaître qu'elle s'adressait plus à nos pairs qu'à nos collègues doctorants ou jeunes docteurs. Et plus précisément, peut-être concerne-t-elle avant tout la discipline historique. L'histoire du corps, comme celle de l'intime qu'elle chevauche, constituent déjà depuis plusieurs décennies, et peut-être de plus en plus, des terrains de recherche de prédilection, de nouveaux territoires à explorer tout en étant des « zones limites ». Limites dans les possibilités de découverte, de construction de sens, mais aussi limites dans la confluence avec d'autres disciplines, sciences humaines ou autres, et au-delà, avec tout ce qui ressort du domaine de la fiction et de l'art. La dynamique, et la dialectique, de ces frictions reposent également sur l'attelage qui aujourd'hui tient et conduit en partie l'histoire : l'humilité et l'ambition. Cette humilité dont le témoignage le plus visible se marque par ce commun « h » minuscule qui semble avoir fait déchoir « l'Histoire » – tel que le mot, caractérisant la discipline, s'écrivait il y a encore vingt ans – du trône qu'elle revendiquait de discipline reine des sciences humaines et sociales. Cette ambition totalisante et synthétique que sa mémoire ne peut permettre d'oublier, et dont « l'histoire culturelle » est aussi le fruit.

En 2012, le romancier Daniel Pennac publiait le *Journal d'un corps*. Le narrateur, un vieil homme qui léguait à sa fille Lison le témoignage corporel de sa vie de ses douze ans à ses quatre-vingt sept ans, introduisait quelques mois avant sa mort en 2010 son futur « cadeau » en écrivant :

Le corps est une invention de votre génération, Lison. Du moins quant à l'usage qu'on en fait et au spectacle qu'on en donne. Mais pour ce qui est des rapports que notre esprit entretient avec lui en tant que sac à surprises et pompes à déjections, le silence est aujourd'hui aussi épais qu'il l'était de mon temps. Si on y regardait de près on constaterait qu'il n'y a pas plus pudiques que les acteurs pornos les plus déculottés ou les artistes du body art les mieux décortiqués. Quant aux médecins [...], ceux d'aujourd'hui, le corps, c'est bien simple, ils ne le touchent plus. Ils n'en ont, eux, que

pour puzzle cellulaire, le corps radiographié, échographié, scanné, analysé, le corps biologique, génétique, moléculaire, la fabrique d'anticorps. Veux-tu que je te dise ? Plus on l'analyse, ce corps moderne, plus on l'exhibe, moins il existe. Annulé, à proportion inverse de son exposition⁶.

Discours fictif d'un homme né en 1923, dissociant le corps et l'esprit, sûrement peu sensible au concept « psychosomatique », peu au fait des publications de la recherche historique, arrêté dans ses idées, et dont l'état de santé conduit à une fréquentation régulière du monde médical... Témoignage crédible et contradictoire d'un homme qui se serait fait toute sa vie durant le secrétaire des manifestations, des aléas et surprises de son corps.

Cette narration romanesque sera peut-être pour les historiens de demain une archive parmi d'autres, témoignant – au second degré –, d'une littérature du moi, de l'autofiction, d'un nombrilisme où le corps a sa part, « piège » d'un individu-roi ?

N'en déplaise à ce vieil homme, cadavre de papier, nous prédisons une longue vie à l'analyse de ce corps – concept certes moderne – et à l'élaboration de son histoire. Cette ambition restera taraudée par l'humilité de savoir et de sentir tout ce qui échappe, le sensible, le fugace. Cet intime, dont nous sommes parfois les propres ignorants – du nôtre ou celui de nos proches –, n'est-ce pas folle prétention de chercher à percer celui de populations, de générations, d'individus morts et enterrés, à l'état de cendres ? Et pourtant l'envie d'histoire, le « souffle » de l'Histoire, ne réside-t-il pas dans cet espoir, ce désir, qu'en s'exerçant sur ces cendres – quelles qu'elles soient mais encore en faut-il – laissent apparaître quelques braises, un rougeoiement nous renvoyant une lumière du passé qui nous éclaire sur nous-mêmes et nos héritages ?

Cadavres, ombres, peintures craquelées, vieilles photographies, nous savons que nos ancêtres n'étaient pas d'éthérés esprits ou de « pures volontés », et si, d'apparence, nous semblons ne vouloir faire ressurgir ou ressusciter que leur « enveloppe », c'est pour mieux ruser. Par la bande, d'un pas de côté, ce sont leurs pensées et leurs désirs, dans toutes leurs complexités et leurs contradictions, qu'à travers leurs corps nous questionnons.

⁶ Nous citons l'édition de 2013 chez Futuropolis de ce *Journal d'un corps* de Daniel Pennac, « mis en dessin par Manu Larcenet », p. 7 (éditeur initial Gallimard).

Véronique Rondeau-Amouyal

Et le corps devint transparent : la mutation du regard médical et du regard artistique du XIX^e au XXI^e siècle

Cette réflexion sur les relations de la « chair » et du « verbe » s'inscrit plus largement dans une recherche concernant l'art et l'imagerie médicale. Les images médicales sont celles de l'intérieur du corps humain fournies par la radiographie, le scanner, l'échographie, l'imagerie par résonance magnétique, ou encore l'endoscopie. Mon intention est de penser la relation de « la chair et du verbe » à partir de l'analyse d'œuvres d'artistes qui m'ont paru exemplaires, en m'appuyant sur des écrits du champ philosophique notamment ceux de Peter Sloterdijk et de Merleau Ponty, mais aussi sur l'histoire de l'art et celle de la médecine. Que peut-on entendre par ces notions de chair et de corps ? La peau fait obstacle au regard, l'intérieur du corps demeure invisible. Dans le *Dictionnaire du corps* Philippe Cormier commence le chapitre sur la chair en disant « La complexité du rapport entre les concepts de *chair* et de *corps* provient du fait qu'ils sont extrêmement proches⁷ ». Le terme de *corps* désigne l'objet physique et matériel soumis aux lois de la biologie alors que le terme de *chair* renvoie au corps vivant, au corps *vécu* et par lequel nous faisons l'expérience du monde. Ainsi nous *avons un corps* objet du discours scientifique, et en même temps nous *sommes chair*, une chair douée de sensations, de perceptions, d'émotions et de pensées. Le corps est l'objet de différents discours (le verbe) qui nous révèlent de possibles « être au monde ». Les dispositifs radiologiques utilisent des ondes invisibles fournissant des images de l'intérieur du corps sur le vivant dont la nature spectrale questionne à la fois *le corps et la chair*. Ainsi nous verrons comment à travers certaines œuvres d'artistes utilisant l'imagerie médicale, le discours sur le corps a été considérablement modifié. Nous allons évoquer l'ouverture des corps cadavres lors de la dissection qui va prendre toute son importance à la Renaissance, pour mieux comprendre ensuite ce qui caractérise *la traversée du vivant* née avec la radiographie à la fin du XIX^e siècle.

Le franchissement des limites du corps avait commencé réellement à la Renaissance avec la dissection anatomique de cadavres, geste pratiqué par les artistes autant que par les médecins. Léonard de Vinci, artiste et scientifique, érige la vision comme instrument privilégié de la connaissance. Dans le prolongement du scalpel, le regard que nous disons *anatomique* pénètre l'intérieur du corps et cherchait dans la mort des vérités sur la vie. Cette exploration vers un ailleurs à la Renaissance

⁷ Philippe Cormier in *Dictionnaire du corps* sous la direction de Michela Marzano, 2007, Quadrigide/ PUF, p.177.

qui se matérialise en science et en art dans l'ouverture des corps cadavres par la dissection, participe d'un mouvement de conquête de nouveaux espaces, par la traversée des océans par Christophe Colomb et surtout le tour du monde réalisé par Magellan. L'exploration maritime vers l'horizon permet de faire des cartographies des terres découvertes. De même, pénétrer les corps permet de réaliser des planches anatomiques d'un nouvel *espace-corps*. La production et la diffusion de représentations de l'espace traversé valaient prise de possession. La conquête du monde comme celle du corps se fit par le regard et en images. Comme le fait remarquer Peter Sloterdijk⁸, les images de l'irrégularité de la surface terrestre et de l'étrangeté des profondeurs du corps marquent un tournant esthétique donnant la primauté de l'*intéressant* sur l'idéal, voire du *laid ou de l'étrange* sur le beau. L'ouvrage majeur de Vésale – médecin humaniste et grand anatomiste – *De humanis corporis fabrica*⁹, présente plus de trois cents gravures de corps disséqués. Il « fabrique » comme le titre l'indique, un corps nouveau en images. Fabrique sous-tend que le corps est fabriqué, mais aussi, qu'il est fabrication d'un nouveau réel. Vésale fait de la dissection l'instrument par excellence de la connaissance et de l'humain un être matériel. La dissection se pratique sur le corps cadavre, le corps est là sous les yeux dans toute sa matérialité, alors qu'avec la radiologie sur *le vivant* la question de l'espace intérieur se pose différemment. « Le corps n'est pas dans l'espace, il habite l'espace¹⁰ », dit Merleau-Ponty. *Le vécu* de la chair vivante, le vécu du corps dans son « environnement », ne peut pas être réellement pris en compte par les représentations anatomiques. Avec la radiologie l'intérieur du corps est regardé autrement, sans effraction de la paroi, sur le *vivant*. Une nouvelle relation s'instaure entre le savoir et la vie. Le regard n'est plus *anatomique* penché sur la matérialité lourde, il est *imagique* levé vers la légèreté transparente de l'immatérialité spectrale. L'image de radiologie n'est pas pourtant dépourvue d'incarnation, elle a nécessité une présence corporelle et elle évoque celle-ci. Elle est une incarnation spatiale du corps *propre* c'est à dire de ce corps vivant qui m'appartient. Elle est en cela la projection du *vécu* de ce corps. Cette mutation du regard et de l'image du corps survenue à la fin du XIX^e siècle s'accompagne d'une mutation de l'image du monde.

L'image *originelle* marquant le début de la radiographie est réalisée le 22 décembre 1895 par Wilhem Conrad Röntgen, physicien allemand qui découvrit les rayons X. Ces rayons lumineux

⁸ Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit de l'allemand par Olivier Manonni, Ed Fayard/ Pluriel, 2011.

⁹ *De humani corporis fabrica* [Sur la construction du corps humain] de Vésale, gros volume in-folio (352 x 248) de six cent soixante-trois pages contenant plus de trois cents gravures sur bois (planches hors-texte et gravures de toutes dimensions intercalées dans le texte), édité à Bâle en 1543, sur les presses de Jean Oporinus.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1992, §20, p.289.

inconnus (d'où le X désignant l'inconnue en mathématique) sont invisibles à l'œil nu. Ils sont capables de traverser la matière et d'impressionner des plaques photographiques, tout comme la lumière visible. Cette image originelle est celle de la main de Berta Röntgen, la femme du physicien. La chair apparaît en gris, les os en plus sombre et la bague comme une forme noire (puisque nous sommes en radiographie inversée). Véritable icône, cette image est souvent considérée comme la première photographie artistique radiographique. Comme le souligne Monique Sicard, la photographie mêle au sein d'une même image « la femme, la vie et la mort¹¹ ». Jean Godin écrit : « J'ai regardé longtemps la photographie [conservée au *Deutsches Museum* de Munich] de l'ombre des os de la main de madame Röntgen. Elle semblait n'être qu'un élégant reflet de son corps. La bague indiquait que cette main, libre en apparence, était cependant liée par un serment amoureux, tandis que l'effraction intime - l'ombre intérieure - exposait la nature du serment. Cette main semblait vulnérable... Et la bague donnait à cette vulnérabilité une force mêlée de douceur, qui laissait une étrange impression de bonheur¹² ». Les rayons X, rayons lumineux invisibles, sont capables d'effacer les limites de la peau et de rendre les corps transparents. L'année 1895 est aussi celle de la naissance de la psychanalyse et de la découverte des territoires de l'inconscient par Freud, autre incursion dans le champ du non perceptible. Mais c'est aussi ce même 28 décembre 1895 qu'a lieu la première représentation cinématographique par les frères Lumière montrant le corps en mouvement. Ces découvertes et inventions de la fin du XIX^e siècle bouleversent la perception du corps et du monde.

Ce qui va surtout intéresser les artistes souhaitant rompre avec les codes classiques de la représentation, au début et plus encore au milieu du XX^e siècle, c'est le fait que la radiographie met en exergue la dimension cachée du corps. Ces images de l'intériorité sur le vivant deviennent de nouvelles empreintes pour des portraits sans préoccupation de « mimésis ». L'imagerie médicale est détournée pour sa capacité à dire une *vérité* objective sur le sujet lui-même et plus largement sur *l'être au monde* moderne. Portrait sans visage, cette nouvelle écriture du corps sur le vivant bouleverse le statut même de tableau. Robert Rauschenberg va réaliser ce type d'autoportraits à valeur informative. En 1967, il produit une série de lithographies intitulée *The Booster and 7 studies*, de grand format (181,7 x 89,3 cm) à l'aide de radiographies en pied de son propre corps. *Booster* est un terme anglais qui désigne « une chose augmentant le pouvoir ou l'efficacité ». Terme polysémique, il peut renvoyer à la science, comme processus amplificateur pour l'être humain. L'artiste a

¹¹ Monique Sicard, *L'Année 1895 l'image écartelée entre voir et savoir*, coll. *Les empêchements de penser en rond*, Paris, Synthélabo, 1994, p.7.

¹² Jean Godin, *Une photographie accidentelle*, in *La Passion de la victime*, coll. sous la direction de Bruno Wajskop, éditions QUE, 2003, p. 61-69.

consulté son intérieur et il nous en livre la dimension cachée sur une « table d'informations »¹³. En utilisant l'image radiographique comme document scientifique, il semble dire qu'il n'invente rien, c'est une empreinte impartiale, à distance, *acheiropoïète*, c'est à dire non faite de la main de l'homme. Dans *Autobiography* Rauschenberg réutilise la même radiographie en composant un triptyque vertical avec trois lithographies. Toutes les images documents réfèrent à la vie et les origines de l'artiste : en haut la radiographie, ses signes du zodiaque et la roue de bicyclette en référence au *readymade* de Marcel Duchamp qui a beaucoup influencé l'artiste. Au milieu, son autobiographie est écrite en cercles, elle évoque une empreinte digitale. Comme pour marquer encore son identité l'artiste a inséré une photographie familiale à Port Arthur, sa ville natale. En bas, une photographie prise lors d'une performance à laquelle l'artiste a participé avec Merce Cunningham, et à côté une vue de New York, ville où il travaille. Tout en bas encore on distingue un motif hexagonal qui n'est autre que celui de la salle de bain de l'appartement où il vivait avec son ex-femme et leur fils. L'image est tirée d'une photographie réalisée lors d'un reportage par le journal *Life* en 1951. Tous ces documents racontent la vie de l'artiste, son identité, sa mémoire, son engagement d'artiste. Ces images documents, dont participe la radiographie, inscrivent l'œuvre dans un réseau de relations. Réalisant « un monde selon Leibniz » comme le dit Deleuze¹⁴, Rauschenberg donne forme à l'idée que le sujet moderne n'existe que sous ses multiples profils pouvant se déployer à l'infini. L'œuvre de Rauschenberg « laisse passer le monde à travers elle¹⁵ ». L'image radiographique, attestant transparence et honnêteté, nous livre aussi une image de la chair dématérialisée, laissant passer le monde à travers elle. Dans cette œuvre aux références scientifiques objectives Rauschenberg n'écarte pas le symbolique et l'ésotérique. Lorsqu'on confronte les deux images, la référence au Suaire de Turin est évidente. Le suaire de Turin où l'image d'un corps se serait imprimée, tel un négatif photographique, sur les fibres du drap est le support tangible et incontesté de la croyance. Rauschenberg dans cet autoportrait, mêle à l'objectivité de la science, la croyance dans l'image symbolique de la relique. Cette ontologie pluraliste souligne encore la complexité de *l'être au monde* du sujet moderne.

¹³ Expression faisant référence à celle de Léo Steinberg critique et historien de l'art américain : « The flatbed picture plane », in *Other Criteria*, livre publié en 1972. Le tableau de Rauschenberg n'évoque plus les champs verticaux d'une expérience visuelle naturelle mais des plateaux horizontaux opaques comme une table d'imprimerie ou le plan de travail d'un atelier. Selon Steinberg c'est le signe d'un changement radical dans « sujet » de l'art : le passage de la nature à la culture.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 38. Deleuze fait le lien avec la théorie de Leibniz sur les monades et dit que la surface des tableaux de Rauschenberg cesse d'être une fenêtre sur le monde pour devenir une véritable table d'informations telle une monade leibnizienne sans fenêtre et faite de plis mouvants pouvant se déployer à l'infini.

¹⁵ « Let the world in », comme l'a énoncé l'historien d'art Leo Steinberg, in Léo Steinberg, *Reflections on the state of criticism. In Robert Rauschenberg*, sous la direction de Brendan W. Joseph, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 34.

L'œuvre photographique de Garry Schneider, photographe né en 1954 en Afrique du sud et qui travaille à New-York, questionne plus profondément encore l'identité et la condition de l'être au monde. L'artiste s'empare de l'imagerie médicale et réalise en 1998 un autoportrait fragmenté sans visage, uniquement à partir de ses empreintes génétiques (panoramique dentaire, fond d'œil, empreintes d'ADN) : *Genetic Self-Portrait*. Aujourd'hui dans l'art « tous les fragments du corps constituent une surface d'inscription, qu'il s'agisse du visage, de la peau, des organes internes, des cellules ou des molécules¹⁶ ». L'artiste a recours à des images traduisant la légèreté et la transparence de la chair dématérialisée et traversée de rayons.

Ces œuvres confirment ce qu'avance Peter Sloterdijk : « l'existence humaine se situe en permanence dans une atmosphère complexe d'ondes et de rayons dont la réalité peut à la rigueur nous être communiquée par certains faits indirects mais pas par des perceptions immédiates¹⁷ ». Ce qui signifie que le corps ne peut plus être pensé comme une entité matérielle organique et close mais plutôt comme un corps qui « laisse passer le monde à travers *lui* ».

Une œuvre de Mona Hatoum, artiste libanaise vivant à Londres, soulève la plupart des enjeux de notre réflexion sur « la chair et le verbe » dans une installation vidéo intitulée *Corps étranger* (1994) présentée récemment au centre Pompidou (2015). L'artiste nous propose l'expérience sensible qu'elle a vécue et sollicite à sa manière la participation du spectateur. Elle interroge la dimension spatiale corporelle de son expérience et la relation entre son corps propre et le corps étranger. Ce n'est donc plus une quête de connaissance par l'anatomie mais un discours sur l'expérience d'un vécu de la chair. Le corps étranger présent au sein du spécifique est la caméra de l'endoscope, extension du regard scientifique, et le corps intérieur dont les images apparaissent étranges, voir étrangères. « La présence de l'étranger au cœur du spécifique » a une place importante dans la condition de la chair du sujet comme nous le confirme la biologie moderne avec l'explicitation des processus d'auto-immunité au cours desquels l'individu combat ses propres cellules alors considérées comme étrangères. « Je est un autre¹⁸ » s'exclame Rimbaud qui avait l'intuition d'une intime altérité. Étranger aussi le spectateur, littéralement absorbé par le dispositif de présentation : la vidéo est projetée de manière circulaire sur le sol d'une structure cylindrique symbolisant un espace privé dans lequel le spectateur pénètre ou sort à volonté et avec facilité, par l'une des deux portes. Par le dispositif sont mis en relation le dedans et le dehors, dans une proximité nouvelle. Ainsi, paradoxalement, ce qui nous

¹⁶ Hélène Samson, *Figuration et esthétique de l'identité génétique : Autour de l' « Autoportrait génétique » de Gary Schneider*, Musée McCord, Montréal, 2008, p. 67.

¹⁷ Peter Sloterdijk, *Ecumes, SphèresIII, sphérologie plurielle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, (2003 pour l'édition originale), Editions Fayard /Pluriel, 2013.

¹⁸ Arthur Rimbaud s'exclame « Je est un autre » dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

est révélé par l'imagerie médicale pratiquée *in vivo* à paroi fermée, c'est un ouvert du corps et la mise en question de frontière imperméable entre soi et le monde. Ce qui rejoint la pensée de Merleau-Ponty qui envisage l'être humain comme *chair* : une manière singulière d'être corps en ce qu'il est associé à la vie animée. Le corps comme *chair* n'est pas un objet de science mais le *corps vécu* et senti qui fait partie du monde. « ...mon corps fait partie de la même chair que le monde¹⁹ », dit le philosophe, ce que nous entendons comme la prise en compte des virtualités les plus subtiles de notre ouverture à l'être. Pour Merleau-Ponty, le corps n'est donc ni une chose ni une somme d'organes, mais un réseau de liens, ouvert au monde et aux autres. Un sentiment d'« inquiétante étrangeté²⁰ » – pour reprendre la célèbre expression freudienne – s'empare du *regardeur* à la vue des images de l'intérieur de ce corps qui pourrait bien être le sien. Dans cette expérience de traversée le corps de l'artiste renvoie au corps de l'Autre. L'œuvre, jouant entre familiarité et étrangeté, devient le lieu où se nouent la corporéité et l'altérité. L'expérience de l'artiste prend sa place entre mon corps et la chair du monde. L'inquiétude vient aussi sans doute de la proximité qu'établit le dispositif de présentation du corps interne. Comme le montre Peter Sloterdijk, les progrès scientifiques liés à la globalisation ont permis l'accès à des moyens techniques qui éliminent la distance. L'essence du transport, dit l'auteur, c'est le « dé-éloignement ». Nous sommes traversés, le monde est traversé sans cesse par des moyens de transports à base d'ondes comme les téléphones portables, l'internet, et autre système de communications virtuelles en réseaux supprimant les frontières. Ces moyens créent une proximité impensable entre les individus et entre les différents espaces, du corps, du monde et de l'univers. *Internet* nous permet d'être *ici-même* et *là-bas*, à l'autre bout du monde, dans le même temps.

À travers cette vidéo Mona Hatoum questionne l'intrusion dans l'intime que permet l'imagerie médicale en franchissant le passage de la barrière symbolique du dedans et du dehors et en exposant en public son intériorité. Autre condition du corps contemporain où l'intime devient *extime*. Pour Gérard Wajcman « L'intime est ce lieu, quel qu'il soit, où qu'il soit, aussi infime qu'il puisse être, où le sujet peut se tenir et se sentir hors de portée de l'Autre, hors de sa puissance, de

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 297.

²⁰ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1985. Freud cherche à définir l'inquiétante étrangeté comme une émotion inhibée, assourdie, appartenant à un domaine particulier de l'esthétique. Il reconnaît qu'il est difficile d'en donner une définition précise. On retrouve dans cette notion l'idée de nouveauté effrayante qui en même temps n'a rien de nouveau ou d'étranger mais quelque chose qui est familier et qui selon Freud peut être devenu étranger par un processus de refoulement : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti ».

toute puissance, libre réellement²¹ ». Le lieu de l'intime fait limite à celle du regard. Les concepts privé/public sont donc (re)signifiés dans tout travail qui détourne l'imagerie médicale.

Questionnant la chair, Jessica Vaturi, dans une installation vidéo *In vivo, artères urbaines* (2002) superpose des images de circulations dans les réseaux souterrains du métro et des images d'endoscopie digestive. L'artiste souligne l'analogie entre microcosme et macrocosme et montre l'inscription du monde dans la chair comme l'inscription du corps dans l'espace. Guillaume Monsaingeon écrit : « C'est par un palimpseste cartographique que Jessica Vaturi engage son corps (nos corps), pris dans une imbrication entre réseau anatomique et réseau métropolitain. La plongée endoscopique dans les artères et dans les tunnels du métro renvoie à la matière transpercée, à l'intimité même. Les déplacements prennent une forme inquiétante, le danger rôde dans les artères comme dans les tunnels du métro²² ».

Ces artistes questionnent ainsi à partir de l'imagerie médicale *l'être au monde* du sujet contemporain dans son corps et dans son environnement, ils modifient notre regard nous révélant le corps comme *enjeu* plus que *figure*, avec la présence de l'étranger au cœur du spécifique, la proximité nouvelle due au dé-éloignement technologique, l'intime devenant extime, ou encore la difficulté d'habiter son corps et le monde globalisé. La définition la plus générale que Peter Sloterdijk donne de la sphère nous permet d'indiquer en quoi elle peut nous aider à penser la difficulté pour le sujet contemporain d'habiter son corps comme d'habiter l'espace : « La sphère est la rondeur dotée d'un intérieur, exploitée et partagée, que les hommes habitent dans la mesure où ils parviennent à devenir hommes. Parce qu'habiter signifie toujours constituer des sphères, en petit comme en grand, les hommes sont des créatures qui établissent des mondes circulaires et regardent vers l'extérieur, vers l'horizon. Vivre dans les sphères, cela signifie produire la dimension dans laquelle les hommes peuvent être contenus. Les sphères sont des créations d'espaces dotés d'un effet immuno-systémique pour des créatures extatiques travaillées par l'extérieur²³ ». La sphère est donc d'abord ce qui fait de nous des habitants. Lorsqu'une sphère se délite, elle nous laisse exposés aux agressions. Le dispositif radiologique qui efface les frontières de la peau nous prive de la protection de celle-ci. « Vivre dans les temps modernes, c'est payer le prix d'une absence d'enveloppe²⁴ » dit encore le philosophe.

Dans les œuvres présentant les images du corps traversé *in vivo* par le dispositif radiologique se

²¹ Gérard Wajcman, *L'Architecture, l'intime et le secret*, sur le site internet www.lelaa.be/travaux/textes/larchitecturelintimeetlesecret.pdf.

²² Site de l'artiste Vessica Vaturi : http://jessicavaturi.com/index.php?display=home&doc_id=453.

²³ Peter Sloterdijk, *Bulles.Sphères I*(1998), trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard, coll. Pluriel Philosophie, 2002, p. 30.

²⁴ *Ibid*, p.26.

dévoile un espace intérieur extériorisé, un *corps-monde* exposé aux regards. L'imagerie médicale - incarnation spatiale de la chair - tend vers l'immatériel et nous révèle *le vécu* du corps dans le monde contemporain. Dans l'imagerie médicale comme dans l'art, cette esthétique de la rencontre charnelle fait naître un discours d'incarnation en dehors du religieux. C'est à dire un discours sur *la chair* comme *condition* de la coexistence avec l'étrange, l'étranger, l'Autre, et de la coexistence *avec et dans* un environnement.

Marion Beaufiles

Beauté Hystérique et Inconscient Physique : le Corps Anamorphosé chez Hans Bellmer

Depuis l'essor de la théorie psychanalytique au sein de l'histoire de l'art, nombreux sont les artistes à avoir été allongés sur le divan de façon posthume. Hans Bellmer fait indéniablement partie des patients privilégiés d'une psychanalyse *post mortem* cherchant une confirmation matérielle, plastique, esthétique dans les œuvres. Les années 70 et 80 ont été riches en interprétations diverses et variées au sujet de la Poupée de Hans Bellmer. De la dynamique nécrophile que l'artiste tisse à son objet²⁵ à sa dimension fétichiste²⁶, en passant par le voyeurisme et le sadisme dans les Jeux de la Poupée²⁷, nombreux sont les psychiatres et psychanalystes qui ont jeté leur dévolu sur l'œuvre de l'artiste allemand ; une veine biographique féconde qui sera d'ailleurs richement alimentée par la publication d'une monographie consacrée à l'artiste en 1985²⁸.

En réalité, au-delà du profond inconfort et du sentiment d'inquiétante étrangeté que suscitent les œuvres de Bellmer (et qui sont autant d'appels du pied pour une interprétation psychanalytique), l'esthétique et la théorie artistique de Bellmer se sont construites et s'élaborent autour de travaux psychanalytiques et psychiatriques émergeant au début du XX^e siècle. Cet angle psychosocial, culturel et historique a été interrogé à plusieurs reprises par divers auteurs soucieux de ne pas cantonner l'analyse des œuvres de Bellmer à une *pathographie* qui, bien qu'elle constitue un élément de compréhension indéniable de son travail, n'en révèle finalement que l'aspect le plus intime. Les ouvrages de Céline Masson²⁹ et Sue Taylor³⁰, volontairement axés sur une interprétation psychanalytique, constituent néanmoins de remarquables tentatives de réinsertion de l'artiste au cœur de son époque et de la pratique artistique contemporaine. Mais elles demeurent finalement piégées dans les abysses de l'esprit de Bellmer. L'hégémonie de la théorie psychanalytique sur l'analyse des œuvres de Bellmer me semble être l'expression la plus vive de la fascination morbide qui a valu à ses créations leur renommée. Elle participe également grandement à un processus de mythification de

²⁵ René Held, *L'Œil du psychanalyste. Surréalisme et Surréalité*, Paris, Payot, 1973.

²⁶ Janine Cophignon, « Quelques remarques sur le fétichisme de la Poupée dans l'œuvre de Pierre Molinier et de Hans Bellmer », *Revue française de psychanalyse*, t. XLIII, n° 4, 1979, p. 787-799.

²⁷ Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et Esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

²⁸ Peter Webb, Robert Short, *Hans Bellmer*, New York, Quartet Book, 1985.

²⁹ Céline Masson, *La Fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer. Le faire-œuvre perversif, une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³⁰ Sue Taylor, *Hans Bellmer : The anatomy of anxiety*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2000.

l'artiste qui, à terme, contribue à la décontextualisation totale des œuvres et diminue considérablement leur portée en tant que témoignage historique. Tout en préservant le bénéfice d'une interprétation psychanalytique, l'ouvrage de Thérèse Lichtenstein³¹ constitue un formidable rempart à ce risque en proposant des interprétations mettant en lumière l'ancrage historique des œuvres de Bellmer. L'auteur y aborde les rapports que l'artiste tissa avec le groupe surréaliste français mais aussi l'influence de l'idéal aryen véhiculé par la propagande nazi, l'intérêt et la connaissance que Bellmer avait des recherches psychiatriques de son temps et enfin l'utilisation qu'il choisit d'en faire.

Je me consacrerai dans cet article à ce dernier point, en cherchant à mettre en lumière le déplacement que Bellmer opéra en récupérant l'hystérie de la Salpêtrière pour la porter à son paroxysme expressif, esthétique et poétique. L'étude de ses essais théoriques, conjuguée à une observation attentive des mises en scènes de la Poupée, permet de déceler les enjeux philosophiques qui s'emparèrent du début du XX^e siècle autour des questions de franchissement des limites de corps, de visibilité des instances psychiques mais aussi une certaine image du féminin à la fois infantile et menaçant³². Je tenterai donc de proposer une analyse fondée sur l'analogie visuelle entre l'art de Bellmer et les photographies médicales de la fin du XIX^e siècle réalisées dans le cadre de la clinique de l'Hystérie à la Salpêtrière. La théorie d'inconscient physique, élaborée par Hans Bellmer, fait véritablement figure de pont entre sa création et sa fascination pour les recherches psychiatriques. Je souhaite ainsi inviter le lecteur à prendre le pouls d'une époque soucieuse de donner forme à l'invisible - l'indicible - en traitant l'œuvre de Bellmer comme un exceptionnel témoignage psychosocial et non pas uniquement comme le miroir solitaire d'une psyché torturée.

Le cinquantenaire de l'Hystérie

Le 15 Mars 1928, le 11^{ème} numéro de la revue *La Révolution Surréaliste* est consacré à la curieuse célébration du « Cinquantenaire de l'Hystérie ». Dans une typographie aux allures de manifeste politique, le texte n'a pas pour but de commémorer les avancées médicales ayant profondément marqué le début du XX^e siècle, mais bien la maladie elle-même mise à l'honneur par Aragon et Breton. L'hystérie y est en réalité glorifiée pour ses vertus artistiques, les auteurs n'hésitant pas à y voir « la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle ». En guise d'illustration, plusieurs photographies issues du fonds iconographique de la Salpêtrière, sont publiées. Le choix des images correspond

³¹ Thérèse Lichtenstein, *Behind closed Doors : The Art of Hans Bellmer*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2001.
³² Au sujet de l'obsession du corps et en particulier du corps féminin chez Bellmer mais toujours dans une perspective exclusivement psychanalytique, consulter : Pierre Dourthe, *Le principe de Perversion*, Paris, J.P Faur, 1999.

parfaitement au discours des auteurs. Il s'agit de l'iconographie canonique de l'hystérie poussant l'esthétisation à son paroxysme. La belle Augustine, patiente et muse du Docteur Jean-Martin Charcot, pose dans ses « attitudes passionnelles ». A l'occasion de ce numéro spécial, Aragon et Breton proposent alors une nouvelle définition de l'hystérie se concluant par une déclaration sans ambiguïté : « L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression ».

Le 11^{ème} numéro de *La Révolution Surréaliste* rend éloquent l'intérêt tout particulier que les artistes ont porté à la question de l'hystérie³³. L'attraction de cette pathologie sur les artistes permet d'inscrire la démarche de Bellmer dans un faisceau social et artistique global, attestant d'une thématique qui se trouvait alors dans l'air du temps. Mais comment expliquer l'attraction que cette pathologie mentale a exercé sur le groupe surréaliste ?

L'hystérie, parce qu'elle est l'écriture d'une souffrance psychique sur le corps, permet une lisibilité du sens par le biais du symptôme. Cet aspect de la maladie en fait certainement la pathologie la plus plastique qui puisse exister. En poussant les limites physiques aux confins du possible, elle semblait la plus à même de répondre aux attentes de la photographie surréaliste qui, bien qu'utilisant un médium ayant trait au réel³⁴ (la photographie), entendait se référer à un modèle purement intérieur (l'inconscient)³⁵. Chez l'hystérique, la souffrance intérieure se donne à voir, elle entre dans le domaine du visible en s'inscrivant sur le corps. Choisir l'hystérique comme modèle photographique c'était donc, pour le groupe surréaliste, la possibilité d'échapper aux affres de la représentation mais aussi satisfaire l'exigence d'un automatisme psychique en observant les manifestations corporelles objectives d'une pathologie mentale subjective. Parmi les artistes ayant le plus exploité ce potentiel poétique et inventif

³³ Sur la récupération de l'hystérie chez les surréalistes, parmi une bibliographie riche consacrée à cette question : Alain Chevrier, « André Breton et les sources psychiatriques du surréalisme » in *Le Surréalisme et la Science*, Mélusine XXVII, Éditions L'Age d'homme, 2007, p.53-76 ; Alain Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », in M. Gauchet, G. Swain, *Le Vrai Charcot*, Paris, Calmann-Levy, 1997, p.239-282 ; Robert Belton, « An hysterical interlude » in *The beribboned bomb : The image of woman in male surrealist art*, Calgary, The University of Calgary Press, 1995, p.240 ; Soraya Tatli, *La folie Lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Jean Clair, « Figure de l'hystérie dans l'art moderne, du symbolisme au surréalisme » in *Autour des études sur l'hystérie : Vienne 1985*, Xlle colloque de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse, prés. par Elisabeth Roudinesco, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 79-95 ; Jacqueline Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », *L'Ame au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Gallimard / Electa, 1993, p. 446-457.

³⁴ Sur la croyance en l'objectivité mimétique de la photographie et le postulat d'une « vraie rétine du savant » à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, consulter : Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie*, chap. « La légende de la photographie », p. 50-94, Paris, Macula, 2012 ; Robert Pujade, Monique Sicard, Daniel Wallach, *À corps et à raison, photographies médicales 1840-1920*, Marval, Mission du patrimoine photographique, 1995 ; Monique Sicard, *L'année 1895 ou l'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Le Seuil, 1995.

³⁵ « L'œuvre plastique [...] se réfèrera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas. » in André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 4 (juillet 1925), p. 28.

de l'hystérie, Hans Bellmer me semble, à de nombreux égards, être celui qui a le mieux su conjuguer son intérêt artistique et scientifique pour cette pathologie.

L'Anatomie de l'image

La notion d'image du corps constitue le socle théorique sur lequel Hans Bellmer érige son oeuvre. Il s'agit d'un concept ayant été pour la première fois pensé en 1911 sous le terme de Körperschema par le neurologue Henry Haed et qui fera l'objet d'une théorisation plus poussée sous la plume du psychiatre autrichien Paul Schilder à partir de 1923³⁶. Hans Bellmer utilise la notion d'image du corps dans l'acception qu'en fait Schilder afin de se référer à la formation d'une représentation consciente et inconsciente du corps forgée sur un support physiologique, une structure libidinale et une signification sociale³⁷.

Bellmer sollicite donc les recherches psychiatriques contemporaines dans une perspective artistique pour exploiter le potentiel métamorphique du corps et la plasticité des symptômes. Il expose sa théorie dans un essai intitulé *Petite Anatomie de l'Inconscient Physique*, aussi appelé *Anatomie de l'Image*³⁸. C'est sur le modèle de l'ouvrage scientifique que l'artiste choisit d'élaborer sa théorie artistique. L'organisation même de son essai traduit une volonté claire de la part de l'auteur d'affirmer une filiation avec la littérature scientifique. Les trois chapitres de l'Anatomie de l'Image (*Les images du moi, L'anatomie de l'amour et Le monde extérieur*) font, par leur thématique et leur ordre, directement écho aux trois chapitres de l'ouvrage de Schilder, *Image and Appearance of the Human Body (The psychological basis of the body image, the libidinous structure of the body image, the sociology of the body image)*.

Bellmer insiste sur le caractère fondamentalement idiosyncratique de l'image du corps, qui prend racine de la manière la plus subjective qui soit pour chaque individu. Ainsi chacun compose une image spécifique de son corps selon l'expérience qu'il en a et en suivant une architecture symbolique dont lui seul détient les clés d'interprétation. Pour soutenir cette théorie, Bellmer se tourne naturellement vers le phénomène hystérique et mentionne notamment l'article « Transfert de sensations dans l'hystérie et l'hypnose » de Cesare Lombroso³⁹, médecin et criminologue italien, en exposant les cas cliniques

³⁶ Paul Schilder, *L'image du Corps. Etude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968.

³⁷ Céline Masson, *La Fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 187.

³⁸ Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'Inconscient Physique*, Paris, Éditions Allia, 2016.

³⁹ Cesare Lombroso, « Transfert de sensation dans l'hystérie et l'hypnose » in *Hypnose et Spiritisme*, traduction de Ch. Rossigneux, Paris, Flammarion, 1910, p. 10-14.

d'adolescentes dont la puberté a violemment affecté l'image - et corrélativement - le fonctionnement du corps.

Cet intérêt pour les cas cliniques d'adolescentes pubères ou pré-pubères est sensible dans l'art de Hans Bellmer et en particulier dans la confection de sa célèbre « Poupée ». Si le travail de Bellmer autour de la poupée doit être mis en lien avec l'hystérie, c'est parce que cette œuvre cherche à illustrer l'anamorphose du corps, le déplacement du désir et de l'affect tel que Freud le décrivait : « Dans l'hystérie, l'idée incompatible est rendue inoffensive par le fait que sa somme d'excitation est transformée en quelque chose de somatique. Pour ceci, je désire proposer le nom de conversion⁴⁰ ». L'hystérique somatise sa douleur, elle la déplace, pour le dire rapidement, de la psyché vers le corps. C'est donc dans le corps que le symptôme se déploie. Mais la difficulté majeure rencontrée par la neuro-psychiatrie consistait justement à comprendre la nature de ces symptômes (épilepsie, aveuglement, paralysie, névralgie, toux). Freud fut le premier à admettre une liaison directe entre la nature du traumatisme, source de l'hystérie, et la nature des symptômes : « Il existe souvent un lien symbolique entre le phénomène pathologique et sa motivation, un lien semblable à ceux que tout individu normal peut former dans le rêve quand, par exemple, une névralgie vient s'ajouter à quelque souffrance psychique ou des vomissements à un affect de dégoût moral⁴¹ ». Il y aurait donc, dans le symptôme hystérique, une conversion symbolique qui déplace l'affect du traumatisme vers une zone corporelle symboliquement associée à la charge émotionnelle ressentie.

Bellmer construit sa théorie en s'appuyant très largement sur Freud mais aussi sur Schilder pour lequel « La symptomatologie de l'hystérie est dans une large mesure un changement dans l'image du corps⁴² ». Comme Freud, Schilder insiste sur l'ancrage libidinal de la pathologie : « Dans l'hystérie, le symptôme concerne, plus ou moins, la relation génitale à l'autre⁴³ ».

La Poupée

À partir de 1933, Hans Bellmer s'attèle à la réalisation de sa poupée. Grâce à cet objet fétiche et subversif, l'artiste cherche à « construire une fille artificielle, aux possibilités anatomiques capables de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs⁴⁴ ».

⁴⁰ Sigmund Freud, *Les psychonévroses de défenses. Névrose, psychose et perversion*, (1894), Paris, PUF, 2002, p. 4.

⁴¹ Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Études sur l'Hystérie*, Paris, PUF, Bibliothèque de Psychanalyse, 1971, p. 3.

⁴² Paul Schilder, *op. cit.*, p. 187.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Hans Bellmer cité par M. Crété, in *Hans Bellmer*, biographie, Catalogue d'exposition, CNAC, Paris, 1971, p. 91.

Dans un premier temps, l'usage que Bellmer fait de la photographie consiste principalement à documenter la réalisation et les divers états de sa Poupée. Elle constitue alors une ébauche relativement rigide de ce que sera la seconde. Les photographies réalisées durant cette première phase de création (1933-1935) présentent un caractère froid et objectif (fig. 1 <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer-la-poupee-the-doll-1>). La poupée git inerte et sans vie sur un lit, le regard vide. L'artiste immortalise sa pitoyable condition. Le motif récurrent du lit défait, dans cette première série, fait allusion à la dimension sexuelle du mannequin, objet pervers à disposition, mais il contribue également à lui insuffler son caractère pathologique (fig. 2 <http://www.ubugallery.com/gallery/artists/hans-bellmer/#gallery-image/14>). Immobile et malade, la poupée nous apparaît comme une créature valétudinaire et anxieuse, enfermée dans l'espace reclus de la chambre où elle subit l'assaut photographique de l'homme. L'abattement et l'impuissance de la poupée, maintenue au lit, font écho à certaines photographies d'hystériques réalisées à la Salpêtrière (fig. 3, fig. 4, fig. 5). Les femmes y sont plongées dans une profonde léthargie ou saisies par de violentes crises, les corps se perdent dans le désordre des draps.



fig. 3, Paul Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière, Bourneville et Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1877, planche II.



fig. 4, Paul Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière, Bourneville et Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1877, planche XVII.

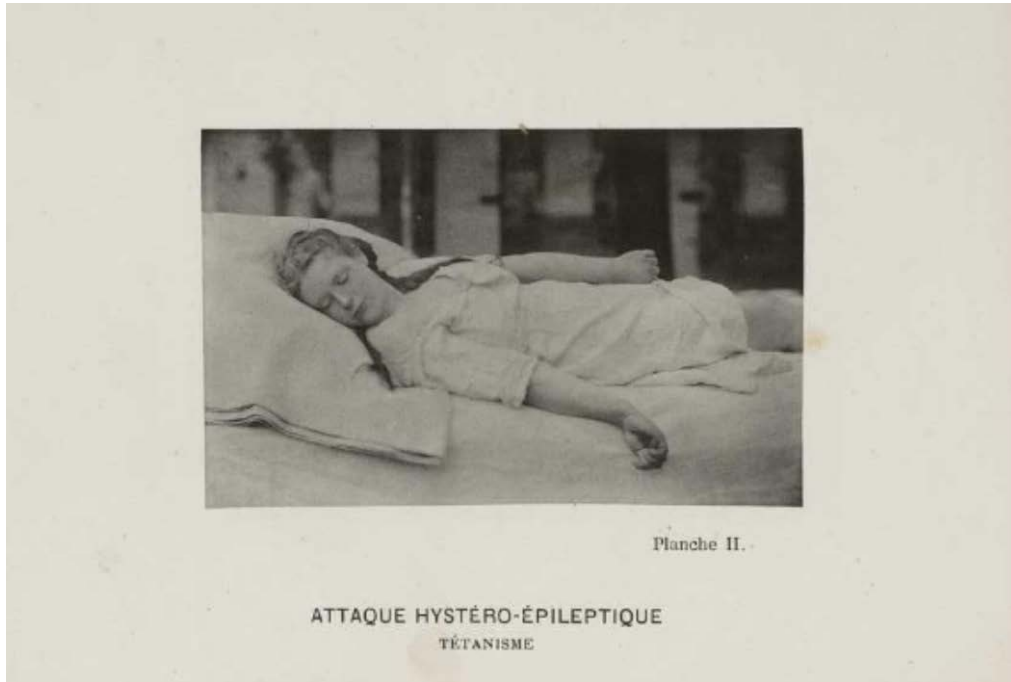


fig. 5, Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Bourneville et Regnard, Paris, Progrès médical & Delahave. 1879. planche II.

Publiée en 1934, *Die Puppe* n'est tirée qu'à une dizaine d'exemplaires dans un petit format précieux lui donnant l'allure d'un objet de curiosité. Il contient seulement dix épreuves photographiques originales qui visent essentiellement à documenter la réalisation technique de l'objet. L'ouvrage parvient à André Breton l'été de la même année, et bien que la pratique photographique s'avère ordinaire, l'étonnant modèle de Bellmer séduit le surréaliste. A l'hiver 1934 des photographies sont sélectionnées pour être publiées dans le numéro 6 de la revue *Minotaure* sous le titre « Poupée, Variations sur le montage d'une mineure articulée⁴⁵ ». André Breton met en contact Bellmer avec le groupe surréaliste. L'artiste découvre alors « l'atmosphère spirituelle de la place Blanche⁴⁶ ». Au contact du groupe, Bellmer se lance dans la réalisation d'une seconde poupée, amplifie et diversifie son usage de la photographie en utilisant notamment de la peinture pour intensifier l'impact émotionnel de la Poupée.

⁴⁵ Hans Bellmer, « Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée » *Minotaure* 6, Hiver 1934-35, p. 30-31.

⁴⁶ « Les impressions les plus captivantes de mon séjour à Paris se lient à l'atmosphère spirituelle du café de la Place Blanche de manière qu'il n'y aura rien de plus intéressant pour moi que de recevoir une fois de vous des nouvelles concernant les personnalités que j'ai pu connaître et leurs entreprises sur le plan artistique », lettre de Bellmer à R. Valençay, Berlin, 5. 3. 1935 citée in *Hans Bellmer photographe*, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, du 21 décembre 1983 au 27 février 1984, Editions Filipacchi et Centre Pompidou, 1983.

À partir de 1935, la poupée se voit ajouter « la jointure à boule ». Il s'agit d'un module technique central permettant une plus grande liberté dans les compositions anatomiques de sa « mineure articulée ». Cette innovation autorise à l'artiste les plus cruelles audaces pour cette seconde poupée qui deviendra le support matériel d'une mise en image de sa théorie d'inconscient physique. Les extravagances morphologiques de la seconde poupée sont très explicitement liées aux recherches sur la plasticité des pulsions que la clinique de l'hystérie avait initiées. Therese Lichtenstein déclare à ce sujet que « la présentation par Bellmer de la matérialisation des symptômes de conversion hystérique est liée aux distorsions auxquelles il soumet le corps de la poupée⁴⁷ ». L'omniprésence des recherches neuropsychiatriques dans l'œuvre de Bellmer dépasse d'ailleurs le simple cadre théorique pour se rendre très sensible dans certaines mises en scène.

La jointure à boule permet notamment l'adjonction au bassin d'une seconde paire de jambes. Cet agencement conditionne dès lors la disposition de la poupée : soit la station debout, soit déposée directement au sol ou sur un support, soit suspendue (fig. 6 <https://darkcornerbooks.files.wordpress.com/2014/06/3808607.jpg>, fig. 7 <https://darkcornerbooks.files.wordpress.com/2014/06/5326721.jpg>). Dans le second cas, la construction anatomique de la Poupée rappelle vivement le type de l'arc de cercle que Bellmer avait pu observer dans l'iconographie photographique de la Salpêtrière (fig. 8, fig. 9).

⁴⁷ « *Bellmer's account of the materialization of hysterical conversion symptoms also relates to the distortions to which he subjected the body of the doll* », Lichtenstein Therese, "The psychological and political implications of Hans Bellmer's Dolls in the cultural and social context of Germany and France in the 1930's", PhD dissertation, City University of New York, 1991, cit. 178 (Nous traduisons).



fig. 8, Albert Londe, Document du service photographique de la Salpêtrière, 1893.



fig. 9, Albert Londe (?), Fonds Trutat, Attaque d'Hystérie avec Arc de cercle, XIXe siècle.

Cette fois, les photographies sont pensées et réalisées comme des œuvres propres. Elles permettent que la poupée « pleine de contenus affectifs mais suspecte de n'être que représentation et réalité fictive, aille trouver dans le monde extérieur, dans le choc des rencontres, les preuves certaines de son existence. En un mot il faut que se forme un amalgame de la réalité objective qu'est la chaise et de la subjective qu'est la poupée, amalgame doué d'une réalité nettement supérieure, puisque subjective et objective à la fois⁴⁸ ». La photographie se charge d'une narrativité, elle est ici utilisée par Bellmer afin de conférer à sa créature une forme de vie en témoignant de son existence dans le réel. En faisant surgir sa créature surréaliste dans un décor prosaïque, Bellmer crée un sentiment d'inquiétante étrangeté résultant de l'irruption du refoulé au cœur du banal, du quotidien.

En 1949, Bellmer pousse la narrativité encore plus loin. Il crée une véritable fiction pour son Olympia : *Les Jeux de la Poupée*. Les photographies y seront publiées accompagnées de textes de Paul Éluard. Chaste et provocante, innocente et sinistre, elle incarne la Beauté Convulsive des surréalistes et réalise les aspirations que Dali prophétisait déjà dans *Sex-Appeal Spectral* : « J'annonce que toute la nouvelle attirance sexuelle des femmes viendra de la possible utilisation de leurs capacités et ressources spectrales, c'est à dire de leur possible dissociation, décompositions charnelles [...]. La femme spectrale

⁴⁸Hans Bellmer, *Notes au sujet de la jointure à boule*, Manuscrit autographé signé, 1947; <http://www.andrebretton.fr/work/56600100071170>.

sera démontable [...]. La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie⁴⁹ ».

Dans les Jeux de la Poupée demeure l'influence de l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière. En particulier dans certaines mises reprenant formellement les codes de la photographie médicale. On pourra notamment évoquer le motif de la chaise sur fond neutre sur laquelle se trouvaient exhibées les hystériques, posant anxieusement devant l'objectif. (fig. 10, <http://www.photo.rmn.fr/archive/46-000382-01-2C6NUOVOP2V6.html>, fig. 11 <http://www.ubugallery.com/gallery/artists/hans-bellmer/#gallery-image/12>). Le corps y est littéralement donné en pâture, la chaise sur laquelle l'hystérique consent à s'asseoir, à poser / à se poser, signe sa docilité et sa passivité : son objectivation (fig. 12, 13, 14).

Objectivation car le but avoué de l'entreprise photographique de la Salpêtrière était bien de donner une forme canonique et identifiable à quelque chose qui était alors considéré comme « un protégé qui se présente sous mille formes et qu'on ne peut saisir sous aucune⁵⁰ ». Mais, au cœur de l'aventure nosographique de la Salpêtrière, cette volonté d'objectivation de l'hystérie donne lieu à une forme d'objectification des patientes⁵¹. Les œuvres de Bellmer et la photographie de la Salpêtrière ont en commun cette forme de cruauté dans la mise en scène où le modèle est présenté à la merci du photographe.

⁴⁹ Salvador Dali, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure* n° 5, mai 1934.

⁵⁰ Paul Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 5.

⁵¹ Sur l'utilisation conjuguée de l'hypnose et de la photographie à la Salpêtrière, voir Georges Didi-Huberman, « L'art de mettre les faits en œuvre », in *Invention de l'Hystérie*, Paris, Éditions Macula, 2012, p. 38.



fig. 12, 13, 14, Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Bourneville et Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1875 et 1878 (planche XXIX).

Enfin, dans la profusion grotesque de jambes, la poupée évoque l'anéantissement complet de l'intégrité du corps dans le méandre de la convulsion (fig. 15, <http://www.photo.rmnm.fr/archive/11-503159-2C6NUOMSMX1C.html>). En contexte médical, de nombreux clichés attestent de la disparition des limites du corps lors des crises dites hystéro-épileptiques (fig. 16, fig. 17). L'agencement anarchique de la Poupée est directement inspiré du chaos organique du corps hystérique. La photographie médicale a multiplié ces images où la crise envahit le corps de la malade jusqu'à mettre à l'épreuve le regard du spectateur. Ce dernier, face au spectacle de la convulsion, doit alors visuellement tenter de redéfinir les limites du corps (disparition d'une tête enfouie dans le matelas, torsion d'un bras déformé par une contraction).

L'arc de cercle que rappellent certaines photographies de Bellmer s'inscrit dans un tissu de concordances liées à cette posture que l'on peut déjà apercevoir sur des céramiques attiques représentant des extases bacchiques. De la Ninfa primitive que cherchait Aby Warburg chez Botticelli⁵² à la poupée de Bellmer, en passant par les hystériques, cette cambrure symbolisant à la fois la disponibilité sexuelle (bassin comme point culminant du corps) et l'assujettissement de tout un être à la

⁵² Aby Warburg, « La Naissance de Vénus et le Printemps de Botticelli. Une recherche sur les représentations de l'Antique aux débuts de la Renaissance italienne », traduction S. Muller, *Les Essais Florentins*, Klincksieck, 2003, p. 53-91.

pulsion du désir (renversement de la tête et violents spasmes) vagabonde de la sphère scientifique à la sphère artistique comme avatar d'une sexualité féminine outrancière.

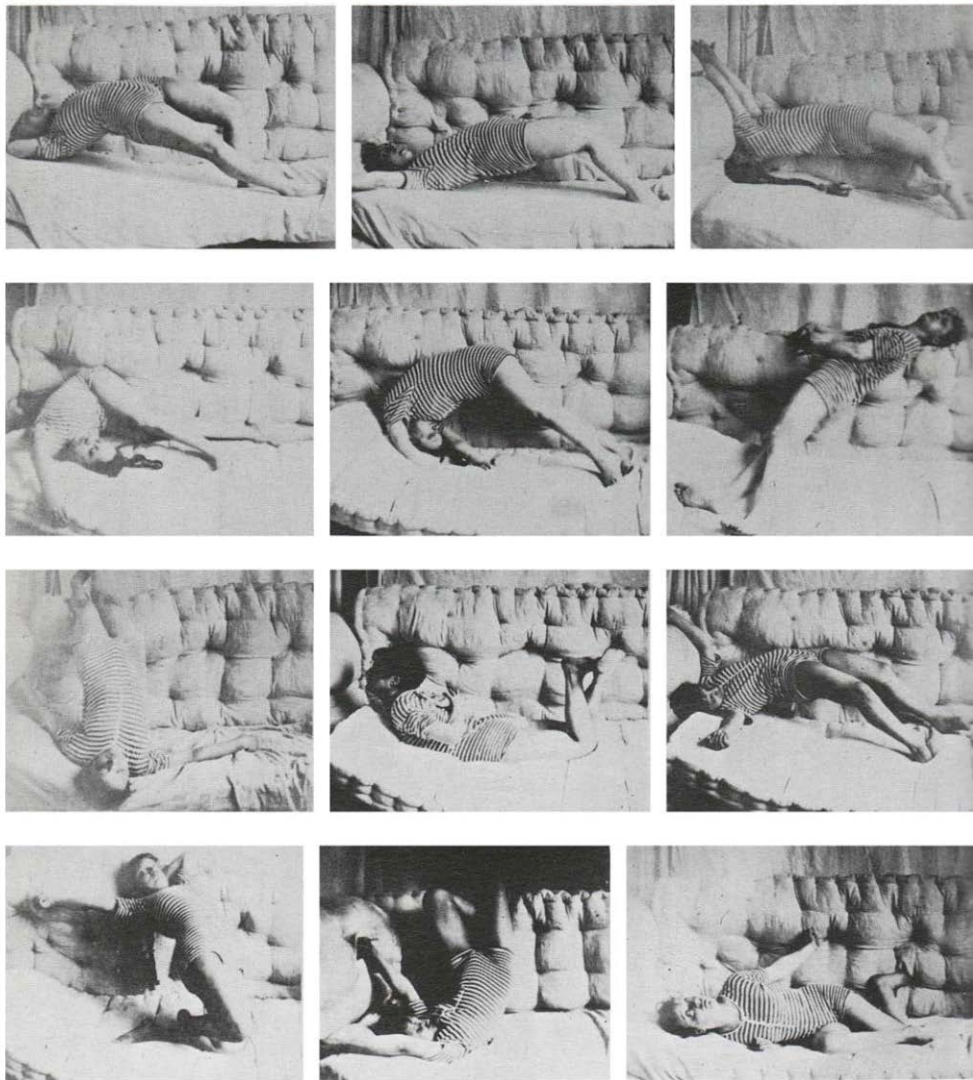


fig. 16, Gaetano Rummo, Planche tirée de l'Iconografia fotografica del grande isterismo, dédié à Charcot, Naples, Clinica Medica Propedeutica di Pisa, 1890.

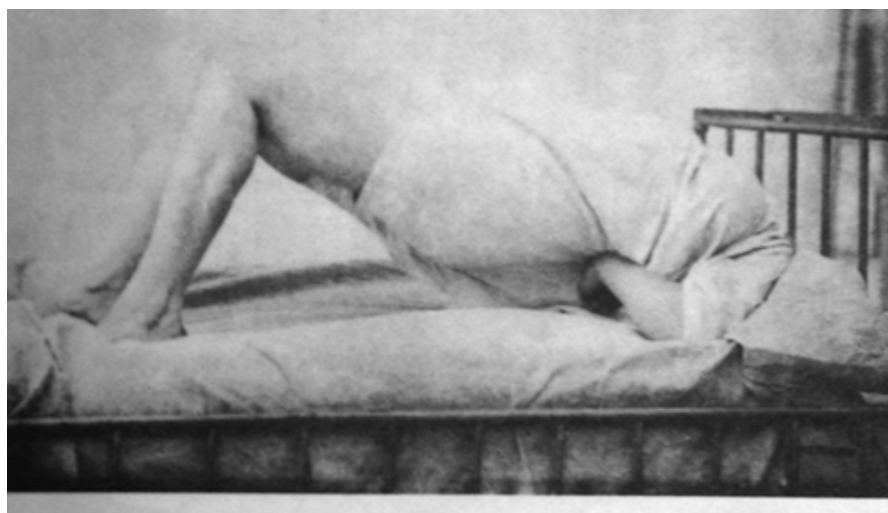


fig. 17, Paul Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière, Bourneville et Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1879-80, planche III.

Unica Zürn, compagne et muse de Bellmer, a également noté avec acuité l'étrange ressemblance entre les créatures convulsées de l'artiste et les hystériques en crise. Diagnostiquée schizophrène en 1960, elle passa une grande partie de sa vie internée dans diverses cliniques en France et en Allemagne. En dépit de ces hospitalisations régulières, Unica Zürn écrivit tout au long de sa vie. Elle laissa notamment deux bouleversants témoignages autobiographiques, confessions livrées depuis le maelström de sa folie : *L'homme Jasmin* et *Sombre Printemps*. C'est dans le premier que l'auteure évoque cette analogie entre l'œuvre de Bellmer et les scènes de démence auxquelles elle assiste quotidiennement : « Dans les attitudes qu'elle prend (au moment de la jouissance) cette malade ressemble à un de ces étonnants céphalopodes tels que Bellmer en a souvent dessinés : la femme faite de tête et de bas-ventre, les bras remplacés par des jambes, ce qui signifie qu'elle n'a plus de bras. Il ne lui manque même pas la langue que tirent les céphalopodes de Bellmer et qui a quelque chose de révoltant⁵³ ». La série de dessins *Céphalopodes* réalisée par Bellmer évoque en effet avec une cruelle précision visuelle la fureur de la crise de démence que Regnard et Charcot s'étaient acharnés à photographier encore et encore entre les murs de la Salpêtrière.

Voir à l'intérieur

Parmi l'impressionnante quantité de dessins que Bellmer a laissé, un ensemble se distingue par son caractère troublant, il est intitulé « *Rose ou Verte la nuit* » (fig. 18 <http://www.moma.org/collection/works/78114?locale=en>). Cette série représente invariablement la même chose ; une jeune fille déchire littéralement sa cage thoracique pour observer ce qui se trouve à *l'intérieur*. Il semblerait que réside dans ces œuvres l'obsession manifeste qui régit toute la création de Bellmer. Dans ses dessins, le motif récurrent d'un corps féminin, juvénile, enrobé d'un épiderme de briques trahit l'image d'un corps-forteresse renfermant le secret inaccessible de son désir, de son énergie libidinale. Dans ces corps murailles que l'artiste cherche à abolir, nous pouvons déceler l'entreprise obsessionnelle de Bellmer qui, sous le triple joug de la pulsion scopique, épistémophilique et sexuelle⁵⁴, cherche sans relâche une réponse au mystère du corps féminin⁵⁵. Une obsession qui planait

⁵³ Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, 1971, cit. 143.

⁵⁴ Sur la collaboration des trois pulsions épistémophilique, sexuelle et scopique chez l'enfant, voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, Folio, 1987, p. 123.

⁵⁵ Hal Foster voit dans cette obsession la persistance d'une curiosité infantile au sujet de la différence sexuelle et de la procréation : Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., 1993, p. 106 ; consulter également René R. Held, *L'œil du psychanalyste : surréalisme et surréalité*, Paris, Payot, 1973, p. 311.

en réalité dans l'air du temps : celle de décrypter l'invisible, l'inconscient. Artistes et médecins de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle nourrissaient alors le fol espoir de dépasser l'opacité des corps⁵⁶.

L'ensemble de la création de Bellmer est en effet fondamentalement marqué par la subversion du corps féminin et l'obsédante volonté d'y pénétrer pour en comprendre l'articulation organique mais aussi pour mettre à jour ses mécanismes inconscients. Cette idée est d'ailleurs extrêmement sensible dans le schéma d'une machine qu'il souhaitait intégrer au ventre de sa première Poupée (fig. 19 <http://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/plate-from-la-poup-e-1936-6>). Cette image représente le fantasme d'une machine optique qu'il appelait « peep-show » et permettait, en actionnant un bouton placé sur le sein, d'observer via un orifice percé dans le nombril, un déroulement d'images dans le ventre même de la poupée. Cette gravure sur linoléum est finalement emblématique de ce que Bellmer mit à l'œuvre dans son travail : le fantasme d'un corps féminin mutilé rendu inoffensif (ni bras, ni jambes, ni tête), abandonné à la curiosité d'un œil masculin inquisiteur⁵⁷.

Cette volonté de rendre compte de l'intériorité du corps à travers l'image est sensible dans l'établissement de sa théorie d'inconscient physique, qui voudrait que les limites extérieures du corps puissent traduire la complexité de l'activité pulsionnelle et libidinale à l'œuvre dans le psychisme. Mais la construction de la poupée et ses photographies ne suffisent pas à satisfaire tout le désir de Bellmer. C'est ce que nous dit notamment la formidable quantité de dessins qu'il réalisa, approfondissant inlassablement l'écriture organique de la poupée.

Dans son œuvre, Bellmer traduit sa propre anxiété quant à l'altérité sexuelle et au corps féminin. Mais cette angoisse ne se réduit pas à l'individualité psychique de l'artiste, elle était omniprésente à l'époque où s'inscrivent ses travaux, qu'il s'agisse de la focalisation médicale autour de l'hystérie ou de l'idéal féminin érigé par le surréalisme.

L'hystérie c'est avant tout *hysteria* en grec : l'utérus. Et, selon le mot de Charcot, aux sources de la pathologie réside toujours la « chose génitale ». Rappelons que pour Platon l'utérus était un animal désireux de procréer. Lorsqu'il se trouve laissé sans fruit, il « s'impatiente et supporte mal cet état ; il erre partout dans le corps [...], jette en des angoisses extrêmes et provoque d'autres maladies de toutes sortes⁵⁸ ». Nul raison de craindre l'anachronisme sur la question de l'hystérie féminine puisque, comme

⁵⁶ Sur le recours à la photographie pour atteindre cet objectif, voir Muriel Pic, « Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin », *Images Re-vues*, hors série 2, 2010, mis en ligne le 01 janvier 2010, URL : <http://imagesrevues.revues.org/409> ; Robert Pujade, Monique Sicard, Daniel Wallache, *A corps et à raison, photographies médicales 1840-1920*, Marval, Mission du patrimoine photographique, 1995 ; Monique Sicard, *L'année 1895 ou l'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Le Seuil, 1995.

⁵⁷ Taylor Sue, « The Wandering libido and the hysterical body », *The Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1/1/1996, issue 2, p. 151-199.

⁵⁸ Platon, *Timée*, 91-c et 91-d, traduction de L. Robin, p. 522, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1960.

nous le rappelle Gérard Wajeman, d'éminents médecins du XIX^e siècle n'hésitèrent pas à se conformer à la définition platonicienne⁵⁹. Comment expliquer une telle pérennité pour des théories antiques dans la recherche scientifique du XIX^e siècle ? Robert Wajeman n'impute pas cette stagnation à un aveuglement ou à un piétinement de la médecine au XIX^e siècle, il y voit au contraire l'expression d'une énigme ancestrale qui rejaillit alors, et que la question hystérique dissimule derrière un écran scientifique. Cette énigme, c'est celle de la sexualité féminine qui catalyse l'angoisse que suscite dans l'inconscient masculin la matrice, sphère accueillante de l'enfantement, gouffre noir, abysse létal. Lorsque Bellmer fantasma sa machine peep-show, il rêve, lui aussi, de pouvoir scruter, expérimenter et comprendre ce qui se passe dans cette antichambre paradoxale : inaccessible nid de la vie et trône de la petite mort.

C'est une volonté identique qui se saisit de la Salpêtrière à la fin du XIX^e siècle et qui donna lieu à une utilisation de la photographie comme outil d'une « autopsie anticipée dans le symptôme⁶⁰ ». Il s'agit alors pour Charcot, Londe et Regnard de réaliser par la photographie une anatomie au sens strict du terme : ouvrir un corps, le disséquer. Mais cette entreprise se réalise au cœur de l'observation clinique sur des patientes bien vivantes. Dans l'enregistrement mécanique du symptôme sur le film photographique, les médecins s'imaginent conférer l'image canonique d'une pathologie psychique.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, artistes et médecins se rejoignent dans une obsession séculaire qui se lisait déjà sur le frontispice du célèbre traité de Vésale, *De Humanis Corporis Fabrica*, nous donnant à voir une nuée d'hommes agglutinés autour du corps éventré d'une femme. Le médecin pointe de son doigt l'obscur région du bas ventre où gisent pêle-mêle viscères et organes : le continent noir. Les photographies de la Poupée de Hans Bellmer et celles réalisées à la Salpêtrière sont l'expression d'un regard qui se veut pénétrant, dans une époque charnière pour l'exploration du psychisme humain. Autour de cette question centrale du dépassement des limites corporelles se déploient deux potentialités du médium photographique : son pouvoir expressif, poétique mais aussi sa prétendue objectivité. Dans ces deux sphères, artistique et scientifique, la photographie devient en tout cas un outil au service de l'imaginaire. L'imaginaire d'un corps à l'œuvre qui, plus que jamais au XX^e siècle, devient imaginaire de son impossible ouverture⁶¹.

⁵⁹ Gérard Wajeman, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1976, n° 13-14, p. 59.

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op.cit.*, p. 40.

⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

Laura Fléty

Vers une anthropologie du corps en mouvement. Exemple bolivien

Cette présentation s'inscrit dans une perspective anthropologique qui privilégie une approche pragmatique du corps. Si l'on considère que les mouvements corporels sont des matériaux d'une nature spécifique, il convient de s'interroger sur la manière de décrire et d'analyser les expériences sensibles. Que regarder face à des corps en mouvement ? Que peut-on dire d'un geste ? Comment articuler l'analyse des aspects sensori-moteurs d'une action avec des considérations d'ordre anthropologique ?

Ces questions restent bien sûr d'un ordre très général. Je propose ici, à travers une analyse ethnographique synthétique⁶² de quelques aspects fondamentaux d'une danse bolivienne appelée *morenada* ou danse de « *morenos* » (littéralement, en espagnol, danse de « ceux qui ont la peau foncée »), d'apporter quelques premiers éléments de réponse à ces interrogations sur le corps en mouvement.

L'article sur les « techniques du corps » de Marcel Mauss⁶³ est généralement considéré comme le texte fondateur d'une réflexion sur l'anthropologie des gestes⁶⁴ qui s'est notamment développée à travers les travaux de Marcel Jousse et qui continue aujourd'hui d'intéresser de nombreux chercheurs, notamment dans le domaine de la culture matérielle. On peut par exemple citer l'approche dite praxéologique⁶⁵ de J.P Warnier⁶⁶ qui nous invite à penser corps et culture matérielle d'un seul tenant. L'idée d'appréhender le « corps en action avec ses objets⁶⁷ » amène ainsi à saisir comment les conduites motrices s'étaient, directement ou indirectement, sur des matériaux et des objets organisés en « cultures matérielles⁶⁸ ».

Néanmoins, dans cette perspective, il semble que le corps soit toujours relégué à ses actions, laissant dans l'ombre la question cruciale de sa qualité expressive. Que nous dit par exemple l'action

⁶² Cette analyse est développée de manière exhaustive dans ma thèse doctorale « Les cortèges de la fortune. Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de *morenada* (La Paz, Bolivie) », soutenue en juin 2015 à l'Université de Paris-Ouest Nanterre et, présentée, par ailleurs, dans un article en cours de publication intitulé « Danser pour le saint. Esthétique de la pesanteur, ivresse et dépense de soi dans la *morenada* (La Paz, Bolivie) », réalisé dans le cadre d'un ouvrage collectif : *Un pas de plus. Vers une anthropologie de la danse*, dirigé par Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore.

⁶³ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, 32(3-4), 1936, p. 365-86.

⁶⁴ Voir sur ce sujet Joël Candau *et al.*, *Anthropologie du geste, Anthropologie et Sociétés* 36(3), 2012, p. 26-56.

⁶⁵ La praxéologie motrice est une science centrée sur l'étude des actions motrices.

⁶⁶ Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle : l'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999. Ainsi que *Régner au Cameroun : le roi-pot*, Paris, Karthala Editions, 2009.

⁶⁷ Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin et Jean-Pierre Warnier, *Le corps : matière à décrire*, Paris, Dilecta, 2006, p. 45.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 7.

de « marcher » ou de « porter » si l'on ne cherche pas à comprendre de quelle manière, de quelle intentionnalité et de quelles sensations cette action est investie ?

En privilégiant un regard qui porte sur les qualités du mouvement plus que sur sa forme externe, on peut saisir par exemple, comment se joue la mise en exergue de la sensation de lenteur, de l'extrême légèreté ou, à l'inverse, de l'expression de la pesanteur... autant de manières spécifiques de construire des valeurs, des normes et de « faire » du social par le kinesthésique. Au delà de la description des gestes et techniques du corps (c'est-à-dire les aspects formels du mouvement), il est à mon sens nécessaire de commencer à construire une analyse des processus corporels qui prenne en compte ce que Rudolph Laban a conceptualisé comme l'« expressivité du mouvement⁶⁹ ».

Pour Rudolf Laban, l'un des pionniers de la danse moderne européenne et théoricien du mouvement, l'« expressivité du mouvement » concerne la qualité communicative du geste, celle-ci ne dépend pas tant de sa forme que de la manière dont cette forme est exécutée, c'est-à-dire de sa qualité kinesthésique. Le mouvement, envisagé comme un processus, c'est-à-dire un changement continu du corps, découle de la sélection et l'agencement de plusieurs éléments que R. Laban analyse à travers quatre catégories analytiques nommées Poids, Espace, Temps et Flux, qui vont donner son caractère et sa singularité à tout geste et déplacement⁷⁰. Le Poids décrit une attitude par rapport à la gravité ; l'Espace est le croisement des dimensions (horizontale, verticale et transversale) qui donne la direction des gestes ; le Temps relève de la vitesse, de la durée et du rythme du mouvement et le Flux indique l'énergie avec laquelle se déroule le mouvement. C'est alors la combinaison de ces quatre facteurs qui va permettre d'explicitier une palette variée de sensations et d'émotions.

L'analyse des différents facteurs du mouvement apparaît comme un moyen non seulement d'interroger les performances dansées, mais aussi, de manière plus large, les conduites motrices. Dans le sens donné par Pierre Parlebas, les conduites motrices forment l'organisation signifiante du comportement moteur : « La conduite motrice est le comportement moteur en tant qu'il est porteur de signification⁷¹ ».

C'est cet intérêt pour les comportements sensori-moteurs, pour les « qualités sensibles » du corps en mouvement et leur pouvoir performatif dans le monde social qui m'a amenée à réaliser une thèse en anthropologie sur les pratiques corporelles de groupes de danseurs des Andes urbaines boliviennes. J'ai ainsi réalisé une longue enquête ethnographique auprès d'un groupe de petits commerçants et artisans de la ville de la Paz issus de la migration indigène, qui exécutent collectivement la *morenada*,

⁶⁹ Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994 [1950].

⁷⁰ Sur ses questions voir le travail de Angela Loureiro, *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

⁷¹ Pierre Parlebas, *Jeux, sports et sociétés : lexique de praxéologie motrice*, Paris, Insep, 1999, p.74.

danse aux masques somptueux et aux costumes imposants, réalisée chaque année pour la grande fête patronale de la ville. Or, pour comprendre cette danse il a fallu tant analyser la nature des artefacts (costumes, masques, accessoires) qu'elle mobilise que les qualités de mouvement qu'elle engage.

Les corps de la danse morenada

Tant dans les villages que dans les plus grands centres urbains des Andes, la danse est un élément central des célébrations et rituels – appelés génériquement *fiestas* – destinés aux vierges et saints patrons catholiques. Lors de la domination espagnole, l'Église a joué un rôle essentiel dans l'introduction de certaines danses. Elle tenta de substituer aux danses des Indiens considérées idolâtres, d'autres danses qui servaient à l'œuvre d'évangélisation, comme celle *De moros y cristianos* « des Maures et des Chrétiens », qui mettaient en scène, à cette époque, la défense de la foi chrétienne⁷². Au-delà de la christianisation imposée par l'Église et les missionnaires, les Espagnols apportèrent une culture religieuse dont l'expressivité, en empruntant aux savoirs populaires, dépassait les seuls dogmes ecclésiastiques⁷³. Le culte des vierges et des images du Christ, les majestueuses processions organisées par les confréries religieuses espagnoles ainsi que plusieurs autres manifestations héritées du Moyen âge européen – jeux, théâtre, danses – furent réappropriées par les Indiens, donnant lieu à une nouvelle identité religieuse⁷⁴, mais également chorégraphique⁷⁵. Aujourd'hui il n'existe pas un seul modèle chorégraphique dans les Andes mais une multitude de formes musico-chorégraphiques qui agencent de manière complexe, dans de nouvelles créations, des éléments de la culture ibérique, de la culture autochtone et parfois de la culture occidentale globalisée, éléments dont il est bien difficile de saisir les logiques de fusion ou de découpage.

Dans les villes boliviennes andines, les cultes dédiés aux vierges et saints patrons catholiques prennent la forme de somptueux cortèges de danseurs et musiciens. À La Paz, ce défilé annuel est devenu un emblème de la ville autour duquel se rassemblent les citoyens, mobilisant un vaste spectre social qui va des classes dites populaires aux classes moyennes et aisées. Néanmoins, il s'agit d'un événement qui témoigne de manière saillante de l'influence sociale et culturelle des couches émigrantes indigènes et de leurs descendants.

⁷² Juan van Kessel, KESSEL, *Danseurs dans le désert : une étude de dynamique sociale*, New York, Mouton, 1980, p. 12.

⁷³ Alberto Diaz, Paula Martinez, Carolina Ponce, « Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos xviii y xix. Indígenasandinos, sistema de cargos religiosos y festividades », *Revista de Indias*, 260, 2014, p.101-128.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Juan-Carlos Estenssoro, « Los bailes de los indios y el proyecto colonial », *Revista Andina* 10 (2), 1992, p. 353-404.

La *morenada* met en scène une troupe de *morenos*⁷⁶, personnages portant d'imposants costumes et de somptueux masques aux visages noirs. Les danseurs exécutent leurs chorégraphies lors de la Fiesta de Jesús del Gran Poder (la Fête de Jésus du Grand Pouvoir) qui se déroule tous les ans à La Paz, au mois de juin. Issus de la migration indigène aymara⁷⁷ (première et deuxième générations), ces derniers sont installés dans les quartiers nord-ouest de la ville et ont développé des activités commerciales et artisanales informelles formant aujourd'hui un marché extrêmement dynamique, dans lequel ils placent tous leurs espoirs de réussite et de leur potentielle ascension socio-économique. La danse est alors mobilisée comme un outil rituel efficace pour solliciter les faveurs du Saint et attirer sur soi cette fortune tant désirée.

Le masque du *moreno* est généralement de couleur noire ou argentée et recouvre entièrement le visage, il montre des yeux exorbités et une bouche entrouverte de laquelle sort une large langue pendante. Le costume est une imposante carapace rigide incrustée de perles et brodée de motifs colorés et brillants. Contrairement aux autres danses dites « légères » de la célébration religieuse, la *morenada* est qualifiée de « danse lourde de la fête », en allusion au poids des costumes (entre dix et vingt kilos) portés par les danseurs. À travers des mouvements lents et répétitifs, ces derniers portent cette charge matérielle durant les six heures du trajet réalisé.

Tant les masques aux expressions hagardes des *morenos* que la présence d'éléments évoquant le pouvoir et la domination – gants blancs, bâton de commandement, bottes et sifflets – font référence, selon les danseurs, à l'univers de l'esclavage et à la souffrance du travail forcé des Noirs durant l'époque coloniale. Mais ce qui m'intéresse particulièrement ici est moins l'imaginaire historique et social auquel se réfère cette danse que les qualités kinesthésiques qu'elle met en relief.

Au premier regard, que voit le spectateur quand ces danseurs défilent par centaines, en avançant dans les rues de la ville ? Des volumes extravagants, une abondance de matières, de lourdes masses en mouvements. Il s'agit alors de comprendre comment les danseurs mettent en relief ces constructions plastiques qu'ils portent sur leurs corps et la manière dont ils jouent avec la gravité pour donner la sensation que la *morenada* est une danse pesante, démesurée et opulente.

Par la construction d'une forte saillance visuelle qui attire tous les regards du public, la *morenada* met en scène des personnages-objets dont les corps encombrés évoquent une esthétique de

⁷⁶ En espagnol, *moreno* désigne celui qui a la peau foncée.

⁷⁷ Les Aymaras font partie des principaux groupes linguistiques de Bolivie avec les Quechuas et les Guaranís. La population indigène aymara vit principalement dans les zones situées autour du lac Titicaca ; La Paz et El Alto sont les principales villes qui accueillent les migrants de ces zones rurales et des exploitations minières de la région. De manière plus générale, la population aymara occupe les territoires andins de plusieurs pays voisins de la Bolivie : la partie péruvienne de l'Altiplano et le nord du Chili.

l'accumulation. Volumes extravagants, abondance de matières, masses corporelles en mouvements : cette surcharge ornementale, portée avec difficulté par les danseurs pendant plusieurs heures de trajet dansé, suggère une corporalité qui s'inscrit par ses qualités plastiques et visuelles dans le registre du non ordinaire et, par ses qualités motrices, dans le registre du « lourd ».

Le registre visuel de l'extra-ordinaire

Ce que l'on peut appréhender comme la culture matérielle de la danse *morenada* relève d'une panoplie d'artefacts tels masque, plume, sceptre et costumes-carapaces portés par les danseurs et principalement élaborés et portés dans le contexte dévotionnel des fêtes patronales boliviennes.



**fig. 1, personnage de la danse *morenada* appelé *Super Achachi* (Super ancêtre).
Photo Laura Fléty**

Les habits, accessoires et masques de ce personnage sont pesants et inconfortables. Le danseur porte une sorte de carapace ou armure géante qui restreint considérablement sa liberté de mouvement. C'est un costume construit sur plusieurs étages recouvrant complètement les épaules, le cou et les bras, et qui donne un effet d'empilement, de « volume augmenté ». Apparaît alors un corps rigide, volumineux et lourd, derrière lequel l'identité du danseur n'est plus visible pour le spectateur. Toute cette profusion matérielle, cette esthétique chargée et baroque du costume, transforme le danseur en un corps-objet et inscrit le personnage dans le registre du merveilleux.

Défiant toute cohérence réaliste, le *moreno* emprunte simultanément des traits humains, des traits appartenant au monde animal (bec, yeux de chouette, poils, carapace à queue) et des qualités monstrueuses (langue pendante, bouche difforme, yeux exorbités ou injectés de sang) que l'on retrouve dans les représentations du diable andin appelé Tío. En outre, sur les costumes même des danseurs de *morenada*, sont brodés les symboles des puissances cosmiques andines comme le Soleil, la Lune ou les Montagnes et l'on y retrouve la présence de condors ou de dragons. Les corps des danseurs constituent ainsi de véritables modèles visuels qui matérialisent l'extra-ordinaire et qui évoquent un univers « non humain ». Ces personnages ne sont pas à proprement parler des esprits ou des divinités, ils participent d'un imaginaire collectif extrêmement créatif, élaboré dans le cadre des fêtes patronales, qui met en scène des altérités mythiques, animales, sociales ou ethniques. Or, c'est bien la beauté de ces personnages monstrueux qui apparaît comme l'un des éléments central du rituel.



fig. 2, *Super Achachi de la morenada* (Super ancêtre).
Photo Laura Fléty

Dans les costumes, le mélange de qualités du rigide, du moussu, le contraste travaillé de couleurs qui saturent la vision, et la mise en relief du brillant par l'usage de perles, paillettes et matériaux qui évoquent le métal, renvoient à la recherche de saturation sensorielle, voire d'une multisensorialité qui caractérise la puissance des rituels andins.



fig. 3, personnage du *moreno*. Photo Laura Fléty

Il faut enfin souligner l'ambiguïté propre des personnages de la *morenada*, personnages hybrides qui transgressent les catégories de la pensée : ils peuvent avoir la peau noire mais des yeux bleus, ils évoquent une figure d'esclave tout en portant un vêtement richement brodé et perlé. En incarnant à la fois le faste et la souffrance, ces personnages donnent lieu à une double interprétation potentiellement contradictoire. C'est bien cette qualité particulière qui me semble importante pour saisir comment cette performance du corps permet de synthétiser des états considérés contraires dans la vie ordinaire. Cette juxtaposition définit la complexité de cette danse et lui confère une grande partie de son efficacité rituelle.

La mise en mouvement de la chair et des matières

Lors du défilé, les pas des danseurs sont répétitifs et d'une apparente simplicité. Le répertoire chorégraphique est très réduit : un pas de base et une ou deux séquences chorégraphiées avec des déplacements latéraux et de petits parcours circulaires sur place. Toutefois, ce n'est pas sur la complexité chorégraphique, c'est-à-dire sur la forme et l'enchaînement des mouvements, que se situe la difficulté de la performance. Pour les danseurs, l'enjeu principal se situe dans une capacité psychomotrice particulière : l'endurance. Celle-ci relève d'une aptitude à maintenir un effort pendant une durée prolongée, le trajet dansé dure plus de six heures en continu. L'endurance mobilise à la fois

une force motrice, musculaire et respiratoire mais également une force psychique puisqu'elle implique de la volonté et une résistance morale à la fatigue. La pratique de la *morenada* développe chez les danseurs masculins une réelle aptitude à surmonter la charge, parfois étouffante, des costumes portés. L'effort fourni n'est pas soudain ni brutal ou spectaculaire. Ici, le dépassement de soi relève d'une forme de persévérance et de longue résistance continue, tel un moteur lancé qui tourne au ralenti et de manière ininterrompue.

En outre, ce dépassement revêt une dimension collective. En effet, les *morenos* défilent en formant un bloc de plusieurs rangs resserrés successifs, chacun formé de cinq ou six danseurs, et le groupe ainsi constitué peut rassembler plusieurs centaines de danseurs, uniformisés dans leurs costumes et synchronisés dans leurs mouvements. L'effort physique réalisé par chacun apparaît de manière décuplée. Au-delà de l'engagement corporel individuel, se dessine l'image d'un corps collectif qui s'applique à porter une lourde charge. La *morenada* met en scène un groupe qui prouve qu'il est en état de fournir une forte dépense énergétique sur la durée et incarne ainsi une représentation collective de l'effort⁷⁸.

Comme l'a analysé Rudolph Laban, l'expressivité du mouvement est étroitement liée au rapport que le danseur entretient avec la gravité. Laban distingue la notion de « Poids » de celle de la masse s'évaluant en termes de kilos. Si la pesanteur, elle, est une contrainte invariable, le danseur peut en revanche choisir son attitude envers elle en s'y soumettant ou au contraire en y résistant. Par ses gestes, le danseur peut créer une échelle de nuances possibles pour exprimer des qualités qui vont de la légèreté à la lourdeur.

Dans la *morenada*, les hommes réalisent tout un travail corporel autour de la gravité et de la mise en relief du poids. Dans sa danse, ils exécutent des pas croisés latéraux avec des petits lâchés au niveau du genou. Ces mouvements sont saccadés et marquent la pulsation sur laquelle il lâche le poids au niveau de ses jambes, comme des petits tombés, mais qu'ils retiennent immédiatement. Cette résistance au poids et cette force sont mises en scène : il ne suffit pas de montrer que le costume est volumineux, il faut signifier qu'il est lourd et qu'eux, les hommes, sont à même de le porter. Dans un autre registre de mouvements, les danseurs jouent encore avec la gravité. Ils vont fortement incliner leur

⁷⁸ Selon les discours des danseurs, leur endurance paraît plus conçue comme une offrande au Saint que comme une pénitence. Ceci conduit à se demander à quel point l'effort affiché de certaines danses andines peut être interprété en tant que pratique dévotionnelle chrétienne. A la Paz, les danseurs ne prient pas à la fin de la procession et l'expérience de la pénibilité corporelle ne peut être interprétée uniquement en termes d'expiation des péchés ou comme rite de purification rappelant certains aspects du catholicisme. Les douleurs, causées par la danse, ne sont pas associées à une mortification de la chair, comme c'est le cas par exemple pour les chrétiens pratiquant l'autoflagellation ou d'autres pratiques extrêmes. L'idée de rédemption ou de pénitence n'apparaît ni dans les pratiques ni dans les discours des danseurs de *morenada* qui en revanche envisagent leurs performances chorégraphiques en termes de « sacrifice collectif ».

costume vers l'avant, quasiment à l'horizontale, ce qui les oblige à se déséquilibrer et à déplacer leur centre de gravité.



**fig. 4, Altération de l'équilibre. Super Achachi qui s'incline vers le sol.
Photo Laura Fléty**

Ici le danseur paraît tituber, la masse du costume est ballotée et déséquilibrée sur les côtés et sur l'avant, le costume accentue la sensation d'un équilibre précaire. Le danseur doit surmonter la contrainte du poids avec son corps. Il est complètement enfermé dans son costume et sa liberté de mouvement consiste principalement à frapper le sol avec ses pieds et à incliner son corps. Le danseur va se désaxer complètement dans le plan sagittal et mettre toute la charge sur son dos, il se relèvera brusquement, mettant ainsi en scène sa performance musculaire mais aussi son jeu d'équilibre : il doit se confronter au poids sans se laisser emporter.

Conclusion

À travers un exemple ethnographique concret, j'ai voulu montrer ici la manière dont on peut analyser et regarder des matériaux corporels en s'éloignant de la simple question de la forme des gestes pour s'intéresser à l'expressivité du corps. En interrogeant la nature des artefacts utilisés, l'usage de la gravité et de la pesanteur ou encore la notion d'endurance, on touche là à ce qui me semble être le fondement de l'expérience sensible de la danse *morenada*. Traiter de ces questions complexes implique d'affiner son regard sur le corps en mouvement et l'élaboration d'outils d'analyse concrets pour arriver à en parler. C'est pour ma part le croisement de données entre différents types de corpus qui m'ont permis de le faire. L'analyse filmique des mouvements dansés, l'expérience partagée avec les danseurs qui ont permis de saisir des logiques chorégraphiques « de l'intérieur » qui ne sont pas forcément visibles dans la vidéo, ou dans la position de spectateur, les discours des danseurs sur leur propre pratique et enfin les outils de l'analyse labanienne du mouvement (de Rudolph Laban).

En outre, une deuxième étape fondamentale pour mener une réflexion de type anthropologique consiste à comprendre la manière dont ce type d'expérience sensible s'inscrit dans un ensemble de représentations et de valeurs sociales plus vastes, propres à cette communauté de pratiques. Si ce bref exposé a surtout proposé un regard particulier, qui déplace la question de la représentation de la « chair » vers sa mise en mouvement, mes recherches portent principalement sur l'articulation des dynamiques corporelles à des registres autres, tels que ceux des pratiques dévotionnelles, des représentations du travail ou de la richesse, afin de saisir la manière dont le corps produit un langage de ces représentations.

En effet, je me suis attachée à comprendre comment tout cet engagement matériel et physique de la *morenada* construisait une conception et une expérience kinesthésique de la prospérité. Porter sur le corps toute cette matérialité mise en mouvement par la danse, est un moyen pour les danseurs d'attirer sur eux l'abondance qu'ils exhibent. Et le corps est ici le pilier de la relation au monde invisible, notamment avec le saint catholique pour lequel on danse. Celui-ci est un « objet-sujet » agissant sur les fidèles qui entretiennent avec lui une relation d'offrande rituelle par leurs corps et leurs costumes. Le moteur de la dévotion s'ancre donc dans des pratiques sensori-motrices tout à fait spécifiques : la pesanteur des corps, l'opulence des lourds costumes et l'endurance qu'elle implique matérialisent et incarnent la croyance de ces danseurs en projetant leur désir d'une prospérité future.

Lucile Pouthier

La vie dans la peau : l'écriture du moi dans les tatouages de gangs de rue et de prison au Cap en Afrique du Sud

Cet article s'inspire d'un travail de terrain et d'entretiens réalisés dans plusieurs centres de détention dans la région du Western Cape. La question du gangstérisme est revenue à plusieurs reprises lors de ces entretiens puisqu'un grand nombre d'hommes interviewés ont expliqué appartenir ou avoir appartenu à un ou plusieurs « gangs ». Empires criminels très organisés selon les uns, groupes d'adolescents en manque de repères selon les autres, ces gangs semblent difficilement définissables. On peut s'accorder sur le fait qu'il s'agit de bandes composées en grande majorité d'hommes jeunes issus des quartiers défavorisés de la ville et régies par des traditions et des codes de conduite plus ou moins complexes selon leur taille et leur ancienneté. D'après les estimations du criminologue sud-africain André Standing, on ne comptait pas moins de 130 gangs actifs en 2006 dans les quartiers pauvres des Cape Flats, qui s'étendent au sud du quartier d'affaires et abritent la majorité de la population noire et métisse de la ville⁷⁹. Quant aux prisons, elles possèdent « leur » gang, le gang centenaire du Nombre, comme il en sera question plus loin.

Un des points remarquables chez ces gangsters est la quantité de tatouages qu'ils arborent, souvent sur les mains, les bras et les jambes, mais aussi parfois sur le cou, voire sur le visage. Leur rapport à ces tatouages est revenu à plusieurs reprises dans les entretiens comme une question parallèle, mais indissociable des problématiques du récit de vie. Tout d'abord, il est apparu que ces tatouages de gang, à leur manière, se présentaient comme des autobiographies dont les corps de ces hommes seraient le vélin. Ensuite, comme l'indique le philosophe marocain Abdelkébir Khatibi dans son ouvrage *La blessure du nom propre*, le tatouage serait un « vêtement écrit⁸⁰ », une arme contre le logocentrisme des religions du livre qui valorisent le verbe au détriment de la chair. Comme nous pourrions le voir plus en détail dans cet article, en Afrique du Sud, la logique implacable de l'appareil d'apartheid a eu pour conséquence, entre autres, d'ériger le signifiant racial en évidence corporalisée et de criminaliser les corps noirs. Quelque vingt années après la chute du régime, ces logiques de domination et de racialisation des corps persistent, et le tatouage de gang semble se trouver au croisement de ces dernières. On peut voir le tatouage de gang comme un acte de prise de pouvoir sur

⁷⁹ André Standing, *Organised Crime: A Study from the Cape Flats*, Pretoria, Institute for Security Studies, 2006, p.38.

⁸⁰ Abdelkébir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris, Les lettres nouvelles, Denoël, 2009, p.68.

un corps dévoyé, marginal, celui des gangsters et des « criminels », qui sont en majorité noirs et métis⁸¹ – une réappropriation.

Afin de creuser cette idée, penchons-nous d'abord sur l'aspect matériel de l'écriture du tatouage, avant de parler de ses significations. Enfin, il conviendra de s'interroger sur la question du tatouage de gang comme stigmaté et sur ce qu'il révèle du rapport de la société sud-africaine aux corps dévoyés des « gangsters », en majorité noirs et métis.

Le tatouage dans sa matérialité

Pour comprendre ces tatouages, il faut d'abord voir comment on inscrit ce texte sur la peau. Tatouer la peau revient à perforer l'épiderme à l'aide d'un objet pointu pour y introduire des pigments. Il faut que l'insertion soit assez profonde pour que le tatouage soit permanent, mais assez superficielle pour qu'il ne forme pas de cicatrice. En soi, le tatouage est une abrasion et le processus peut s'avérer douloureux voire dangereux s'il n'est pas réalisé dans des conditions adéquates. Comme l'indique l'anthropologue Margo Demello, la culture du tatouage dans les sociétés contemporaines s'organise autour d'une hiérarchie fondée sur des facteurs sociaux-économiques⁸². En haut, on trouve les tatouages artistiques, qui engagent un coût certain et sont réalisés dans des conditions d'hygiène très strictes. Il faut compter 2000 rands – à peu près 200 euros – pour 3h chez un tatoueur professionnel au Cap, là où les statistiques municipales indiquent que 35% des habitants de la ville vivent sous le seuil de pauvreté, avec moins de 3500 rands par mois⁸³. Au Cap, se faire « bien » tatouer est un luxe.

Le tatouage de prison et son pendant, le tatouage de rue, se trouvent, quant à eux, au plus bas de la hiérarchie. Ils sont souvent faits à la main, « auto-infligés » et réalisés (dans des conditions d'hygiène déplorables) sur des parties volontairement visibles du corps, à l'aide d'objets pointus et d'encre de fortune. Une des personnes interviewées, Matthew⁸⁴, avait utilisé de l'encre faite à partir de salive et d'une semelle de caoutchouc brûlée. Leur aspect est souvent irrégulier, le trait grossier et on les distingue très facilement des tatouages professionnels.

⁸¹ Les catégories utilisées dans cet article sont celles du recensement : « *African* », « *Coloured* » (« métis »), « *Asian* » et « *White* » [http://www.statssa.gov.za/?page_id=964]. Si l'Afrique du Sud est officiellement une démocratie « non- raciale » depuis la chute de l'apartheid, il reste d'usage de se référer aux quatre groupes raciaux. Bien qu'on reconnaisse leur caractère « construit », ces catégorisations continuent de délimiter les expériences des citoyens sud-africains. C'est à ce titre, uniquement, que nous les emploierons ici.

⁸² Margo Demello, « The Convict Body: Tattooing Among Male American Prisoners », *Anthropology Today*, 9(6), 1993, p.10.

⁸³ http://www.statssa.gov.za/?page_id=1021&id=city-of-cape-town-municipality.

⁸⁴ Tous les noms ont été changés.

En outre, les conditions de réalisation du tatouage de gang participent de son statut social particulier. Citons ici un échange avec le jeune Safiek, 23 ans :

« Comment tu fais tes tatouages à l'intérieur ? » Il rit. « C'est facile, *man*. Je me tatoue moi-même !

- Ça doit faire mal, lui dis-je. - Non... Tu vois ici... » Il me montre sa main. On peut y voir une croûte circulaire, au-dessus d'un tatouage qui a l'air plus ancien. « Celui-là, il est en train de devenir bien... »

« Qu'est-ce que tu entends par 'il est en train de devenir bien ?' » La croûte est épaisse et manifestement infectée.

« Non. Mais c'est l'eau chaude qui a fait ça. L'eau chaude de la douche. Si tu as un nouveau tatouage, tu ne peux pas te laver à l'eau chaude⁸⁵ ».

On imagine assez bien les conditions d'hygiène dans lesquelles Safiek a réalisé son tatouage (quelques semaines après notre entretien, certaines sections de la prison seront évacuées pour raisons sanitaires). Il en possède des dizaines, sur le cou, le torse et les mains, qu'il révèle en soulevant son sweat-shirt. La fierté manifeste avec laquelle le jeune homme me les montra, et son insistance pour dire qu'il n'avait pas souffert quand il se les était faits, témoignent de la dimension particulière du tatouage de gang : celui-ci projette sur la toile de la peau l'image d'un moi endurent, coriace, physiquement et mentalement – un récit de valeurs intérieures visibles de l'extérieur.

En outre, les conditions de réalisation du tatouage de gang participent de son statut social particulier. Les tatouages donnent à voir la personne qui les porte comme « *tough* » (« dure ») d'où l'endroit où ils sont apposés. Un détenu interviewé possédait par exemple des signes sur les paupières. Ces derniers manifestent ainsi un rapport à l'identité qu'on pourrait qualifier « d'épidermique » puisque c'est la peau qui vient sceller, dans un jeu de miroir et de renvois, le lien entre l'intérieur et l'extérieur.

Afin de mieux comprendre le texte de ces tatouages, tournons-nous donc vers leur sens. Ils apparaissent comme une « corporalisation » (la matérialisation d'un signifié inscrit dans le corps) qui traduit la spécificité de la sous-culture des gangs de rue et de prison au Cap.

Le tatouage comme signifié corporalisé

La première fonction du tatouage de rue ou de prison est de signifier l'appartenance au groupe. Dans son étude des gangs des rues au Cap, le chercheur Don Pinnock définit les gangs comme des

⁸⁵ Entretien du 14 août 2015 à la prison de P. (Nous traduisons).

« communautés contradictoires et ‘imaginées’ » en référence aux travaux de l'historien Benedict Anderson sur le nationalisme. Cette comparaison indique le statut des gangs dans les communautés pauvres du Cap où les chiffres du chômage structurel atteignent en moyenne 30 %⁸⁶. Un ancien prisonnier, le jeune Darryl, m'avait confié, en septembre 2014, que le problème majeur de son quartier d'origine, Manenberg, était qu'il « n'y a rien à y faire⁸⁷ ». Marginalisés à la fois socialement, économiquement et géographiquement, les jeunes de ces quartiers trouvent dans le gangstérisme une raison d'être et un moyen d'entrer dans l'âge adulte que leurs conditions les empêchent d'acquérir :

Les gangs sont des communautés [...] dont les membres sont de jeunes hommes (et moins souvent des jeunes femmes) qui viennent d'atteindre l'âge de la maturité sexuelle mais ne vivent pas dans une culture qui leur procure les moyens rituels de devenir sexuellement actifs. Donc ils deviennent seulement actifs⁸⁸.

Citant l'ethnologue français Arnold Van Gennep, Pinnock explique que tout rite de passage nécessite une mise à l'écart du groupe majoritaire avant d'y être réintégré. Entre ces deux temps du rituel, s'ouvre un espace liminal dans lequel toutes les règles sont abolies et l'individu peut tester les limites de ce qui est autorisé ou interdit. L'obtention d'un tatouage marque l'identité en posant la différence. Il indique la séparation en construisant un « eux » et un « nous », et délimite un « moi ».

Ces tatouages peuvent être de plusieurs types, regroupés ci-après en trois grandes catégories :

- Les tatouages en lien avec le groupe, qui marquent l'appartenance et l'allégeance permanente à un gang plutôt qu'un autre. Un jeune détenu de 23 ans, Safiek, arborait sur sa main un drapeau du Royaume-Uni, le signe du gang des *Ghetto Kids*. Car les « *Ghetto* », m'apprendra-t-il, sont les ennemis du gang des *Americans*, dont le signe est le drapeau des Etats-Unis et la devise des Etats-Unis qui apparaît sur les dollars. Celle des « *Ghetto* » est d'ailleurs « *America is lekker but Britain is more better* » (« L'Amérique c'est cool mais la Grande-Bretagne c'est plus mieux »). Toutefois, quand je demandai à Safiek s'il savait où se trouve la Grande-Bretagne, il me répondit par la négative. Les signifiants semblent donc vidés de leur sens premier et réinterprétés pour symboliser le rapport des membres du gang à leur environnement.
- Un deuxième type de tatouage est ce qu'on pourrait appeler le tatouage de carrière, qui indique le rang et le prestige au sein même du groupe. Ce genre de tatouage est très fréquent dans le gang du Nombre dont l'organisation est paramilitaire. La création du Nombre

⁸⁶ <http://www.statssa.gov.za>.

⁸⁷ Entretien informel du 24 septembre 2014.

⁸⁸ Don Pinnock, & Dudu Douglas-Hamilton, « Gangs, Rituals and Rites of Passage – Introduction », in *Gangs, Rituals and Rites of Passage*, Cape Town, African Sun Press, 1993, p. 8. (Nous traduisons).

remonterait au milieu du XIX^e siècle. Le gang regroupe trois sous-gangs, les 26, les 27 et les 28, qui possèdent chacun leur histoire et leurs fonctions au sein de la prison. Les soldats peuvent accéder au rang de général s'ils réalisent un certain nombre de tâches et de faits d'armes. Leur rang est alors signifié par le nombre d'étoiles inscrites sur leur peau au niveau du torse ou des épaules, à la manière des insignes de l'armée, chaque sous-gang possédant ses propres symboles⁸⁹. Le gang des 26, par exemple, opère de jour, contrairement au gang des 28 qui appartient à la nuit. Aussi, on retrouve des références au soleil dans leurs tatouages. Les 26 sont par ailleurs chargés de récolter l'argent en prison. On trouvera donc des tatouages en lien avec le thème de l'argent, comme des couronnes ou des pièces de monnaie.

- Enfin, un dernier type est ce qu'on pourrait appeler le tatouage biographique qui établit l'individualité du corps du gangster au sein du groupe : ce sont tous les tatouages en lien avec la famille, les amis morts, voire les conquêtes sexuelles en prison. Safiek possédait les noms de ses sœurs sur le torse et avait le nom « Miburg », celui de son « petit copain » tatoué sur le bras.

Le tatouage de gang exprime donc un rapport à soi et à son identité sociale et apparaît comme autant de signes « antilogographiques » de la biographie du gangster. En cela, il peut être conçu comme un « stigmat » de nature particulière.

Le stigmat antilogographique du tatouage, la réappropriation d'un corps dévoyé

Par « antilogographique », on entend « qui s'attaque au verbe ». Les tatouages de gangs sont en majorité des signes (dessins, symboles) et non des mots. En ce sens, ils peuvent apparaître comme une réappropriation, par leur porteur, de son corps et par là de son identité. L'acte de se tatouer construit un pont entre le linguistique et le corporel, déconstruit le lien imposé entre le signifiant et le signifié en créant un nouveau sens. Car en Afrique du Sud, nommer, identifier, est un acte chargé de significations politiques et culturelles lourdes.

Une des premières grandes lois mises en place par l'Etat d'apartheid fut le *Population Registration Act* de 1950. La population sud-africaine fut dès lors classifiée en quatre groupes raciaux : « *African* », « *Coloured* », « *Indian* » et « *White* ». Il va de soi qu'il ne s'agissait pas d'une catégorisation « neutre » (peut-on d'ailleurs jamais parler d'un processus de catégorisation qui soit réellement « neutre » ?) au sens où l'identification raciale des personnes indiquait aussi le type de traitement qui leur était réservé. En outre, selon les travaux de la sociologue Deborah Posel, le « génie » de l'apartheid

⁸⁹ Pour plus d'informations sur le Nombre, voir : Jonny Steinberg, *The Number : One Man's Search for Identity in the Cape Underworld and Prison Gangs*/Jonny Steinberg, Johannesburg, Jonathan Ball, 2014.

reposait dans ce que les distinctions raciales étaient fondées sur le principe de l'évidence, et reconnaître et catégoriser la race d'un individu relevait du sens commun : « En lien étroit avec cette confiance dans l'autorité de l'expérience quotidienne comme site privilégié de l'évaluation raciale, il y avait l'idée que les différences raciales étaient typiquement visibles et consensuelles – des traits manifestes de l'expérience vécue, à la portée de tous⁹⁰ ». L'identité raciale des personnes sous l'apartheid était donc imposée par le haut mais bel et bien incarnée et conçue comme visible.

Les personnes classifiées comme « *African* » ou « *Coloured* » virent par ailleurs leurs comportements les plus banals criminalisés, sous le coup de lois telles que la loi sur le *pass*, qui régissait les mouvements des personnes non-blanches sur le territoire, ou les lois interdisant les mariages et relations sexuelles entre personnes de groupes raciaux différents. En Afrique du Sud, sous l'apartheid, c'était ainsi un crime « d'être » noir – de se trouver à certains endroits, voire tout simplement d'exister (les enfants nés d'unions mixtes étant de fait « illégaux⁹¹ »).

Quelque vingt années après la chute du régime, à l'ère de la démocratie, la persistance, voire l'augmentation de la criminalité, fait que le « criminel » est perçu comme un danger pour la liberté des citoyens et le bon déroulement de la vie (notamment la vie économique) de la cité. C'est à l'aune de ce double héritage qu'il faut évaluer la signification des tatouages de gang. Autrefois ennemis du système car classifiés comme non-blancs, les gangsters d'aujourd'hui sont désignés comme des ennemis de la société démocratique. Se tatouer peut ainsi apparaître comme un acte de reprise de pouvoir sur son propre corps, un corps doublement dévalorisé, par l'héritage de la hiérarchie raciale d'apartheid, et par les valeurs politiques et économiques de la société sud-africaine actuelle.

Le tatouage revient à « se nommer » au lieu d'être nommé. C'est ainsi que Michel Foucault expliquait au sujet des tatouages des forçats, dans *Surveiller et Punir* : « A ce jeu (*la parade des forçats*), les condamnés répondent eux-mêmes, arborant leur crime et donnant la représentation de leurs méfaits : c'est une des fonctions du tatouage, vignette de leur exploit et de leur destin (...)»⁹² ».

⁹⁰ Deborah Posel, « What's in a Name? Racial Categorisations under Apartheid and Their Afterlife », *Transformation*, 47, 2001, p.62. (Nous traduisons).

⁹¹ Le comédien Trevor Noah, présentateur sud-africain de l'émission américaine *The Daily Show*, né sous l'apartheid d'une mère sud-africaine classifiée comme « *African* » et d'un père suisse classifié comme « *White* », ironise, dans son spectacle *The Racist* : « Dans la rue, mon père ne pouvait pas se promener avec nous – il marchait de l'autre côté de la rue et me faisait coucou – on aurait dit un vieux pédophile. [...] Ma mère, elle, pouvait marcher près de moi, mais à chaque fois qu'on croisait un policier, elle me lâchait la main – je me sentais comme un sachet de marijuana ». (« In the streets my father couldn't walk with us – he would walk on the other side of the road and wave at me – like a creepy pedophile. [...] And my mom could walk with me but every time the police went by she would drop me – I felt like a bag of weed ». Nous traduisons). Ce qui, dans d'autres circonstances, eut été une scène familiale « normale » (un couple se promenant avec leur enfant) est décrit par Noah comme une situation déviante (l'union entre deux adultes de « races » différentes étant mise sur le même plan que la pédophilie) et honteuse. L'expérience de Trevor Noah, consignée dans une autobiographie au titre évocateur, *Born a crime* (2016), illustre la criminalisation accrue dont les corps noirs étaient l'objet sous l'apartheid ; <http://edition.cnn.com/2013/02/13/showbiz/trevor-noah-comedy/>.

⁹² Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 302.

C'est bien l'aspect performatif du tatouage auquel Foucault fait référence ici. Le tatouage du forçat ou du criminel est un acte de langage corporel qui rend son corps public, mais en des termes qui lui sont propres. Aussi personnel que puisse être un tatouage, il manifeste un rapport au moi qui, à la fois, prend possession du corps qu'il habite et devient « culturellement visible⁹³ », marquant ainsi une différence irréductible et permanente par rapport à la société normale. En Afrique du Sud, la couleur de la peau constitue toujours ce qu'Erving Goffman qualifiait de « stigmaté tribal⁹⁴ ». Les tatouages des gangs des quartiers pauvres noirs et métis du Cap apparaissent comme un procédé de réappropriation des stéréotypes, quand la marque de l'exclusion devient objet de fierté.

Conclusion

Pour conclure, j'aimerais prendre quelques instants pour soulever un problème, à savoir celui du rapport entre le tatouage et le temps. Citons ici les propos de Mahmoud, 32 ans au moment de notre entretien, membre du gang des 26 mais refusant de porter des tatouages :

« Non. A ce jour je n'ai pas de tatouages. Je fais partie d'un gang mais je n'ai pas de tatouages. [...] Je savais que je ne devais pas me faire tatouer car un jour, si je sors d'ici, je vais avoir besoin d'aller chercher du travail, donc si les gens voient des tatouages, ils te jugent. Surtout des tatouages de gangsters. 'Oh, c'est un criminel, on ne peut pas lui faire confiance, il ne peut pas travailler avec nous, il va nous voler, peut-être qu'il va nous tuer, voire nous violer'⁹⁵ ».

Mahmoud détonnait par rapport aux autres interviewés. Là où la majorité des membres de gangs faisaient état d'une vie entière de délinquance (Safiek avait été incarcéré la première fois à 11 ans pour tentative de meurtre), Mahmoud avait été condamné à 15 ans de prison à 26 ans. S'il était entré dans un gang, c'était, selon ses dires, pour sa propre sécurité (viols et autres agressions étant monnaie courante en prison). Enfin, Mahmoud, contrairement à beaucoup de membres de gangs, se souciait de son futur et semblait avoir peur de mourir (il me confia par exemple être terrifié à l'idée d'attraper le sida). En comparaison, Safiek était persuadé que sa libération sonnerait son arrêt de mort et qu'il était plus en sécurité en prison qu'à l'extérieur. Le tatouage de gang révèle donc beaucoup du rapport des

⁹³ Margo Demello, « The Convict Body: Tattooing Among Male American Prisoners », *Anthropology Today*, 9(6), 1993, p.10.

⁹⁴ Erving Goffman, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*, New York, Simon and Schuster, 2009.

⁹⁵ Entretien du 28 novembre 2014 à la prison de D.

personnes au temps et à leur espérance de vie. Une personne aux tatouages visibles semble signifier au monde qu'elle n'a rien à perdre, et que sa vie, placée sous le signe de la fugacité, ne pourra s'achever que tôt et violemment. Les paroles du « gangsta rap », dont s'abreuvent les jeunes gangsters des townships du Cap, en font état, comme ces mots extraits d'une chanson du rappeur américain Nas : « *Life's a bitch and then you die, that's why we get high, 'coz you never know when you're gonna go*⁹⁶ » (« La vie est une chienne et puis tu meurs, c'est pour ça qu'on se défonce, car tu ne sais jamais quand tu vas mourir »). C'est en ce sens que Khatibi décrit le tatouage comme une « méditation décorative sur la mort⁹⁷ », une sorte de linceul pictural. Le tatouage de gang ne devient réellement stigmaté « négatif » que dans l'interaction avec la société dite « normale », par exemple lorsque le gangster, réformé après des années de prison ou, comme Matthew, par une fusillade qui a failli lui coûter la vie, tente de se réinsérer et se voit opposer son apparence. Si le tatouage symbolise l'entrée dans la période liminale du rituel de passage à l'âge adulte, son aspect permanent signale également la difficulté, voire l'impossibilité, des hommes ainsi marqués à se réintégrer dans la société dont ils sont plus ou moins exclus d'office. Condamnés à renvoyer l'image de leur moi passé, les porteurs de tatouages de gang semblent devoir supporter le maintien dans un espace marginal et tutélaire.

⁹⁶ <http://genius.com/Nas-lifes-a-bitch-lyrics>. (Nous traduisons).

⁹⁷ Abdelkébir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris, Les lettres nouvelles, Denoël, 2009, p.76.

Mathieu Marly

La chair de l'obéissance. Réflexions sur le corps du « citoyen-soldat » (1872-1914)

Dans les premières pages que Michel Foucault consacre à l'invention des techniques disciplinaires au XVIII^e siècle, le corps du soldat est décrit comme « objet et cible du pouvoir ». Celui-ci est devenu :

[...] quelque chose qui se fabrique, d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin ; on a redressé peu à peu les postures ; lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible et se prolonge en silence, dans l'automatisme des habitudes⁹⁸.

Les historiens ont longtemps reproché à Michel Foucault de prendre au pied de la lettre certains textes réglementaires en décrivant, dans *Surveiller et punir*, une grande « machinerie sans machiniste », dans laquelle la liberté des « acteurs » – on pourrait ajouter leur « conscience » – disparaîtrait sous l'emprise que les dispositifs disciplinaires exercent sur les corps⁹⁹. Ce reproche pouvait sembler d'autant plus légitime que le projet disciplinaire dévoilé par Michel Foucault prenait, en quelque sorte, le contrepied du projet politique émancipateur des Lumières, de la Révolution Française et du XIX^e siècle libéral. Au soldat-automate décrit dans *Surveiller et punir*, il était alors possible d'opposer une figure construite au XVIII^e siècle¹⁰⁰, versant lumineux du projet disciplinaire : la figure du « citoyen-soldat ». La représentation républicaine du soldat combattant à Valmy en 1792 contre les troupes prussiennes en donne une figuration idéale. Il ne s'agit plus, cette fois, du corps d'un automate dressé à l'obéissance, maintenu dans un carré d'infanterie, mais d'un corps animé par une énergie propre, celle de l'enthousiasme et de la conviction patriotique.

Cette figure du « citoyen-soldat » repose sur la fiction politique et juridique du « contrat » et de la « souveraineté » : contrat entre le citoyen et l'institution militaire, le premier consentant à la contrainte militaire en échange de ses droits ; souveraineté enfin, car le citoyen exerce une part de la souveraineté

⁹⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159.

⁹⁹ Sur ce débat, voir Michèle Perrot (éd.), *L'impossible prison. Recherches sur le système pénitentiaire au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1980 et Sabina Loriga, *Soldats. Un laboratoire disciplinaire : l'armée piémontaise au XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

¹⁰⁰ Arnaud Guinier, *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, Paris, Champ Vallon, 2014.

nationale en portant les armes. Dans cette configuration, le corps du « citoyen-soldat » devient une émanation symbolique du corps de la Nation, une variante de ce « plébiscite de tous les jours » énoncé par Ernest Renan pour définir l'appartenance nationale¹⁰¹. Cette représentation du « citoyen-soldat », présente dans l'imaginaire national tout au long du XIX^e siècle, devient particulièrement envahissante à partir de 1872, au moment où la III^e République impose le service militaire à tous les jeunes Français. Le temps du service militaire est alors considéré par les républicains comme un temps d'éducation civique, morale et patriotique dans lesquels les conscrits apprennent qu'en retour de leurs droits, ils ont le devoir de se plier à la contrainte militaire. Les chefs de l'armée partagent cette conception civique du service militaire en raison de l'évolution des tactiques militaires. En effet, l'augmentation de la puissance de feu sur le champ de bataille convainc alors les tacticiens de la nécessité de disperser les soldats en petites unités pour faire face au feu adverse. Or, la dispersion rompt la chaîne de commandement et les soldats ne peuvent plus compter que sur eux-mêmes, sur leur propre énergie, leur propre volonté pour vaincre leur peur et gagner du terrain sur l'adversaire, vertu que les tacticiens qualifient alors de « force morale » du combattant¹⁰².

La convergence des représentations républicaines et de la tactique militaire explique la prédominance de cette figure du « citoyen-soldat » dans les représentations des élites politiques et militaires du temps. Celles-ci ont participé à l'élaboration d'un discours dominant sur le service militaire dont la dimension prescriptive peut échapper à l'interprétation historique. En effet, la très faible insoumission au service militaire avant 1914 (autour de 1 % depuis 1872) et la rareté des mutineries dans les régiments pourraient assimiler les jeunes Français aux « citoyens-soldats » construits par la rhétorique républicaine. De cette soumission générale, on pourrait alors conclure que les conscrits ont bel et bien intériorisé la conscience du devoir patriotique et que cette « conscience » expliquerait leur obéissance au sein de l'institution militaire et, plus tard, dans les tranchées de la Première Guerre mondiale¹⁰³.

De cette confusion entre discours dominant et pratiques d'assujettissement, il est possible de s'extraire en revenant à la leçon de Michel Foucault : revenir au corps du « citoyen-soldat », non par ce que le discours dominant dit de lui, mais par ce que le pouvoir fait de lui, en prêtant attention aux techniques disciplinaires appliquées dans les casernes¹⁰⁴. Car la caserne, aussi républicaine soit-elle, reste une institution disciplinaire dans laquelle sont appliqués les dispositifs décrits dans *Surveiller et*

¹⁰¹ Voir Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 27- 28.

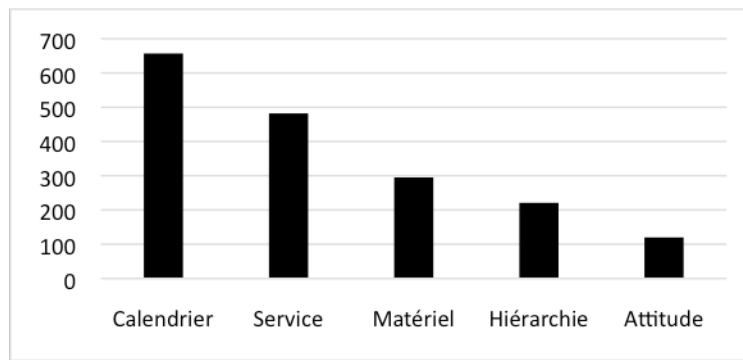
¹⁰² Olivier Cosson, *Préparer la Grande Guerre. L'armée française et la guerre russo-japonaise (1899-1914)*, Paris, Les Indes Savantes, 2013.

¹⁰³ Pour cette interprétation, voir Odile Roynette, *Bons pour le service. L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 2000, p. 405-406.

¹⁰⁴ Soit l'ensemble des « [...] méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité/utilité ». Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 161.

punir. Elle est une prison à géométrie variable dans laquelle la liberté de mouvement des soldats constitue le principal point d'appui de l'autorité punitive. Le soldat puni y encourt la salle de prison, la salle de police ou la « consigne » interdisant de sortir du quartier. La vie quotidienne repose sur un calendrier minutieux, marqué par les sonneries de clairon et les appels des sous-officiers. Les soldats passent des examens et des inspections et sont soumis à une série d'exercices et d'occupations chronophages. Les relations disciplinaires nouées autour de ces dispositifs ont été étudiées à travers une analyse quantitative du registre de punitions du 99^e régiment d'infanterie en 1877-1878 :

Types de fautes recensés dans le registre de punitions du 99^e régiment d'infanterie (1800 punitions)



Calendrier	Non-respect de l'emploi du temps (retard, absences, etc.)
Service	Manques dans l'apprentissage ou les missions confiées
Matériel	Mauvais entretien du matériel militaire
Hiérarchie	Non-respect de l'autorité d'un gradé ou de la hiérarchie
Attitude	Attitude corporelle jugée déplacée (fumer, rire, chanter, etc.)

Ces résultats montrent que les refus directs d'autorité (catégorie « hiérarchie ») ne constituent pas l'essentiel des punitions. Celles-ci sont principalement infligées pour le manquement à des règles « impersonnelles » car elles ne mettent pas directement en jeu l'autorité personnelle des gradés (retard à un exercice, chaussure mal nettoyée, lampe allumée après le couvre-feu, etc.). Ces « règles du jeu disciplinaires » soumettent le corps des soldats sans recourir à un rapport violent et coûteux dans l'exercice de l'autorité. La place jouée par l'entretien du matériel militaire (catégorie « matériel ») illustre la subtilité de ces dispositifs disciplinaires. En effet, les soldats sont entourés d'un grand nombre d'objets, mobiles ou immobiles, individuels ou à charge de responsabilité collective, dont l'entretien

réclame un investissement physique constant. Ainsi, les « séances d'astiquage », pratiquées le plus souvent dans les chambrées, rythment le travail quotidien des conscrits, lesquels sont soumis à la « revue de détail » des gradés durant laquelle le matériel est soumis au regard scrutateur de l'autorité punitive. Si les punitions infligées pour ces fautes d'entretien dépassent rarement quelques jours de « consigne », ce que ce dispositif disciplinaire perd en intensité, il le gagne en permanence, soumettant les soldats à une attention constante et à une série de gestes, parfois très techniques, jugés nécessaires pour sortir impuni de cet examen.

Ce dispositif est particulièrement efficace concernant l'uniforme militaire car celui-ci peut être contrôlé à n'importe quel moment et valoir au soldat une punition pour négligence (tâche, bouton décroché, etc.). Le soldat porte à même son corps un registre de punitions potentielles nécessitant une auto-surveillance constante. L'uniforme militaire agit ainsi à la manière d'un dispositif panoptique, multipliant les regards disciplinaires (le soldat y participe) et réduisant le coût de la surveillance pour en augmenter l'efficacité. La force de ce dispositif intégrant le matériel à la surveillance tient également à la possibilité laissée aux gradés, le plus souvent aux sous-officiers, d'objectiver certaines situations d'autorité. Ainsi, le matériel est utilisé pour mieux contrôler et punir certains soldats dont la négligence dépend directement des intentions de l'autorité punitive – décidant ou pas si une chaussure ou un fusil est « mal entretenu » –, laquelle peut légitimer cette décision arbitraire en arguant de la matérialité de la faute.

La « subjectivation » opérée par ce type de tâches ménagères contribue également à l'efficacité de ces dispositifs. Les soldats à qui l'autorité militaire impose l'entretien du matériel peuvent en effet trouver leur compte dans ce type d'opération. Pour une grande partie du contingent, issu des classes populaires exerçant une profession manuelle, cet entretien est l'occasion de faire valoir leur savoir-faire. Les gestes nécessaires à l'astiquage constituent une « technique du corps » qui est aussi un langage distinctif des chambrées. Elle identifie le soldat qui sait faire son lit, connaît la technique pour l'entretien des cuirs ou l'entretien du fusil au « gars de la classe » ou à « l'ancien » qui connaît la combine. Elle vaut également certaines compensations financières à ceux qui, profitant de la présence de jeunes bourgeois sans compétences manuelles, s'offrent comme « brosseur » chargé d'entretenir leur matériel. Ainsi les sujets de la discipline militaire peuvent-ils participer activement à ces dispositifs à travers lesquels ils se « gouvernent » et se construisent eux-mêmes comme sujet. Enfin, ces dispositifs trouvent leur efficacité dans leur relative invisibilité. La plupart des tâches matérielles effectuées à l'armée se donnent pour objectif la préparation militaire. Ainsi, les gradés expliquent aux soldats que l'entretien du paquetage est justifié par la nécessité des marches militaires. Mais à y regarder de plus

près, une grande partie des activités réclamées aux soldats ont peu à voir avec cette préparation. Ainsi, quel peut être l'intérêt de savoir faire son lit lorsque le soldat en campagne est promis le plus souvent à dormir dans le foin ?

En réalité, les objectifs disciplinaires dominent l'emploi du temps des casernes bien au-delà du temps nécessaire à la préparation militaire. Le service militaire repose alors sur une période – de deux à cinq ans pendant la période – supérieure au temps nécessaire à la transmission des techniques du soldat, surtout dans l'infanterie. Loin d'être des centres d'entraînement intensifs, les casernes restent avant tout des lieux à l'intérieur desquels la discipline *immobilise, contrôle* et *occupe* le corps des soldats. Cet objectif est une priorité pour la classe politique et l'Etat-major qui souhaitent disposer d'une main d'œuvre active et nombreuse dans les casernes en cas d'attaque allemande et maintient pour cette raison plusieurs classes d'âge sous les drapeaux. L'efficacité de ces dispositifs disciplinaires, en prise avec le corps des soldats, doit beaucoup à leurs caractères indolores. Quoique souvent ennuyeuses et fatigantes, les activités imposées aux soldats prennent rarement la forme d'une contrainte brutale et arbitraire, à l'image de la discipline des bagnes coloniaux¹⁰⁵.

Le détour par le corps et la matérialité autorise une autre lecture des relations de pouvoir au cœur de l'obéissance militaire. La représentation dominante du corps d'un « citoyen-soldat » mû par une énergie propre, une conscience autonome, perd alors toute sa valeur descriptive. Le consentement du « citoyen-soldat », dans sa dimension performative (explicite) ou attitudinale (implicite), n'explique pas l'acte de se soumettre, d'obéir ou d'agir dans le sens des « règles du jeu » disciplinaires en cours à la caserne. Le patriotisme, la croyance dans les vertus de la discipline militaire ou même le respect et l'admiration des chefs ne changent rien ou, tout au plus, agissent-ils « de surcroît ». Le soldat, quelles que soient ses croyances, quelles que soient ses opinions, joue à un jeu qui fait appel à son corps, aux gestes qui lui sont imposés par les différentes activités militaires et le risque des punitions, aux ruses nécessaires pour échapper à cette emprise et ménager un espace relatif de confort à la caserne. Autant d'activités qui prennent du temps, occupent le corps et conduisent en définitive à la soumission généralisée des troupes cantonnées dans les casernes.

En définitive, l'image du « citoyen-soldat » porté par son « consentement » a surtout une valeur prescriptive. Elle fournit une légitimité politique aux gouvernements républicains qui ont imposé le service militaire à un nombre toujours plus grand de Français, alors même que ceux-ci étaient opposés à cette contrainte tout au long du XIX^e siècle¹⁰⁶. La fiction politique de la souveraineté partagée et du

¹⁰⁵ Voir Dominique Kalifa, *Biribi. Les bagnes coloniaux de l'armée française*, Paris, Perrin, 2009.

¹⁰⁶ Voir Annie Crépin, *Histoire de la conscription*, Paris, Gallimard, 2009.

contrat passé entre le citoyen et l'armée légitime l'obéissance civique. Ce discours de légitimation, leitmotiv de tous les rituels militaires jouant la comédie du consentement (immobilité devant le drapeau, chants militaires, etc.) et de toutes les leçons d'édification patriotique, prétend agir sur le contingent en redoublant les effets du contrôle déjà exercé sur les corps par l'émulation des consciences. Cette illusion - relative - des détenteurs de l'autorité sur les causes réelles de la domination exercée sur la troupe permet, paradoxalement, de renforcer cette domination en arguant de sa légitimité. Ainsi la domination tend à devenir légitime et invisible par la formule consacrée : « qui ne dit mot consent ».

Marion Simonin

Corps sensible, corps imaginaire. La poésie de Jules Supervielle et Henri Michaux

Pour rappeler brièvement les différentes phases de l'histoire qui ont fait du corps un concept et une entité à part entière, je rappellerai avec Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin et Georges Vigarello, que l'époque de la Renaissance a fait naître la notion d'individu. Ensuite, les philosophes des Lumières ont fait émerger des revendications égalitaires en faveur de ce dernier¹⁰⁷. Maurice Merleau-Ponty précise que « pour beaucoup de penseurs, à la fin du XIX^e siècle, le corps était un morceau de matière, un faisceau de mécanismes¹⁰⁸ ». La suite de sa réflexion nous intéressera particulièrement : « Le XX^e siècle a restauré et approfondi la question de la chair, c'est-à-dire du corps animé¹⁰⁹ ». C'est dire que si, jusqu'au XIX^e siècle, prévaut la conception dualiste de l'être, où le corps était considéré comme de la matière aux contours finis et organisé par des mécanismes déterminés, séparé de l'âme, cette conception laisse place ensuite à une vision plus unitaire. Le XX^e siècle invente le corps en tant qu'entité liée à l'âme, et surtout en tant que concept qui appelle la notion plus abstraite de chair sur le plan phénoménologique. Le corps devient dès lors, véritablement, un objet de savoir¹¹⁰, et est postulé comme un constituant spécifique caractérisant chez l'être humain.

Or, la pensée du corps, fondamentale pour s'appréhender en tant que sujet, se dérobe constamment à la définition et à l'appropriation lorsqu'on en a une vision directe. De ce fait, c'est seulement grâce à la symbolisation et à la métaphorisation que le corps peut être approché. Ces procédés permettent une rêverie du corps qui entrouvre les portes des mystères qu'il recèle, mais dont l'opacité, sur le plan matériel, demeure. Jules Supervielle et Henri Michaux, deux poètes qui ont traversé le XX^e siècle, ont vu le rapport de leur corps au monde évoluer, selon des événements vécus personnellement, mais aussi en résonance avec l'histoire. Ma réflexion porte sur les manifestations de ce corps dans les textes de chacun d'eux, et je considérerai leurs points de convergence, mais aussi leurs zones de divergence.

J'étudierai dans un premier temps les concepts phénoménologiques sur le corps, à partir desquels les textes de Supervielle et de Michaux peuvent être éclairés. En effet, les liens du corps

¹⁰⁷ Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, *Les Mutations du regard : le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2006, p. 46.

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, NRF, Gallimard, 1960, p. 287.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Jean-Jacques Courtine, *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2011, p. 12.

propre – ce dernier étant à la fois l’enveloppe visible et vue, et l’intériorité invisible et voyante des organes sous la superficie de la peau, les deux étant subjectives – avec les autres corps forment ce que Merleau-Ponty nomme la « chair du monde¹¹¹ », et c’est ce lien à la fois invisible et indénouable de l’être au monde qui, essentiellement, nourrit l’imaginaire de l’écriture. Dans un second temps, j’analyserai la représentation du corps lorsque l’être est aux prises avec la douleur. La maladie, chez Supervielle, s’avère l’occasion de développer la perception de l’image interne du corps et de se confronter à la violence de ses tressaillements. Pour Michaux, l’accident qui interrompt la santé bouleverse les repères et offre l’occasion à l’écrivain de réfléchir poétiquement les dysfonctionnements de la mécanique corporelle. Chez tous deux, l’irruption du lexique médical dans le texte opère une transmutation des valeurs et entérine l’opacité du réel.

À la rencontre de la « chair du monde » par l’imaginaire poétique

Les liens indénouables de l’être au monde, portés à la conscience, accroissent l’observation des relations internes et externes au corps. En effet, dans la perspective de la phénoménologie merleau-pontienne, mon corps, en tant que part du corps vaste du monde, et contribuant nécessairement à composer l’harmonie de ce monde, est composé de la même matière que ce dernier, fût-elle impalpable sur le plan physique. C’est par cette identité de composition et de pensée d’appartenance commune que l’on peut concevoir que chaque corps est relié aux autres et forme avec eux la chair du monde, qui est le lieu où le corps propre s’enracine et duquel il émerge. C’est dans le murmure de cette pensée d’une chair tout à la fois figurative et symbolique que la poésie de Supervielle et celle de Michaux peuvent être lues. En effet, la poésie a le pouvoir de louvoyer entre les codes et les concepts théoriques, elle-même étant une langue singulière dont la caractéristique est de ne suivre que sa propre règle, qui est de ne pas en avoir. Dans ses premières années d’écriture poétique, en particulier dans ses recueils *Comme des voiliers* (1910), *Poèmes* (1919) et *Débarcadères* (1922), Supervielle met en scène les vastes étendues de « La Pampa » (titre d’une section de *Comme des voiliers*), au contact de laquelle il précise, *a posteriori*, avoir pris conscience de son appartenance à la vaste et unitaire « chair du monde ». C’est la poésie qui lui permet d’avaliser ce que des sensations immédiates la mémoire avait fixé. Ainsi, le vécu du contact avec les terres arides, les troupeaux d’animaux sauvages et les chevaux qu’il montait, lui firent prendre conscience de son corps propre et de la participation de ce même corps à une entité transcendante, par le contact des matières entre elles. C’est bien le contact qui crée

¹¹¹ Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l’invisible*, Claude Lefort (ed.), Paris, Gallimard, coll. « tel », 1993, p. 152.

l'alchimie des sensations et fait advenir le sujet comme part du monde et fait atteindre une quasi fusion du sujet avec la terre : « Je fais corps avec la pampa¹¹² », clame le poète dans « Retour à l'estancia¹¹³ ».

Il y a également le désir, plus obvie chez Supervielle que chez Michaux, de faire unité avec la nature. Néanmoins, tous deux émettent le désir de parler la langue de chaque être vivant, à sa manière. Si ce désir se heurte à la différence radicale qui sépare irrémédiablement l'homme de la nature, l'approche est tentée par le texte. Nous analyserons précisément les stratégies qu'adopte Supervielle pour donner l'illusion d'une réduction de l'écart entre l'homme et l'animal, et nous mettrons aussi en lumière les points de ralliement du texte de Supervielle avec celui de Michaux.

Chez Supervielle, tous les animaux, en dépit des ressemblances qu'ils présentent avec l'humain, ne sont pas moins radicalement différents de celui-ci, du fait de leur nature arrêtée. En les dotant d'un fort coefficient d'irréel, la poésie cerne bien leur constitution éloignée de l'homme, et rapproche les bêtes anciennes de ce dernier grâce au rêve. L'une des fonctions majeures des animaux serait « de témoigner de l'autre préhistorique¹¹⁴ », afin que le sujet se relie à l'univers en redessinant les « Géologies¹¹⁵ ». C'est pourquoi, dans un poème de cette section, « Un loup¹¹⁶ » des temps primitifs surgit, « Affamé depuis cent mille ans¹¹⁷ ». Ailleurs, des « Âges des cavernes », « Les poissons qui se croisent feignent de ne pas se voir. Puis se cherchent durant des siècles¹¹⁸ ». Et tous « se demandent lequel parmi eux sera l'homme un jour », mais « L'homme se demande si vraiment ce sera lui¹¹⁹ » : ce doute surligne l'écart entre animalité et humanité.

La confusion entre le moi et l'animal voit parfois le jour, mais le poème finit par séparer les sujets. Dans le poème « Sort-il de moi ce chien avec sa langue altièrè...¹²⁰ », la première strophe prête à confusion. Poète et chien semblent emmêlés.

« Sort-il de moi ce chien avec sa langue altièrè
Effaré comme s'il improvisait la Terre,
Est-ce encore un peu moi qui se couche à mes pieds¹²¹ »,

¹¹²Jules Supervielle, « Retour à l'estancia », *Débarcadères, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (désormais noté *OPC*), 1996, p. 128.

¹¹³ *Ibid.*, p. 128-129.

¹¹⁴ Michel Sandras, *La Poétique de Supervielle dans Les Amis inconnus : contribution à la définition et à l'analyse de la langue de poésie*, thèse, Paris 7, 1983, p. 314.

¹¹⁵ Jules Supervielle, section « Géologies », *Gravitations, OPC*, p. 211-218.

¹¹⁶ Jules Supervielle, « Un loup », *Gravitations, OPC*, p. 215.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Jules Supervielle, « Âge des cavernes », *Gravitations, OPC*, p. 217.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁰ Jules Supervielle, « Sort-il de moi ce chien avec sa langue altièrè... », *Naissances, OPC*, p. 544.

¹²¹ *Ibid.*

hésite le poète. Or, la séparation est amorcée à la fin de la strophe, avec la distinction pronominale entre « lui » et « moi-même ». La deuxième strophe montre le poète à nouveau hésitant : il considère le chien comme un homme diminué, privé d'une parole doublement articulée, parole qui lui permettrait de donner jour aux pensées qui le taraudent. Mais finalement, la volonté de reconnaissance et d'amitié triomphe. Le chien n'est plus l'étrange engendré par l'homme. Il est reconnu comme l'Autre radical, sur lequel l'homme ne veut plus tenter de procédés d'humanisation. Au contraire, il le rend à sa condition : « Ne lui disons plus rien/Laissons-le être chien¹²² ».

La position de Michaux apparaît plus tranchée. En effet, pour lui, la figure animale a ceci d'essentiel qu'en fonction des excès qu'elle présente au regard de l'humain, elle cumule les indices d'une nature dérégulée. Elle se présente donc comme l'un des supports idéaux de l'imagination en pente, mais elle trace d'autre part la ligne d'un devenir pour l'humain, l'utopie de retrouvailles avec les origines. Il s'agirait, par le poème, d'approcher l'animal, de comprendre sa langue inarticulée, de lui parler afin de percer le mystère de cette pensée symbolique de la primitivité : « parler à un chien, lui demander un peu tout ce qu'il pense¹²³ ». Mais là où le bât blesse, c'est que l'expérience de la mescaline, en rendant la conscience des choses extrêmement aiguë, viole en quelque sorte la loi de l'imagination poétique, en rompant le pacte qui lie la raison et l'imagination. Le « devenir-chien¹²⁴ » préalablement rêvé par Michaux dans *Misérable miracle* n'est plus concevable dans *Connaissance par les gouffres*, où Michaux dresse le constat d'une impossibilité, désormais, d'éprouver de « la fraternité avec les animaux ». Il « ne peu[t] plus ressentir de l'empathie pour un chien », puisqu'il sait que ce dernier « n'en a pas¹²⁵ ».

Georges Bataille affirmait la nécessité d'un « saut poétique¹²⁶ » pour prêter aux animaux une pensée. User de cette mise en scène éclaire une dimension fantasmatique de l'œuvre. Comme Michaux, Supervielle n'est pas dupe. Il sait que les pénétrations dans les pensées animales ne sont que des « songes » sous « des paupières endormies¹²⁷ ». Il n'en rêve pas moins de mêler son sang « Au vieux sang noir¹²⁸ » des origines, « pour que les rêves¹²⁹ » des êtres et des choses « se prêtent main-forte¹³⁰ »

¹²² *Ibid.*

¹²³ Henri Michaux, *Ecuador, Œuvres complètes*, tome I, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 179.

¹²⁴ Cité dans la « Notice » sur *Connaissance par les gouffres, Œuvres complètes*, tome III, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1479.

¹²⁵ Henri Michaux, dans un entretien avec John Ashbery, *Reported Sightings. Art chronicles, 1957-1987*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, cité dans les *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 1479.

¹²⁶ Georges Bataille, « L'animalité », in *Théorie de la religion*, Gallimard, coll. « idées », 1973, p. 29.

¹²⁷ Jules Supervielle, « Âge des cavernes », *Gravitations, OPC*, p. 218.

¹²⁸ Jules Supervielle, « Au creux du monde », *Gravitations, OPC*, p. 216.

¹²⁹ Jules Supervielle, « Âge des cavernes », *Gravitations, OPC*, p. 218.

¹³⁰ *Ibid.*

dans une aube rejouée. Dans le poème « Le coq¹³¹ », le chant traverse des siècles d'oubli et s'élève, relayé de coq en coq au cours de l'histoire. Athlètes d'une course où l'adversaire serait l'arrêt du temps, chaque animal assure le relais au chant qui renaît à chaque fois plus intense, parce qu'il porte en lui la voix de ses prédécesseurs. Le langage crypté par « le mot de passe » de l'espèce maintient les animaux éloignés de l'homme, tout en se faisant résurgence d'un vouloir-vivre qui se sait lié aux origines de l'univers. Ce langage demeure cependant impuissant à offrir une vision claire des temps primitifs, ce dont rend compte l'image d'énergie chancelante du dernier vers, où l'on voit « tituber l'espace » sous les « gosiers en feu¹³² ».

Georges Bataille avait précisé la nécessité du regard humain pour installer les êtres et les choses du monde à leur place. Si « le regard de l'animal » était « seul à s'ouvrir devant les choses », nous ne verrions rien. On atteint un « monde plein de sens » seulement si « l'homme donn[e] à chaque chose le sien¹³³ ». Un monde régi par les forces animales traduirait l'inévitable décadence d'un monde où l'esprit, divin, devrait cohabiter avec le monde profane du réel des choses et des corps. L'homme évolue entre ces deux opposés, qui fondent « un monde réel, soumis et traversé par des forces divines, mais déchu¹³⁴ », au point que le chant animal se mue parfois en une inflammation d'où l'espace, autant que le sujet lyrique, ressort bouleversé.

Le corps douloureux

C'est de ce bouleversement du sujet interne dont je vais à présent traiter. En effet, l'équilibre de cette « chair du monde » dont le sujet est l'un des composants, tient au subtil mouvement de bascule entre l'harmonie et le chaos.

C'est en général lorsque la mécanique dysfonctionne que la conscience des rouages du corps permet la saisie des subtilités de ce dernier. Si le corps sain, dont le fonctionnement s'avère très silencieux, ne dit quasiment rien de la mécanique du corps à l'âme qui y loge, la maladie, chez Supervielle, s'avère l'occasion de développer la perception de l'image interne du corps et de se confronter à la violence de ses tressaillements. Pour Michaux, la fracture de son coude droit est un accident qui interrompt la santé bouleverse les repères et offre la possibilité d'un dépliement des replis inconnus de ce corps. Chez tous deux, l'irruption du lexique médical dans le texte opère une transmutation des valeurs et entérine l'opacité de la réalité : la douleur est, dans tous les cas, « quelque

¹³¹ Jules Supervielle, « Le coq », *Oublieuse mémoire*, OPC, p. 511.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Georges Bataille, « L'animalité », in *Théorie de la religion*, op. cit., p. 28-29.

¹³⁴ Georges Bataille, « L'humanité et l'élaboration du monde profane », *Ibid.*, p. 52.

chose d'inassimilable¹³⁵ », car si le discours scientifique ne peut que la neutraliser par l'action, le discours littéraire ne peut que la circonscrire par des figures qui, à défaut de la réduire, la fixent sur la page. C'est sur cette page, à travers la poétisation de l'événement, que celui-ci trouve un lieu d'hospitalité, et le sujet écrivain, une forme de soulagement.

Chez Supervielle, la douleur est l'occasion d'affiner sa perception et de développer l'imaginaire du corps organique. Souffrant d'arythmie cardiaque et de perturbations nerveuses, le poète imagine la vie de son organisme, les mouvements internes de ce qu'il ne peut voir, en écoutant ses douleurs. Les perceptions, dans l'état de souffrance, déforment les corps, les bruits, la vue. Lorsqu'il évoque les impressions qu'il a des saillies de la maladie dans son corps, Supervielle réalise un transfert d'impressions : grâce au discours médical révélé par ses médecins, le poète s'approprie les propos techniques de ces derniers et opère un travail d'analyse de l'événement par le langage, qui associe la subjectivité du vécu à la neutralité de l'exercice médical. L'« immédiat de la sensation¹³⁶ » est transposé dans le poème par une combinaison entre l'intellection des médecins et l'émotion du malade. L'imagination poétique intègre la pensée médicale, en tirant profit d'une attaque dont l'homme est à la fois l'objet et le sujet.

Ainsi le médecin, par métonymie, n'est plus qu'une oreille géante bienveillante à l'écoute des dysfonctionnements de son patient, réduit, pour le cadre, à un corps douloureux. Dans l'« Hôpital » que bâtit Supervielle, « l'oreille médicale » « se colle à l'affût¹³⁷ » des douleurs foisonnantes. L'image de « l'humaine forêt¹³⁸ » fait converger les dysfonctionnements organiques et les douleurs corporelles qui y sont associées. L'écoute médicale paraît relever du sensitif autant que de l'esthétique, et tendre vers l'équilibre entre sensibilité immanente et contemplation, équilibre suggéré par Gérard Danou pour qualifier ce que devrait être le bon médecin soignant¹³⁹ : un praticien attentif tant à la complexité du corps abîmé qu'à l'esprit qui anime ce corps. Cette conjonction entre la *praxis* neutralisante tournée vers la réparation physique et l'écoute empathique de ce que formule le patient, semble d'autant plus nécessaire pour la guérison que le corps a beau apparaître dans sa nudité lors des actes chirurgicaux, la chair travaillée en ses plus profondes voies, le mystère de la vie corporelle demeure. Le poète seul peut dire le corps, car le truchement des images, le langage métaphorique, seul permet de dire l'inexprimable par les contournements qu'offre la langue. Le corps, à défaut d'être dit, est circonscrit, porté et entendu par la poésie d'un langage qui se plaît à creuser l'écart entre la volonté de maîtrise

¹³⁵ Henri Michaux, « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, in *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 856.

¹³⁶ Gérard Danou, *Le Corps souffrant : littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994, p. 187.

¹³⁷ Jules Supervielle, « Hôpital », 1939, *OPC*, p. 465.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Gérard Danou, « Le médecin, Narcisse et le malade », *op. cit.*, p. 233.

médicale sur le corps et le désir de faire parler le corps par la transmutation du langage dans la parole poétique qui, elle-même, demeure comme une impression insaisissable. L'acte poétique sur le corps apparaît en effet comme une approche qui, ayant conscience de la vanité de sa tâche, la poursuit malgré tout : elle s'arc-boute sur l'acceptation du désespoir pour continuer l'acte du vivre en écrivant le mouvement, car ce mouvement est la vie elle-même.

Le poème s'inscrit en tant que tentative pour contrôler les dérégulations du corps, et c'est de cette volonté de maîtrise que semblent procéder les textes mettant le plus violemment en scène le carnage interne. Écrire les dérégulations, morceler verbalement le corps douloureux, c'est en faire l'analyse anatomo-clinique en même temps qu'exorciser le mal par sa domestication poétique. En ce sens, le poème « Les nerfs¹⁴⁰ » précise le rapport ambivalent que Supervielle entretenait avec les tortures que lui infligeait son corps. En effet, si l'homme doit à ses nerfs d'être poète, il ne le peut être que grâce, entre autres, au chirurgien Thierry Alajouanine, « qui détourne de son patient les 'coups de poignard', 'les lances assassines', 'les foudres', 'la dure guerre sous la chair'¹⁴¹ ».

Si Supervielle déroule une sorte de poétique de la souffrance au long cours, de son côté Michaux vit un accident corporel unique, tourments personnels et expérimentations avec les psychotropes mis à part. Cet accident bouleverse ses repères et l'oblige à une réorganisation de l'utilisation de son corps, du fait de la désorganisation de sa « chair » au sens phénoménologique autant qu'au sens physique.

Dans son écrit intitulé *Bras cassé*¹⁴², dont la rédaction court sur seize années, de 1957 à 1973, Michaux revient en détail sur le sentiment d'étrangeté que la fracture de son coude droit généra en lui, et sur les mécanismes en jeu dans le déséquilibre corporel que l'inutilisation temporaire de son hémicorps droit suscita. L'inclassable poète transforme un accident banal (en 1957, une glissade entraîna une fracture de son coude droit, suivie de complications post-traumatiques, notamment d'une ostéoporose), d'où s'ensuivent des douleurs tout aussi ordinaires dans ce cas, en une expérience de vie, et donc d'écriture, sorte de polygraphie au long cours qui se veut un acte de compréhension des modifications induites pour lui sur le plan du corps physique et symbolique. Michaux prend conscience, de façon aiguë, que c'est l'oubli de l'état précédant l'accident qui permet la réhabilitation de la différence, et l'émergence, peu à peu, de mouvements qui ramènent la vie dans l'être, « tant les mouvements musculaires et les sensations avaient cessé d'être envisagés, d'être prévisibles, territoires qui n'attendaient plus rien¹⁴³ ». Jusqu'à cet accident, puisque Michaux était latéralisé à droite, il ignorait

¹⁴⁰ Jules Supervielle, « Les nerfs », *Oublieuse mémoire*, OPC, p. 498-499.

¹⁴¹ Ricardo Paseyro, *Jules Supervielle : le forçat volontaire*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 262-263.

¹⁴² Henri Michaux, *Bras cassé*, in *Face à ce qui se dérobe*, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 855-879.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 875.

en quelque sorte son hémicorps gauche. Mais la fracture lui fait prendre conscience d'une « *intériorité locale*¹⁴⁴ » dans sa main gauche. Ainsi, du fait de l'événement, le corps acquiert une existence en lui-même, que l'esprit ne contrôle pas. Mais c'est seulement par l'intervention de la conscience, du travail de l'esprit sur le corps, que l'existence en vient à la vie, c'est-à-dire au mouvement. Cependant, l'accident a pour conséquence, à l'inverse, d'immobiliser l'hémicorps habituellement sollicité avant l'événement. Le sujet s'est tellement retiré de cette partie de lui-même que toute sensation qui revient dans le membre en question semble intrusive. Il y a alors violence faite au sujet par lui-même lorsque le mouvement de la vie se réimpose à lui.

Nous percevons donc que dans le recouvrement de la santé, il n'y a pas retrouvailles du sujet avec lui-même, mais infraction de la vie dans le sujet, violation de soi par un mouvement étranger, car nouveau : toute période prolongée d'inutilisation d'un membre rend celui-ci autre pour le sujet auquel il appartient, qui doit alors se le réapproprier. Il s'agit alors non d'une assimilation, mais d'une greffe de « soi-même comme un autre », comme le théorisait Paul Ricoeur¹⁴⁵. Cette nouveauté est sentie comme une violence barbare au sens étymologique du terme, c'est-à-dire étrangère : « Les sensations nuancées du toucher, loin d'être senties par ma main comme revenues, paraissaient s'être abattues là par erreur, à un endroit pas fait pour elles. Ces sensations, les plus douces mêmes, attaquaient à moi. À ce point je m'étais retiré de ma main, de mon bras¹⁴⁶ ». Mais lorsque le sujet a recouvert l'usage de son bras droit, il a retrouvé la vivacité de mouvements qui ne requièrent plus la vigilance permanente. De la sorte, l'organisme sain redevient ordinaire pour la conscience, qui n'a plus d'intérêt à porter son attention sur lui : ce n'est souvent que le manque, la douleur, qui fait émerger le corps dans la conscience. Sous ce qui, de prime abord, semble porter un paradoxe, se dessine la logique même de la vie : lorsqu'une partie du corps dysfonctionne ou est temporairement – ou définitivement – perdue, l'équilibre entier est bouleversé, et le corps cherche à tout prix – jusqu'à créer des membres fantômes pour certains amputés – à retrouver son équilibre. De ce fait, il se manifeste vivement à la conscience, pour lui signifier le trouble et l'inciter à trouver un remède.

Ainsi, lorsque la conscience du déséquilibre est présente, elle peut faire ressentir, paradoxalement, un sentiment de complétude et d'unité chez le sujet. Par l'exemple de l'expérience de Michaux, nous saisissons que le sentiment d'unité peut naître du déséquilibre créé par la perte de la capacité de mouvement de l'hémicorps habituellement sollicité : passer par le manque serait la voie ouverte d'un accès à une vie plus harmonieuse, dans le cas où l'accident et la douleur sont surmontés.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 876. (Italique dans le texte source).

¹⁴⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.

¹⁴⁶ Henri Michaux, *Bras cassé*, *op. cit.*, p. 875.

Ainsi, nous avons pointé une possible lecture phénoménologique de la poésie de Supervielle et de Michaux concernant l'imaginaire du corps qui se manifeste dans leurs textes. La « chair du monde » est une notion complexe : « pivot du monde¹⁴⁷ » pour Merleau-Ponty, le corps dans lequel la conscience s'incarne est l'occasion pour le poète de mettre au jour à la fois une association étroite de son propre corps avec celui du monde, et de pointer la ligne infranchissable de ce qui sépare l'humain du non-humain dans cet enchevêtrement qui pourtant forme une unité.

Par ailleurs, dans le déséquilibre que la maladie ou l'événement corporel impose, il s'agit de trouver la voie médiane entre ignorance (rejet ou non-connaissance), rébellion et démission, qui serait la compassion réfléchissante, travail du sujet à son propre salut. Tout accident affectant le corps a pour conséquence une fracture dans la vie du sujet, sujet qui n'est pas ensuite un homme refait, mais un sujet autre par essence. Maladie et vie seraient donc deux pôles de l'existence, dont le balancier serait nécessaire, face à leur pendant miroitant qu'est la mort. C'est dans le dépassement que chacune d'entre elles impose de violence au sujet que ce dernier peut se ménager une ouverture dans l'espace où il tombe avec sa venue au monde.

¹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 97.

Andrea Sagni

Corps en quête d'auteur¹⁴⁸. Une histoire du corps à partir des Troubles du comportement alimentaire

Introduction

Les Troubles du comportement alimentaire (TCA) sont aujourd'hui l'objet d'importants débats au niveau de la pratique médicale, de la sociologie, des médias et des politiques de santé de différents pays. Leur nature questionne la littérature scientifique internationale et semble échapper à toute définition. Comme il a souvent été souligné, il s'agit d'une véritable énigme¹⁴⁹.

Sans aucune prétention à l'exhaustivité, réfléchir autour de cette énigme, dans le cadre d'une possible histoire culturelle du corps, permet d'aborder de façon riche et originale l'hétérogénéité et l'irréductibilité des représentations qui travaillent la corporéité dans notre culture. Cela rend nécessaire la prise en compte de l'articulation entre trois dimensions qui caractérisent souvent tout rapport à la corporéité : une dimension épistémologique-biomédicale, une dimension sociale et une dimension existentielle. En effet, lorsque l'on parle de TCA, on traite de conditions qui relèvent de l'ordre du pathologique, et qui, en tant que telles, posent toute une série de questions, notamment épistémologiques, sociales et existentielles. Or, du point de vue épistémologique, ces questions se posent surtout au niveau de la pensée nosographique et diagnostique. Il est souvent très difficile d'encadrer la multiplicité des formes de ces troubles dans les arbres décisionnels des nosographies officielles, comme le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM)¹⁵⁰. Depuis quelques années, on assiste à l'apparition de nouvelles symptomatologies, qui s'accompagne d'une multiplication importante des catégories diagnostiques proposées pour les classer. La dimension sociale est également primordiale, d'autant plus si l'on considère que ces troubles sont définis par la littérature scientifique du *culture bound*¹⁵¹, c'est-à-dire en corrélation avec la culture. Les conditions sociales influenceraient « grandement à la fois le déclenchement des troubles eux-mêmes, ainsi que le contenu de leurs manifestations¹⁵² ». Il s'agit de ce que la littérature scientifique appelle patoplasticité.

¹⁴⁸ Ce titre s'inspire de l'ouvrage de Paola Bianchini, *Il cuscino di Viola*, Pavia, Diabasis, 2010.

¹⁴⁹ Hilde Bruch, *L'énigme de l'anorexie : la cage dorée*, Paris, PUF, 1979.

¹⁵⁰ American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, Washington, APA Press, 2013.

¹⁵¹ Pamela K. Keel, Kelly L. Klump, « Are eating disorders culture-bound syndromes? Implications for conceptualizing their etiology », *Psychological Bulletin*, 2003, 129, 5, 747.

¹⁵² Stéphane Haber, *L'aliénation*, Paris, PUF, 2007, p. 345 ; Muriel Darmon, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris, La Découverte, 2003.

Sauf que, en dépit des efforts de classifications et au-delà de cette patoplasticité, tout malaise caché derrière ces symptômes, derrière ces troubles, nous dit quelque chose d'une subjectivité individuelle. C'est pour cela qu'il faut aussi considérer la dimension existentielle du trouble.

De l'anorexie aux TCA : enjeux épistémologiques

À partir du XX^e siècle, les troubles de la conduite alimentaire augmentent exponentiellement dans les pays industrialisés, où l'offre de nourriture est abondante et le culte du corps devient une sorte d'obsession¹⁵³. Dans les sociétés de consommation, un nombre de plus en plus croissant d'individus consacre une grande attention au contrôle du poids et de l'image corporelle. Ce phénomène informe le contexte de l'augmentation des troubles du comportement alimentaire, qui manifestent des phénoménologies de plus en plus complexes¹⁵⁴.

Les investigations historiques concernant les TCA sont de plus en plus nombreuses à suggérer des interprétations variées. Mais en général, la question qui se pose est celle de la condition de possibilité des premiers diagnostics de TCA. De ce point de vue, il faut souligner que la quasi-totalité de travaux sur l'histoire du diagnostic médical est consacré à l'anorexie qui est, en effet, l'entité nosographique la plus ancienne parmi les TCA¹⁵⁵.

Si l'ensemble de la littérature scientifique tend à situer les premières formulations modernes du diagnostic d'anorexie à la fin du XIX^e siècle, un intérêt grandissant s'oriente vers certaines pratiques médiévales qui seraient susceptibles d'être étiquetées rétrospectivement comme formes d'anorexie. Il s'agit de pratiques de jeûne prolongé qui ont concerné surtout des femmes entre 1200 et 1500, en particulier en Italie, mais aussi en France, Allemagne et Angleterre¹⁵⁶.

Bien que l'idée d'un diagnostic rétrospectif des « Saintes Anorexiques » soit peut-être exagérée¹⁵⁷, la prise en compte des mutations historiques, à partir des cas médiévaux de jeûne, permet de comprendre comment le processus de sécularisation progressive de ces phénomènes a préparé le terrain pour les formulations diagnostiques modernes, à savoir l'intégration des pratiques de jeûne dans la sphère de compétence médicale¹⁵⁸. Cela s'est accompagné, dans les familles bourgeoises, d'une

¹⁵³ Laura Stagi, *Anticorpi. Dieta, fitness e altre prigioni*, Milano, Franco Angeli, 2008.

¹⁵⁴ Richard Gordon, *Anorexia and Bulimia. Anatomy of a Social Epidemic*, trad. it., *Anorexia e bulimia. Anatomia di un'epidemia sociale*, Milano, Cortina, 1990.

¹⁵⁵ Muriel Darmon, *op.cit.*

¹⁵⁶ Rudolph M. Bell, *The Holy Anorexia*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.

¹⁵⁷ Caroline W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, University of California, 1987.

¹⁵⁸ Joan J. Brumberg, *Fasting Girls. The history of Anorexia Nervosa*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

surveillance des comportements et des pratiques alimentaires féminines, placées sous le double regard des médecins et des parents. Particulièrement en France, il s'agissait de soustraire à l'Église tout contrôle de la conduite des femmes, pour en faire l'objet d'une progressive médicalisation. Cette surveillance, accompagnée par la vogue des mesures anthropométriques et la diffusion des pratiques du pesage en médecine, a rendu repérable, dans les familles bourgeoises, toute une série de comportements jugés comme déviants¹⁵⁹.

Mais la véritable individualisation de l'anorexie est le résultat de l'effort classificatoire caractérisant la médecine du XIX^e siècle, à la fin duquel l'anorexie change de statut. Elle n'est plus considérée comme un simple symptôme rattaché à d'autres maladies, mais comme une entité diagnostique autonome. Presque simultanément, le médecin français Charles Lasègue (en 1873) et le médecin anglais William Gull (en 1874) décrivent cette pathologie : le premier sous le nom d'« *anorexie hystérique* », le second sous celui d'« *anorexia nervosa* ». Les deux médecins classifient les symptômes principaux de cette nouvelle entité diagnostique : refus volontaire de se nourrir, grave perte de poids et aménorrhée¹⁶⁰. Cette triade symptomatique restera centrale dans toute interprétation diagnostique de l'anorexie tout au long du XX^e siècle. En 1952 l'anorexie nerveuse fait sa timide apparition dans la première édition du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM-I) parmi les « *réactions psychophysiologiques* », c'est-à-dire les troubles psychosomatiques. Dans la deuxième publication du DSM-II, en 1968, l'anorexie se trouve placée sous la catégorie des *feeding disturbances*, où elle est plutôt conçue comme une perturbation des fonctions alimentaires. Une nouveauté du DSM-II est l'évocation de la possibilité de crises boulimiques chez l'anorexique, c'est-à-dire d'épisodes sporadiques d'ingestion vorace de grandes quantités de nourriture, suivis de vomissement¹⁶¹. À cette époque la boulimie n'était pas encore une entité diagnostique autonome. Les symptômes boulimiques n'étaient conçus qu'à l'aune de manifestations occasionnelles de l'anorexie. 1980 est l'année de publication du DSM-III, dans lequel l'anorexie nerveuse devient la première d'une nouvelle liste de pathologies : les Troubles du comportement alimentaire (*Eating Disorders*), auxquels une section entière du DSM-III est dédiée. Dans le DSM-III, la nouvelle catégorie des TCA décrit l'anorexie et la boulimie comme deux pathologies séparées, la deuxième devenant une entité diagnostique autonome par rapport à la première. Une importance croissante est accordée par DSM-III à la peur de prendre du poids (*weight phobia*), qui devient un critère diagnostique central, l'emportant ainsi sur l'idée de

¹⁵⁹ Jaques Maître, *Anorexies religieuses, anorexie mentale. Essai de psychanalyse socio-historique. De Marie de l'Incarnation à Simone Weil*, Paris, Cerf, 2000.

¹⁶⁰ Jacques Decourt, « L'anorexie mentale au temps de Ch. Lasègue et de W. Gull », *La Presse Médicale*, 1954, 62 : 16, p. 355-358.

¹⁶¹ Julie Hepworth, *The Social Construction of Anorexia Nervosa*, Thousand Oaks (CA), Sage, 1999.

dysfonction alimentaire et psychosomatique¹⁶². Même si le DSM, dès sa troisième édition, ne mobilise pas des critères étiologiques, car il se veut descriptif et a-théorique, les premières accusations de modèles de maigreur corporelle proposés par la société arrivent de la littérature scientifique tout comme des études sociologiques¹⁶³.

En 1981, le congrès de Toronto inaugure la perspective bio-psycho-sociale, qui ajoute des facteurs d'ordre psychologique, génétique, biologique, endocrinien, ainsi que les facteurs socioculturels aux explications étiologiques des TCA¹⁶⁴. L'anorexie, tout comme la boulimie, sont décrites comme les produits de plusieurs forces en interaction à partir de facteurs prédisposant d'ordre individuel, relationnel, génétique et social. Il s'agit de l'approche moderne suivant lequel les recherches d'aujourd'hui se déploient en considérant les TCA comme le produit d'un déterminisme complexe¹⁶⁵.

Dès lors la littérature scientifique signale une série de métamorphoses de la symptomatologie dominante parmi les TCA. Si pendant les années 1960 les anorexies restrictives s'imposent, dans les années 1970, les cas d'anorexie nerveuse avec des crises boulimiques deviennent plus fréquents. À partir des années 1980, on assiste à une augmentation considérable des cas de boulimie nerveuse, qui laisseront la place, au cours des années 1990, aux cas de plus en plus fréquents de ce que l'on appelle boulimie multi-impulsive. Dans cette dernière forme de boulimie, les attaques de voracité incontrôlable s'accompagnent notamment de l'abus d'alcool, de drogues et de médicaments, ainsi qu'à la kleptomanie et à l'automutilation. A cette époque, un nouveau syndrome est décrit : il s'agit de l'hyperphagie boulimique (*Binge Eating Disorders*), qui renvoie à tous les cas où les fréquentes crises de voracité compulsive ne sont pas suivies par les pratiques de compensation typiques de la boulimie (vomissement, usage de laxatif, activité sportive)¹⁶⁶.

Tous ces phénomènes tracent probablement les contours d'une mutation interne aux troubles eux-mêmes. Ce n'est pas un hasard si la section TCA a été intégrée, dans DSM-IV-TR, dans la section appelée EDNOS (*Eating Disorders Not Otherwise Specified*), dont font partie les syndromes partiels, désignés comme sous-cliniques ou mixtes¹⁶⁷. Il s'agit de formes de malaises qui présentent certains

¹⁶² American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 3th edition*, Washington, APA Press, 1980.

¹⁶³ Bonnie J. Morris, « The phenomena of anorexia nervosa: a feminist perspective », *Feminist Issues*, 1985 5, 2, p. 122-137.

¹⁶⁴ Caroline Éliacheff, Ginette Raimbault, *Les indomptables*, Paris, Odile Jacob, 1989;

¹⁶⁵ Philippe Jeammet, Gilles Agman, Maurice Corcos, « Troubles des conduites alimentaires », *Psychiatrie. Encyclopédie médico-chirurgicale*, n° 37350 A10, Paris, Éditions Techniques, 1994.

¹⁶⁶ Christopher Faiburn, Terence Wilson, *Binge Eating Nature, Assessment and Treatment*, New York, Guilford Press 1993.

¹⁶⁷ American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 4th edition, Text Revision*, Washington, APA Press 2000.

symptômes de l'anorexie ou de la boulimie, sans qu'il soit pourtant possible de les faire rentrer dans l'une ou l'autre des deux entités diagnostiques¹⁶⁸.

Dernièrement, la littérature scientifique s'intéresse de plus en plus à ce que l'on appelle les nouveaux troubles de la conduite alimentaire. Il s'agit en particulier de l'orthorexie et de la bigorexie, deux cadres cliniques universellement reconnus par le monde scientifique, mais qui n'ont pas encore été détaillés à l'intérieur des classifications officielles¹⁶⁹. Il s'agit de phénoménologies cliniques plutôt récentes, mais dont l'observation apparaît de moins en moins rare. En absence de critères diagnostiques standardisés, la littérature scientifique suggère de considérer ces nouveaux troubles, en termes de comportements à risque psychiatrique très élevé¹⁷⁰.

Une analyse de l'orthorexie et la bigorexie peut se révéler très intéressante. Ce que les deux troubles ont en commun est l'exagération de certains comportements que notre société juge comme positifs : alimentation saine et activité physique.

En ce qui concerne l'orthorexie, il s'agit de la recherche obsessionnelle d'une alimentation bénéfique et naturelle, et de l'évitement phobique de toute nourriture jugée comme potentiellement dangereuse. Cela conduit à une importante sélection des aliments, sélection qui, à long terme, amène aux mêmes conséquences que l'anorexie. C'est pour cela que l'orthorexie est appelée aussi « anorexie qualitative »¹⁷¹. La bigorexie, dite vulgairement *Complexe d'Adonis*, est plus techniquement considérée comme un comportement à risque psychiatrique de dysmorphie musculaire¹⁷². Elle concerne de sujets obsédés par l'idée de ne pas être suffisamment musclés, alors que leur masse musculaire est visiblement très développée. Bien que la bigorexie ne soit pas proprement un trouble alimentaire, mais plutôt une forme de dysmorphie corporelle, dans la littérature scientifique elle est souvent évoquée à côté de l'orthorexie en tant que nouveau TCA. Exactement comme l'anorexie, la bigorexie se caractérise par la présence d'une altération de la perception concernant les formes corporelles, qui induit à une série de comportements à risque avec des complications médicales considérables. Des nombreuses recherches soulignent la relation entre bigorexie et TCA en montrant comment les deux sont une réponse des sujets aux sentiments d'inadéquation et à la peur de ne pas être à la hauteur des impératifs fonctionnels

¹⁶⁸ Christopher Fairburn, K. Bohn, « Eating Disorders NOS (EDNOS): an example of the troublesome not otherwise specified (NOS) category in DSM-IV », *Behaviour Research and Therapy*, 2005, 43, p. 691-701.

¹⁶⁹ Lorenzo Maria Donini, D. Marsili, M.P.Graziani, M. Imbriale, C. Cannella, « Orthorexia Nervosa: a preliminary study with a proposal for diagnosis and an attempt to measure the dimension of the phenomenon », *Eating and Weight Disorders* 2004, 9(2), p. 151-157.

¹⁷⁰ J.J. Thomas, Lenny R. Vartanian, « The relationship between eating disorder not otherwise specified (EDNOS) and officially recognized eating disorders: Meta-analysis and implications for DSM », *Psychol Bulletin*, n°135(3) May 2009, p. 407-433.

¹⁷¹ Steven Bratman, David Knight, *Health food junkies. Orthorexia Nervosa: overcoming the obsession with healthful eating*, New York, Broadway Books, 2001.

¹⁷² Harrison G. Pope, Katharine A. Phillips, Roberto Olivardia, *The Adonis Complex*, New York, The Free Press, 2000.

imposés par la société¹⁷³. Or, une grande partie de la littérature scientifique persiste à décrire la bigorexie comme une forme d' « anorexie inversée », typiquement masculine, là où l'orthorexie représenterait une forme alternative d'anorexie concentré sur la qualité de la nourriture, plutôt que sur la quantité. Les chercheurs soulignent que, comme chez l'anorexique, le bigorexique mesure l'estime de soi et sa propre valeur à partir de la forme de son corps, alors que pour l'orthorexique la perception de sa propre valeur dépend de la capacité à respecter un régime irrépréhensible¹⁷⁴.

Qu'est-ce que ces « nouveaux troubles » ont en commun avec les premiers cas d'anorexie des années 1870 ? Et combien ont-ils en commun avec les pratiques liées au corps et à la nourriture dans notre société ? Si l'hyperphagie boulimique est devenue une entité nosographique autonome avec la dernière édition du DSM en 2013, faut-il en créer d'autres pour saisir la multiplicité de ces troubles ? Est-on en train de parler de troubles différents, d'entités nosographiques forcément autonomes, ou plutôt de manifestations changeantes d'un même malaise ?

Les TCA entre dimension sociale et existentielle

L'analyse de la nosologie met en évidence les difficultés de classification des TCA. Ces difficultés tiennent aux évolutions historiques de ces troubles qui, à partir de leur matrice commune, c'est-à-dire l'anorexie, ont connu et continuent à connaître un grand nombre de mutations en résonance aux changements culturels et aux différentes façons dont les individus se les « approprient » et cela selon des codes soumis aux variations internes de la société. Néanmoins, la classification devient elle-même un code et influence, de façon directe ou indirecte, les manifestations de ces troubles qui se déploient aussi dans les médias¹⁷⁵. Les enquêtes épidémiologiques soulignent la dimension massive de l'extension typologique de ce que l'on appelle Troubles du comportement alimentaire. Faut-il expliquer cette croissance par les effets des campagnes de préventions qui auraient contribué à signaler les sujets souffrants ? Les changements sociaux ? Ou encore la labilité des frontières entre santé et maladie ?

Dans la société contemporaine, le corps a de plus en plus tendance à s'intégrer dans la culture de la consommation. Cela se produirait surtout en raison de la perte de signification des signes traditionnels de statut social : le corps devient donc l'instrument le plus concret par le biais duquel les individus peuvent définir leur identité sociale¹⁷⁶.

¹⁷³ Harrison G. Pope, David L. Katz, James I. Hudson, « Anorexia nervosa and reverse anorexia among 108 bodybuilders », *Comprehensive Psychiatry*, 1993, 34(6), p. 406-409.

¹⁷⁴ Laura Stagi, *op.cit.*

¹⁷⁵ Ian Hacking, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi?*, Paris, La Découverte, 2008.

¹⁷⁶ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007.

Cette conception du corps est le résultat de plusieurs facteurs socioculturels. À partir de la fin du XIX^e siècle, le corps commence à se libérer de toute une série de contraintes : « l’emprise que le vêtement exerçait sur lui se relâche; les bains de mer, les sports, le laissent de plus en plus apparaître ou même l’exhibent et le mettent en scène¹⁷⁷ ». Cependant, aux contraintes mécaniques et de la pudeur vont vite se substituer celles de la volonté individuelle. Parallèlement à la disponibilité massive de vivres pour la population, la maîtrise de l’appétit et une certaine maigreur commencent, surtout pour les femmes, à devenir un critère de distinction sociale¹⁷⁸. Apparemment libéré, le corps devient : « un enjeu et un objet de conflit intime pour l’individu. Le laisser apparaître ou l’exhiber exige de le maîtriser¹⁷⁹ ». En outre, à partir de la première moitié du XX^e, suite aux premières enquêtes statistiques sur la taille et le poids, la médecine commence à considérer l’embonpoint comme nuisible pour la santé, les tables de mortalité ayant montré une corrélation entre excès de poids et diminution de l’espérance de vie. La discipline personnelle pour le modelage du corps renvoi donc aussi à une responsabilisation progressive de chaque individu en ce qui concerne la santé¹⁸⁰.

Les processus historiques, liés aux changements concernant la construction de l’identité et la centralité du corps dans la vie quotidienne, sont multiples :

Au cours des années quatre-vingt, le corps va devenir une fin en soi, un capital qu’il faut non seulement entretenir, mais valoriser ; c’est en quelque sorte un devoir [...]. On doit mentionner ici ces changements ayant affecté les pratiques corporelles et leurs finalités : la tertiarisation des emplois, concomitante d’une régression des métiers de force et d’une machinisation/technologisation du travail ouvrier et, plus généralement, du travail physique. Ensuite, et en lien à la fois avec ces transformations de la population active et la diffusion de la télévision, l’image joue un rôle croissant dans la vie quotidienne. Cette période est aussi celle de l’émergence d’un individualisme grandissant [...]. En même temps, l’espérance de vie s’allonge, modifiant les catégorisations de la vieillesse (et de la jeunesse)¹⁸¹.

¹⁷⁷ Claude Fischler, « Une exception alimentaire française ? » in David Le Breton, Nadine Pomarède, et al, *Corps en forme*, Paris, CNRS, 2013, p. 49.

¹⁷⁸ Muriel Darmon, *op.cit.*

¹⁷⁹ Claude Fischler, *op.cit.*, p. 50.

¹⁸⁰ George Vigarello, *Histoire des pratiques de santé*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁸¹ Catherine Louveau, « Le corps sportif. Un capital rentable pour tous », *Actuel Marx*, n°39, Paris, PUF, 2007, p. 60.

Ce corps géré, efficace, aménagé, est particulièrement présent dans le monde du sport. En effet, les athlètes incarnent les idéaux d'efficacité productive propres aux systèmes industriels. À partir des premières années du XX^e, les premières salles de sport pour le culturisme apparaissent. Mais ce n'est que dans les années trente, avec l'exploitation qu'en ont fait les régimes totalitaires, que le sport devient un moyen de diffusion sociale des pratiques nécessaires à l'alignement des corps sur les modèles esthétiques d'efficacité, de performance et amélioration¹⁸². C'est ainsi que le travail sur le corps effectué par l'athlète est devenu de plus en plus un exemple à suivre pour tous les individus¹⁸³.

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, les pratiques sportives se massifient et incluent les pratiques d'entretien du corps et de mise en forme. Les athlètes professionnels commencent à faire partie du monde du spectacle et de la publicité, en proposant des corps qui, en tant que sportifs et performants, sont aussi de plus en plus érotisés et se configurent comme des nouveaux modèles sociaux à poursuivre¹⁸⁴.

Ces injonctions se traduisent en autant de formes de pratiques et de techniques visant à la transformation et à la manipulation du corps. Cette manipulation, qui vise à la création d'un corps performant, jeun, nécessaire et suffisant, suppose une technologie de soi qui se réalise à travers la diététique, entendue comme pratique de l'existence donnant une mesure à toute activité et forme corporelle¹⁸⁵.

Manipulé et déformé sans cesse afin d'être conforme aux modèles imposés par la société, le corps peut devenir l'objet d'obsessions et de conflits. En effet, les différents malaises qui caractérisent le corps contemporain naissent des contradictions qui le traversent. Le corps doit concilier la logique de la maîtrise de soi imposée par l'idéologie de l'efficacité productiviste et l'hédonisme qui domine la rhétorique de la consommation. D'un côté, en tant que producteurs de biens et de services, nous devons sublimer, réprimer, renvoyer le désir de toute gratification immédiate : nous devons cultiver l'éthique du travail et de la productivité. De l'autre, en tant que consommateurs, nous devons exhiber la capacité illimitée à nous abandonner au désir et à satisfaire toute impulsion¹⁸⁶. L'individu est assiégé par la tentation, mais il ressent sur soi le regard et le jugement d'autrui. La peur de ne pas être à la hauteur des attentes sociales envahit l'espace quotidien et transforme les bases de la subjectivité en territoires instables. Ce n'est pas un hasard si l'on assiste à l'apparition, diffusion et multiplication de toute une série de symptômes qui expriment, de façons différentes, des malaises qui ont peut-être la même

¹⁸² Georges Vigarello, *La Silhouette, du XVIII^e siècle à nos jours : naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

¹⁸³ Catherine Louveau, *art.cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Laura Stagi, *op.cit.*

¹⁸⁶ Michela Marzano, *op.cit.*

racine. Les Troubles du comportement alimentaire n'en sont qu'un exemple, peut-être le plus paradigmatique. Ces symptômes représentent une tentative extrême d'affirmer sa propre subjectivité et de résoudre les contradictions vécues par les individus¹⁸⁷.

En effet, le contrôle de son corps et de ce qui est ingéré donne l'impression de se percevoir comme adéquat aux modèles proposés. Mais là où le sujet n'arrive pas à se conformer aux modèles proposés, ni à en suivre les prescriptions, la nourriture peut devenir le pire ennemi et l'activité physique ou la négation des besoins corporels une sorte de châtement¹⁸⁸.

Le fait de ne pas arriver à se conformer aux standards de beauté et d'efficacité produit un sentiment d'insatisfaction envers soi-même, qui peut se traduire en une véritable haine envers son propre corps et déclencher un TCA¹⁸⁹. Dans ces situations, on construit un système de règles, un mode de restriction existentielle, pour faire en sorte d'éloigner tout ce qui pourrait échapper au contrôle. Cela s'avère aussi dans le comportement compulsif, donnant l'illusion que de la répétition prévisible pourrait naître la maîtrise¹⁹⁰. Il s'agit d'une dialectique continue entre la peur de perdre le contrôle et le sentiment de toute-puissance. En consacrant sa propre existence au rapport à la nourriture et à la maîtrise du corps, ceux-ci deviennent les indices sur lesquels mesurer sa propre valeur.

Dans le même temps, les sujets souffrants ne sont jamais passifs face aux classifications et aux diagnostics. Le sujet est ici désigné par une étiquette qui devient en même temps « le statut principal de sa personnalité et le principe des comportements qui la renforcent ». Le processus d'étiquetage lui-même peut avoir pour effet de « multiplier les pratiques considérées comme déviantes ». De ce point de vue, le diagnostic « institutionnalise un processus d'imposition identitaire¹⁹¹ ».

Du point de vue épistémologique, les TCA classés et diagnostiqués par le savoir médical sont eux-mêmes culturellement définis. Au niveau social, les catégories conceptuelles de notre culture, tout comme les représentations du corps, dirigent les options interprétatives et comportementales disponibles aux individus en réponse aux malaises manifestés. Dans le même temps, les efforts classificatoires trouvent leur obstacle majeur dans le caractère changeant et irréductible du symptôme qui tient à la subjectivité individuelle, à son vécu existentiel et qui échappe à toute tentative ultime de définition. Car, à l'instar de tous les autres, un corps traversé par un trouble du comportement alimentaire est engagé dans un processus de recherche de sens¹⁹². Le sujet souffrant n'est pas

¹⁸⁷ Anne Guillemot, Michel Laxenaire, *Anorexie Mentale et boulimie. Le poids de la culture*, Paris, Masson, 1995.

¹⁸⁸ Pierre Peuteuil, *Les corps malmenés. Anorexie, boulimie, obésité*, Paris, Armand Colin, 2014.

¹⁸⁹ Laura Stagi, *op.cit.*

¹⁹⁰ Pierre Peuteuil, *op.cit.*

¹⁹¹ Muriel Darmon, *op.cit.*, p. 215.

¹⁹² Paola Bianchini, *op.cit.*

seulement un « objet », produit ou victime de la force des représentations culturelles, mais il est aussi et surtout quelqu'un qui cherche à se rendre l'auteur de la construction d'un corps qui parlera de lui de façon signifiante et qui exprimera ce que le sujet n'arrive peut-être pas à dire autrement. Qu'il s'agisse de la souffrance profonde qui surgit lorsque certains aspects de la réalité apparaissent comme immaîtrisables. Ou de la tentative désespérée de se conformer aux attentes d'autrui. Ou encore de l'incapacité à s'accepter avec ses propres fragilités et à admettre le caractère indéterminé et inachevé de l'existence.

En guise de conclusion

Comme le disait déjà Hilda Bruch, en dépit tous nos efforts visant à les saisir, les TCA restent une énigme. Cette nature énigmatique renvoie à la nature radicale et constitutive de l'être humain, qui est intimement lié au fait d'avoir un corps qui, en dépit de sa présence et sa matérialité, lui échappe sans cesse. C'est ainsi qu'une analyse des TCA dans le cadre d'une histoire culturelle du corps, nous rappelle le caractère « complexe et pluriel » de cet objet¹⁹³. L'homme est corps, a un corps et fait corps, c'est-à-dire qu'il se vit soi-même en tant que corporéité et au même temps il essaie de la contrôler, de la gérer, comme s'il s'agissait de quelque chose qui lui est étranger. L'homme a donc la capacité d'objectiver la réalité qui l'entoure ainsi que son propre corps, tout en possédant un monde intérieur dans lequel il peut devenir phénomène à soi-même et une sphère de relations sociales qui contribuent à transformer son environnement dans un monde culturel¹⁹⁴. Dans le même temps, l'homme vit dans la double nécessité des besoins matériels et du désir de trouver un sens à son monde : vivre et survivre ne sont pas équivalents¹⁹⁵. Il est rare que l'on se contente des explications biologiques de son engendrement pour justifier sa propre existence. Ne coïncidant pas entièrement avec son propre corps, l'homme est une créature inachevée et sans cesse obligée à donner une forme à sa propre existence¹⁹⁶. Et cela à travers un système de médiations et de symbolisations qui inévitablement modifient sa naturalité, sa corporéité et son histoire. C'est ainsi que l'histoire culturelle du corps trouve peut-être aussi une fonction éthique. Elle met l'homme face à l'irréductible complexité de son être, pour le soustraire à l'illusion de tout pouvoir classifier, contrôler, maîtriser, et pour lui confier la responsabilité d'une vie corporelle énigmatique et livrée à l'imprévisibilité de l'existence.

¹⁹³ Gilles Boëtsch, Christian Hervé, Jacques J. Rozenberg, « Avant-propos », *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, « Hors collection », 2007 ; [www.cairn.info/corps-normalise-corps-stigmatise-corps-racialise--9782804155506-page-13.htm. DOI : 10.3917/dbu.boets.2007.01.0013].

¹⁹⁴ Helmut Plessner, *Antropologia Filosofica*, Brescia, Morcelliana, 2010.

¹⁹⁵ Maria Zambrano, *L'inspiration continue*, Grenoble, Millon, 2006.

¹⁹⁶ Jeanne Hersch, *L'être et la forme*, La Chaux-de-Fonds, Imprimerie Robert-Tissot & fils, 1946.

Le Ver de terre amoureux du cadavre : Sublimation du corps putride dans l'héritage romantique fin-de-siècle

L'association entre l'âme pâle et le cadavre putride est particulièrement féconde dans une fin de siècle qui relit le romantisme à la lumière de Baudelaire. La charogne, comme vanité, figure un symbole du spleen, et s'oppose à la muse idéale, la « forme immortelle¹⁹⁷ » que Baudelaire interpelle devant le cadavre décapité d'« Une Martyre ». La fascination décadente pour le corps décomposé, pour ce morcellement associé à la putréfaction qu'Hugues Le Roux désigne en 1897 comme « les nacres de la perle et de la pourriture¹⁹⁸ », n'a rien de nouveau. Le *memento mori* et le *carpe diem* se renvoient dos à dos dès la Renaissance, et la Vanité appelle autant à contempler l'éternité qu'à jouir de l'éphémère. Loin d'empêcher l'écriture, la menace du sort jeté par le temps sur la matière constitue une hantise créatrice. Elle motive l'urgence de la création, comme pour fixer par le verbe la chair vouée à disparaître.

Ni la nuance entre décadence et fin-de-siècle ni l'héritage du roman gothique et naturaliste dans la description du cadavre¹⁹⁹ ne seront développés ici, la présente étude visant surtout à analyser la poétique manifestée par la description du cadavre. L'écriture du corps en putréfaction, durant les années 1890, réinvestit un motif gothique et romantique marqué par le naturalisme. Si le romantisme se penche sur la tombe et le naturalisme sur le cadavre, la Décadence prend pour objet ce que contient la tombe rouverte. Pourquoi le regard profanateur peut-il se lire comme acte créateur sublimant la chair putride en verbe ? Pour mener à bien cette enquête, nous allons commencer par déterrer *La Dame aux camélias* (1848) et le confronter à *Aphrodite* (1895) de Pierre Louÿs, pour manifester l'emprise que peut exercer la révélation du visage décomposé de la femme aimée. Nous poursuivrons l'enquête en voyant comment Marcel Batilliat, contemporain de Pierre Louÿs, exploite la poétique du cadavre pour faire subir aux mots la même épreuve de décomposition et de sublimation, ce qui révélera en quoi la description du corps décomposé, loin de se limiter au caprice d'artiste, fait de la pourriture

¹⁹⁷ « Une Martyre », *Les Fleurs du Mal*, in *O.C.*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1958, t. 1, p. 181.

¹⁹⁸ Hugues Le Roux, *Les Amants de Byzance*, Calmann Lévy, 1897, p. II, cité par Marie-France de Palacio dans *Reviviscences romaines, la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 315.

¹⁹⁹ Sur ces questions, voir les ouvrages de Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, et *La Décadence, le mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011, ainsi que l'ouvrage de Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence, recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Champion, 1997.

l'intermédiaire et le médiateur de la création, et réhabilite le sacrilège du poète profanateur à travers l'art poétique esquissé par Marcel Schwob.

Le cadavre du romantisme

Avant d'aborder la Décadence, remontons au milieu du XIX^e siècle, où le romantisme vient mourir sur les berges du réalisme. *La Dame aux camélias* peut être lu comme une décadence du romantisme. Pour la génération de Pierre Louÿs, ce roman constitue un cliché éculé. Dans *Monsieur de Phocas*, le duc de Fréneuse énumère les artifices de la séduction féminine et ne manque pas de rappeler au sujet des langueurs anémiées que « tout cela n'était qu'un rôle appris et cent fois ressassé de la *Dame*²⁰⁰ », le titre tronqué révélant assez la chute de l'œuvre dans le lieu commun.

Cette chute ne va pas sans une déperdition de sens. En effet, si les amours malheureuses d'Armand Duval et de Marguerite Gautier sont connues de tous, leur mésaventure telle qu'elle se ressasse fait oublier que le roman est avant tout l'histoire d'un cadavre. La structure de l'œuvre enchâsse le discours d'Armand dans le récit du narrateur, cette scène restant lisible en palimpseste chez la génération suivante. Sous prétexte de déplacer le corps de Marguerite, Armand Duval demande l'ouverture de la tombe pour voir le cadavre de ce qu'il a aimé. Le narrateur raconte :

C'était terrible à voir, c'est horrible à raconter. Les yeux ne faisaient plus que deux trous, les lèvres avaient disparu, et les dents blanches étaient serrées les unes contre les autres. Les longs cheveux noirs et secs étaient collés sur les tempes et voilaient un peu les cavités vertes des joues, et cependant, je reconnaissais dans ce visage le visage blanc, rose et joyeux que j'avais vu si souvent²⁰¹.

Le corps de la femme aimée est profané par la mise au jour du cadavre. Cette profanation est l'élément déclencheur du tissage du récit, comme si celui-ci ne pouvait se nourrir que de la matière même du corps de la morte. La translation du corps de Marguerite évite la folie à Armand et déclenche en même temps qu'une fièvre salutaire²⁰² la mise en mots de l'histoire des amants, changeant du même coup le personnage en narrateur et le narrateur du récit-cadre en relais émotionnel du lecteur. L'invention littéraire opère une *inventio*, au sens d'invention d'un lieu saint, de trouvaille impliquant la

²⁰⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Ollendorff, 1901, p. 29.

²⁰¹ *La Dame aux camélias*, Michel Lévy, 1856, p. 74.

²⁰² Sur la symbolique de la fièvre salutaire dans la France d'après 1793, voir l'ouvrage de Francesco Manzini, *The Fevered Novel from Balzac to Bernanos, Frenetic Catholicism in Crisis, Delirium and revolution*. Londres, IGRS books, 2011.

fouille, et légitimant le fait de raconter. La transcription narrative se fait translation des reliques. La tombe et *a fortiori* le cercueil, ou *loculus*, est un lieu commun sous lequel demeure l'interrogation de l'au-delà. Ce n'est plus le regard vers l'étoile, lieu commun si sensible chez Hugo ou Nerval, qui va susciter l'écriture, mais la dynamique diagonale est maintenue. Dans les vers adressés par Ruy Blas à Marguerite de Neubourg, c'est le poète qui est dans une position inférieure et obscure, semblable à celle du corps dans la fosse²⁰³. Chez Dumas fils, l'amant devient poète dès qu'il a posé les yeux sur la forme déchue de celle qu'il a aimée. Que le poète regarde une étoile ou un cadavre, l'important est ce mouvement vers les profondeurs du ciel ou de la terre confrontant à l'éternité, et suscitant la parole poétique.

Aphrodite paraît en 1895 alors que Pierre Louÿs a vingt-six ans – Dumas fils, à la parution de *La Dame aux camélias*, en avait vingt-quatre. Désireux de projeter dans une Alexandrie hellénique idéalisée la liberté de sentir et de jouir comme suprême morale, Pierre Louÿs revendique dès l'introduction le droit de ne pas faire de Chrysis une prostituée repentie :

Le personnage féminin qui occupe la première place dans le roman qu'on va feuilleter est une courtisane antique, mais que le lecteur se rassure, elle ne se convertira pas. Elle ne sera aimée ni par un moine, ni par un prophète, ni par un dieu ; dans la littérature actuelle, c'est une originalité²⁰⁴.

L'impatience du jeune Pierre Louÿs devant *La Dame aux camélias* et ses produits dérivés tels que la pièce représentée dès 1852 ou *La Traviata* de Verdi l'année suivante, est audible. *Thaïs* d'Anatole France, paru en 1890 puis très librement adapté à l'opéra par Massenet en 1894, précède d'un an à peine la publication du roman de Louÿs débuté en 1892. Louÿs dénonce surtout une structure inévitable qui gagne le roman de mœurs, fussent-elles antiques.

Pierre Louÿs promet de ne pas faire de Chrysis une énième Dame aux camélias, et encore moins une Thaïs, pourtant, malgré son refus de l'ornière, il reprend ce que Dumas fils a inventé. Chrysis morte n'est pas déterrée, mais son visage est découvert trois fois.

Le sculpteur Démétrios, qui pour l'amour de Chrysis a commis trois vols dont un sacrilège, découvre la morte pour en faire une ébauche d'argile, représentant Chrysis dans l'acte amoureux : « Il

²⁰³ « Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là / Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ; / Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ; / Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut ; Et qui se meurt en bas quand vous brillez en haut. » Victor Hugo, *Ruy Blas*, I ; 2, Société Belge de librairie, 1839, p. 90.

²⁰⁴ *Aphrodite, mœurs antiques*, illustrations d'après Manuel Orazi, Modern Bibliothèque, Fayard, 1906, p. 6.

veut garder un souvenir qui durera plus que lui-même, – mettre à nu l’admirable corps, et créer d’après le cadavre la statue de la Vie Immortelle²⁰⁵ ». Créer une œuvre qui survive à son auteur est le fantasme créateur par excellence. Sculpter une femme dans l’argile, c’est renouveler le geste du Démiurge et c’est même, selon la Kabbale, refaire Lilith. C’est un mystère démiurgique, et c’est aussi un mystère isiaque. L’enjeu est de combler le hiatus entre le cadavre et la vie, entre la jouissance et la mort. Quand Myrtocleia découvre le cadavre de Chrysis « dans l’attitude délirante que Démétrios avait composé pour en faire la Statue de la Vie Immortelle²⁰⁶ », elle est face à ce que Pierre Hadot qualifie, dans *Le Voile d’Isis*, comme l’énigme même de la nature, représentée par l’idole de Saïs chez Novalis²⁰⁷, dont l’énigme synthétise le mystère de la vie et le mystère de la mort²⁰⁸. Pierre Louÿs écrit : « Les transports de l’extrême joie touchent aux convulsions de l’extrême douleur²⁰⁹ ». L’interrogation de la petite Myrtocleia fait d’elle une disciple à Saïs, dans la tradition de la première génération romantique. Et pour cause, le corps de Chrysis, qui dans le thrène que chantent Rhodis et Myrtocleia est décrit comme un voile de la divinité, voile effectivement une vie imminente :

Pas un reflet rose n’avivait l’éphémère statue couchée, mais quelques taches couleur d’émeraude qui teintaient doucement le ventre lisse signifiaient que des millions de vies nouvelles germaient de la chair à peine refroidie et demandaient à succéder²¹⁰.

Si Pierre Louÿs, riche de l’héritage naturaliste et baudelairien, dit écrire contre *La Dame aux camélias*, il finit par écrire tout contre ce modèle et sacrifie sur le *monumentum* de Marguerite en décrivant Chrysis altérée par la décomposition :

Les joues s’étaient faites carrées, les paupières et les lèvres se gonflaient comme six bourrelets blancs. Déjà il ne restait rien de cette beauté plus qu’humaine. [...] Et quand Chrysis fut couchée au fond de la tombe sablonneuse, Timon rouvrit le linceul. Il assura l’obole d’argent dans les phalanges relâchées, il soutint la tête avec une pierre plate ; sur le corps il répandit depuis le front jusqu’aux genoux la longue chevelure d’ombre et

²⁰⁵ *Ibid.* p. 124.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Novalis a lui-même recours à la tradition de Plutarque qui relève l’inscription à l’origine de la légende du Voile d’Isis : « Je suis tout ce qui fut, ce qui est, ce qui sera et aucun mortel n’a encore osé soulever mon voile ». (Voir Novalis, *Les Disciples à Saïs*, trad. Maurice Maëterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895 ; José Corti, 1992.)

²⁰⁸ Nous nous appuyons ici sur les conclusions de Pierre Hadot sur la réutilisation par la poésie idéaliste des théories de Kant concernant le secret de la nature. Voir *Le Voile d’Isis*, « Le Frisson sacré », Gallimard, 2004, p. 271., *sq.*

²⁰⁹ *Aphrodite, op. cit.*, p. 124.

²¹⁰ *Idem.*

d'or²¹¹.

De la même manière qu'il avait donné le baiser de paix à Aphrodisia, l'esclave crucifiée à cause de Chrysis durant le banquet qui occupe le cœur du roman, Timon est le timonier – le nautonier – qui « assure » le passage de Chrysis dans l'au-delà, dans un chapitre intitulé « La Piété ». Pierre Louÿs exploite une longue tradition littéraire et rejoint le romantisme à sa source idéaliste. Le récit d'Aphrodite s'achève en méditation sur la jonction entre vie et mort comme foyer de l'inspiration poétique. L'important est moins le corps de Chrysis que ce qu'en ont fait Démétrios le sculpteur et Timon le philosophe, une statue figurant l'énigme de la vie immortelle, et un geste qui confronte le penseur à l'éternité.

Ainsi, le mouvement d'émotion, le frisson sacré de pitié ou de piété devant le cadavre, est le devoir du poète, médiateur entre visible et invisible. Le rite s'achève en développement de la chevelure, « voile » chez Dumas, linceul chez Louÿs, *textus* destiné à *couvrir*. L'étymologie latine, glissant d'*operire* à *operare*, place toutes ces notions derrière le mot « œuvre ». L'écriture se mue en rite funéraire dans lequel la découverte du corps et sa couverture par le récit sont indissociables.

Cadavre poétique et poétique du cadavre

De deux ans plus jeune que Louÿs, Marcel Batilliat publie, lui aussi à vingt-six ans, un roman wagnérien halluciné, où il laisse libre cours à une plume révélatrice de la langue de Décadence. L'intrigue de *Chair Mystique* pourrait constituer un banal roman de mœurs contemporaines légèrement licencieux : deux pensionnaires, Marie-Alice et Edwige, rentrent du couvent, Marie-Alice rencontre Yves, le frère de son amie, et ils sont emportés dans une passion orchestrée par leur amour pour Wagner. Marie-Alice s'enfuit avec Yves dans une thébaïde, où elle meurt de la tuberculose, suivie de près dans la tombe par son amant.

La mention de la tuberculose éveille déjà un souvenir de Dumas fils. Cependant, la revendication d'atteindre par les sens l'idéal de l'art crée un lien entre Louÿs et Batilliat. Pierre Louÿs, qui cite Wagner en épigraphe dans la préface d'*Aphrodite*, revendique d'une manière paradoxalement romantique le droit de sentir et de jouir, et plus encore, le pouvoir éminemment fécondant du désir charnel sans lequel il ne se ferait pas d'œuvre d'art. Avec Batilliat, la perspective assumée par Yves et Marie-Alice est sensiblement la même.

²¹¹ *Ibid.* p. 127.

L'entreprise de Batilliat étudie l'effet de l'idée invisible sur la matière corruptible. Le vers et le ver, fusionnés plus que jamais, continuent la ribote du « million d'helminthes²¹² » baudelairien dans le cerveau créateur. Comme le note Jean de Palacio,

L'alliance indissoluble du ver rongeur et de l'Idée (ou, chez Batilliat, de la Musique) confirme qu'il s'agit bien là d'une *poétique* de Décadence radicalement traitée depuis ses origines baudelairiennes : prendre la pourriture comme objet de célébration, inventer le langage propre à cette louange [...]. Se réjouir au-dessus du temps, tout en se laissant rejoindre par lui dans la nuit du tombeau. C'est peut-être le sens ultime de la notion de Décadence²¹³.

Célébrer la pourriture, c'est à la fois projeter ce qui est mort dans l'éternité, et animer la chair d'un souffle nouveau. Ainsi, l'absence de vie est relue et réécrite à rebours, et sublimée en vie surabondante. Lorsque Batilliat décrit le cadavre de Marie-Alice dans la tombe rouverte par Yves, il détache la représentation de la mort du *memento mori* pour accorder à la matière ensevelie la même fécondité qu'au corps vif. C'est ce qui explique une explosion du langage dans la description du cadavre de Marie-Alice :

Marie-Alice apparut, telle qu'Yves la comprenait maintenant. Elle était nue comme en leurs nuits d'amour, et toute verte au milieu d'un grouillement d'helminthes ! Partout, des emphysèmes ocracés, orangés, ardoisés, distendaient les téguments ; un fluide sanieux et brunâtre transsudait à travers les pores, décollait des ouvertures naturelles, autour desquelles fourmillaient les larves et les vers. Sur le thorax déprimé, dont les côtes crevaient l'épiderme, des vésicules séreuses se contrastaient en blêmeur parmi les plaques rouges qui dessinaient la place des viscères, et les parois abdominales, rompues, balafrées d'une plaie immense, donnaient issue à des matières putrides, toutes remuées du travail des ascarides... Les yeux étaient des trous noirs, d'où suintaient de la substance cérébrale transformée en sanie ; les dents dénudées, souillées de purulence, riaient d'un rire horrible, entre des muscles saponifiés, et de bleuescentes aponévroses. Seule, parmi toutes ces hideurs, la chevelure d'or, déroulée

²¹² « Au lecteur » *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 81.

²¹³ *Chair mystique*, Paris, Séguier, 1995, p. 22-23.

en écharpe, comme au jour de l'adieu, était demeurée resplendissante, pareille à un ruissellement de lumière²¹⁴.

L'apparition de Marie-Alice fait du cadavre la révélation d'un mystère : la voyant morte, Yves la *comprend* enfin. L'explosion de néologismes sublime la laideur de ce qui est décrit par la prouesse technique d'association entre vocabulaire médical et altérations grammaticales, qui rendent vie au cadavre par l'artifice d'une langue revivifiée par sa corruption. L'association entre « emphysèmes » – incursions d'air nécrosées dans le tissu cutané ou pulmonaire – et la triade d'adjectifs altérés « ocracés, orangés, ardoisés » ou entre « aponévroses » – membranes fibreuses aplaties reliant un muscle à l'os ou rassemblant des groupes musculaires – et « bleuescentes » entraîne un glissement et une inversion axiologique. Ce n'est plus l'incorruptibilité qui, comme signe de permanence, manifesterait un idéal d'éternité artistique, mais au contraire la perpétuelle altération de la matière charnelle. Le verbe court après la chair dont il peine à suivre la permanente mutation. Se retrouve bien là l'art poétique à rebours de Baudelaire, qui associe davantage la « forme immortelle » à un éphémère insaisissable, à ce qui doit « passer », la « passante », sorte d'Eurydice urbaine²¹⁵, ou la charogne. Outre le « grouillement d'helminthes » qui fait écho au poème liminaire des *Fleurs du mal*, ou le travail des ascarides qui rappelle le frémissement d'« Une charogne », les verbes d'action, « distendaient », « transsudait », « décollait », « fourmillaient », « crevaient », « suintaient » font de la putréfaction du corps de Marie-Alice un mouvement visible. Les adjectifs de couleur associés à une terminaison en « eur », « escentes », « âtre », contribuent à faire de la couleur une nuance, « rien que la nuance²¹⁶ », écrit Verlaine, un élément changeant dont la métamorphose mérite récit. Il s'agit bien d'un art poétique du perpétuel changement, de ce qui mérite d'être dit précisément parce que son altération est plus rapide que sa mise en mots. Le cadavre en putréfaction est une œuvre en cours de réalisation, un texte en cours de tissage. Comme chez Pierre Louÿs, l'idéal survivant à la corruption demeure figuré par la chevelure. De fait, seule la phrase finale associe une image conventionnelle à une langue épurée, par la comparaison de la chevelure à la lumière.

Une fois le cadavre vu, l'œuvre peut être accomplie – cette structure se retrouve tant chez Dumas fils que chez Pierre Louÿs, mais elle apparaît chez Batilliat sous une forme plus épurée encore : le

²¹⁴ *Ibid.* p. 208-209.

²¹⁵ Sur la symbolique de la passante, voir l'ouvrage de Claude Leroy *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999, et l'article de Jean de Palacio, *The Decadence or an Aesthetic of Transgression - La Décadence ou une Esthétique de la Transgression*, *Nordlit*, n°28, Novembre 2011, p. 131-140.

²¹⁶ « Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! / Oh ! La nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor » Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère*, Léon Vanier, 1884, p. 24.

cadavre a disparu sous les mots qui le décrivent. En retrouvant les sources idéalistes derrière le romantisme exténué de *La Dame aux camélias*, Pierre Louÿs et Marcel Batilliat font de l'exhumation du cadavre la mise au jour d'une chair mystique. Loin d'être discréditée par sa corruptibilité, la matière tire de son éternel changement un pouvoir inévitablement inspirant.

Caprices d'artiste

Dès *La Dame aux camélias*, quand la description du cadavre n'est pas l'élément déclencheur du récit, elle en motive l'écriture. *Aphrodite* et *Chair Mystique* ne semblent tendre que vers cette apothéose à rebours, celle sublimation du corps en corruption. À travers « Lilith » de Marcel Schwob²¹⁷, le sacrilège de la mise à nu du corps est à relier au rôle du poète. Les deux nouvelles sont hantées par le souvenir de Dante Gabriel Rossetti et de sa muse Elisabeth Siddall. À la mort d'Elisabeth en 1862, Rossetti avait caché un volume de vers dans la chevelure de sa maîtresse. Dans « Lilith », Schwob évoque non seulement l'amour de Rossetti et d'Elisabeth Siddal, mais surtout cette nuit de 1869 où le poète a fait déterrer le corps pour récupérer le volume, persuadé que les vers qui s'y trouvent lui apporteraient la gloire éternelle.

Lilith, inspirée d'Elisabeth, est de son vivant une créature immatérielle, un « caprice d'artiste²¹⁸ ». Par delà la ressemblance entre Elisabeth et Lilith, qui pourrait en être le diminutif, le nom de la défunte et de la nouvelle ne s'explique que par la relecture que fait Schwob de Heine et Goethe via Rossetti²¹⁹. Derrière « *The Blessed damozel* », la demoiselle élue entièrement désincarnée et astrale marquant le terme du parcours du poète, se devine Lilith et sa féminité primordiale, dont pas une goutte de sang n'est humaine, telle que la présente Rossetti dans « Eden Bower ». Schwob cite Rossetti en épigraphe : « *Not a drop of her blood was human*²²⁰ » et, développé plus loin : « Elle ne fut pas faite de terre rouge, comme Ève, mais de matière inhumaine²²¹ ». La nouvelle de Schwob recompose Lilith à travers le morcellement de tableaux et de poèmes de Rossetti. Nous y reviendrons. Si la nouvelle est chargée de

²¹⁷ Cf. « Sonyeuse » de Jean Lorrain, où l'exhumation est associée aux motifs de décollation et de chevelure, les altérations imposées au cadavre par le maniaque constituant l'ultime œuvre d'art.

²¹⁸ « Lilith », in *Cœur Double*, in *Œuvres*, Phœbus,, Libretto, 2006, p. 109.

²¹⁹ Le tableau « Lady Lilith » de Rossetti porte justement la traduction des vers de Faust par Shelley où Méphistophélès présente Lilith à Faust : *Beware of her fair hair, for she excels / All women in the magic of her locks, / And when she twines them round a young man's neck / She will not ever set him free again.* [Prends garde à sa chevelure blonde, car elle surpasse toute femme dans la magie de ses boucles, et quand elle les enroule autour du cou d'un jeune homme, jamais elle ne lui rend sa liberté.] (Nous traduisons). Voir les fragments de *Faust* traduits par Shelley, publiés à titre posthume par Mary Shelley en 1824 et disponibles en ligne <http://www.infoplease.com/t/lit/shelley/3/1/25.html>.

²²⁰ « Eden Bower », in *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Ellis and Elvey, 1901, vol. 1, p. 308 ; Marcel Schwob, « Lilith », in *Cœur Double*, in *Œuvres*, Phœbus, Libretto, 2006, p. 108.

²²¹ « Lilith », in *loc. cit. op. cit.*, p. 109.

citations de poèmes de Rossetti, c'est surtout « *The Blessed damozel* » et le tableau qui l'illustre qui sont sollicités. Lilith dit au peintre qu'il la verra quand elle sera morte, se pencher des balcons du ciel – réminiscence baudelairienne – tenant des lys à la main, et coiffée de sept étoiles²²². L'association entre l'attribut marial des lys et celui, chthonien, des sept étoiles dont est couronnée la parque Clotho²²³ contribue déjà à faire de Lilith une muse étrange, une muse d'outre-tombe. Lilith hante le poète, non comme un ange, mais comme une âme en peine de corps, qui voudrait encore jouir comme une femme de chair. Quand Schwob évoque la nuit où le sépulcre est rouvert, la constante syllepse grammaticale rend le corps indistinct du corpus poétique, et le vers indissoluble du vers :

Un soir il se retrouva, tremblant, poursuivi par une odeur tenace qui s'attache aux vêtements, avec de la moiteur de terre aux mains, un fracas de bois brisé dans les oreilles – et devant lui le livre, l'œuvre de sa vie qu'il venait d'arracher à la mort. Il avait volé Lilith ; et il défaillait à la pensée des cheveux écartés, de ses mains fouillant parmi la pourriture de ce qu'il avait aimé, de ce maroquin terni qui sentait la morte, de ces pages odieusement humides d'où s'échapperait la gloire avec un relent de corruption²²⁴.

Chez Schwob, Batilliat, Louÿs et Dumas, la chevelure, voile et linceul, entoure l'œuvre dé faite du corps de l'aimée, la matière corrompue qui sera tissée en nouvel ouvrage. La juxtaposition entre les figures de la fileuse, de la parque, et de l'enchanteresse étendant sa chevelure comme un voile est là encore un substrat de l'idéalisme allemand. Écho de Lorelei, sans doute, mais surtout de la fileuse de Heine : « Elle filait et souriait, et au bout de son fil, c'était mon cœur qui sautillait en guise de fuseau²²⁵ ». L'ouverture de la tombe et la révélation du corps corrompu marque un sacrilège détruisant l'œuvre ourdie par l'aimée, moins comme femme fatale que comme personnification extériorisée de l'intériorité du poète.

Si le sacrilège de la publication sollicite assez facilement l'image de la prostitution, dévoilant à tous le secret de l'aimée, on ne sait pas au juste si ce qui est profané est le corps, le poème ou le cœur du poète :

²²² *Ibid.*, p. 109-110.

²²³ « Clotho, vêtue d'une robe de différentes couleurs, portoit sur la tête une couronne de sept étoiles, et tenoit à la main en forme de sceptre une quenouille, qui descendoit du ciel en terre, pour marquer son empire sur tout l'univers, dont elle régloit les destinées. » Abbé Jean-Jacques Lyonnois, *Traité de la mythologie*, Mannheim, Fontaine, 1808, p. 225.

²²⁴ « Lilith », *in loc. cit.*, p. 111.

²²⁵ Heinrich Heine, *Reisebilder*, Eugène Renduel, 1834, vol. 2, p. 59.

Et lorsqu'il eut revu l'idéal un instant senti, quand il crut voir de nouveau le sourire de Lilith et boire ses larmes chaudes, il fut pris du frénétique désir de cette gloire. Il lança le manuscrit sous les presses d'imprimerie, avec le remords sanglant d'un vol et d'une prostitution, avec le douloureux sentiment d'une vanité inassouvie. Il ouvrit au public son cœur, et en montra les déchirements ; il traîna sous les yeux de tous le cadavre de Lilith et son inutile image parmi les demoiselles élues ; et de ce trésor forcé par un sacrilège, entre les ruissellements des phrases, retentissent des craquements de cercueil²²⁶.

La métaphore de la prostitution, dernier substrat de *La Dame aux camélias*, semble atteindre à parts égales la femme aimée, le texte et le poète lui-même. Par le jeu elliptique des incises, Schwob maintient le flou entre la prostitution du corps de l'aimée et celle du corpus poétique, soulignant la radicale adéquation entre la tombe rouverte et le cœur mis à nu, comme sacrilège primordial de la manifestation poétique. Le retour à « *Eden Bower* » de Rossetti explicite cette intrication d'images. « *All the threads of my hair are golden, / And there in a net his heart was holden*²²⁷ ». C'est bien le cœur du poète qui est retenu dans la chevelure. L'écriture est tributaire de cette tension entre l'aimée astrale, son corps putride, et le cœur du poète. Le cadavre à traverser pour donner naissance à l'œuvre ferait de la morte une matière à sacrifier pour atteindre le cœur. Donner corps à l'idée serait indissociable des concepts de sacrilège ou de sacrifice, immolant le corps de l'aimée, sa forme éphémère, pour en recevoir la « forme immortelle », selon l'expression de Baudelaire. C'est ce sacrilège salutaire que confirme l'art poétique légué par Monelle – elle aussi prostituée et reliée à la parque par son travail de couturière – dans *Le Livre de Monelle* de Marcel Schwob :

Voici la parole : Détruis, détruis, détruis. Détruis en toi-même, autour de toi. Fais de la place pour ton âme et pour les autres âmes. Détruis tout bien et tout mal. Les décombres sont semblables. [...] Détruis, car toute création vient de la destruction. Et pour la bonté supérieure il faut anéantir la bonté inférieure. Et ainsi le nouveau bien paraît saturé de mal. Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est

²²⁶ *Ibid.* p. 112.

²²⁷ « Tous les fils de ma chevelure sont d'or : et là, dans un filet son cœur était retenu » « *Eden Bower* » in *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, Londres, Ellis and Elvey, 1901, vol. 1, p. 308. (Nous traduisons.)

nouveau en ce monde que les formes. Mais il faut détruire les formes²²⁸.

En déterrant le cadavre, le poète apprendrait à accepter son rôle de destructeur de formes en le lisant dans l'œuvre de destruction et de reconstruction permanente de la nature. La tâche du poète est donc moins une fixation du fugace dans la matière que l'élaboration d'un art lui-même toujours en mouvement, en décomposition tendant vers la sublimation. L'expression d'« apparition disparaissante », selon une expression par laquelle Vladimir Jankélévitch désigne tour à tour la Mélisande de Debussy, la mort et la pureté²²⁹, s'appliquerait tout aussi bien au cadavre en décomposition comme allégorie de la Décadence. La forme détruite serait un périgée séparant la destruction de la beauté qui fut et la recreation de la beauté à venir.

L'iconoclasme supposé par l'exposition du cadavre putride offert au regard de tous n'est pas un ébranlement de plus imposé par la Décadence à la perfection plastique. Dès *La Dame aux camélias*, ce geste d'ouvrir la tombe, de desceller ce qui a été clos, est associé à une mise en route du récit, au moyen de la narration libérée par la contemplation de la vanité. Loin de se limiter à un *memento mori*, la vision de la mort, de la morte, prend chez Pierre Louÿs l'importance d'un rite initiatique dans lequel se dévoile la communication entre ce que Baudelaire appelle l'extase de la vie et l'horreur de la vie. En effet, c'est dans la tension entre ces deux termes que se situe l'espace créatif, *a fortiori* tel que le conçoit la génération symboliste, et lorsque Batilliat fait de la description du corps putride d'une jeune fille le point culminant de son art d'écrire, c'est pour poser les lignes d'un art poétique semblable en bien des points à celui que Schwob fait dicter par Monelle : la beauté n'est pas un concept statique mais au contraire toujours renaissant, nourri de sa propre substance, qui ne peut être sacralisée que si elle a été auparavant sacrifiée, soumise à l'altération qui en dégage l'essence. À cet égard, le corps de l'aimée peut être lu comme la forme mise en terre d'une beauté défunte, dont le poète a à charge d'entériner la décomposition pour permettre le passage à un ordre nouveau.

La tombe de l'aimée, une fois rouverte, s'enrichit d'une profondeur qui n'en fait plus un lieu commun. Derrière la tombe s'esquisse bien une « vérité éternelle²³⁰ », dirait Remy de Gourmont. À défaut du spectre de la morte, la mise au jour de son cadavre révélerait la matière, la fabrique de la hantise. Ce qui émanerait du cadavre en putréfaction serait tout aussi fascinant et inspirant que les

²²⁸ *Le Livre de Monelle*, in *Œuvres*, op. cit. p. 400.

²²⁹ Voir *Le Pur et l'impur*, Flammarion. 1960, p. 18, sq. ; *La Mort*, Flammarion, 1977 ; « La Décadence », RMM, LV, n° 4, oct-déc. 1990.

²³⁰ Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893, p. 37.

fulgurances de l'étoile. La maîtrise, par le langage, de cet état-limite entre le corps et le néant, entre l'être et le non-être, confronterait les auteurs à une nuance insaisissable, où le corps se ferait âme, moins au sens religieux que dans la perspective d'un idéalisme poétique. L'évidement progressif du cadavre provoquerait, comme le ferait une muse, l'écriture d'une « forme immortelle » consubstantielle à l'œuvre du poète, par laquelle il se verrait investi du pouvoir de changer la chair en verbe.

Corps en séduction : les mises en scènes du corps dans les annonces matrimoniales de l'Entre-deux-guerres

« Divorcé, 56 ans, sans enfant, affectueux, caractère idéal, santé, instituteur retraité, revenus désire réaliser bonheur complet avec femme dévouée, forte poitrine, situation, âge assortis²³¹ ».

Les annonces de rencontre sont les seuls textes publicitaires où l'auteur est également l'objet à promouvoir. Dans cette publicité de soi l'expression publique et les aspirations privées se confrontent et, au milieu de ces tensions, la question du corps prend tout son sens. Entre dévoilements et précautions, le corps s'affiche avec pudeur dans les colonnes d'annonces matrimoniales de *l'Intermédiaire Discret* de 1921 à 1939.

Au début du XX^e siècle, la pratique de la rencontre par annonces prend un nouvel élan qui s'accélère à l'issue de la Grande Guerre sous la poussée du déséquilibre démographique dans le marché matrimonial mais aussi de la généralisation du lien épistolaire entre couples ou futurs couples (soldats et mairaines de guerres) durant la Grande Guerre²³². L'essor de la presse magazine et des courriers du cœur accompagne le développement et la démocratisation d'une presse spécifiquement matrimoniale. Lorsque le *Chasseur français* ouvre sa rubrique de petites annonces dans les années 1930, de nombreuses feuilles matrimoniales remplissent déjà leurs propres colonnes. Elles portent les noms évocateurs d'*Hymen*, *Mariages honnêtes*²³³, ou encore *Gai, gai marions nous !*²³⁴, etc. *L'Intermédiaire discret*²³⁵ fait partie de cette presse spécialisée exclusivement matrimoniale et concerne un public qui cherche à se marier ou se remarier, public composé majoritairement de célibataires de plus de 35 ans. Sur dix-sept années de publications (1921-1938) plus de 4000 petites annonces constituent notre corpus de travail.

²³¹ *L'intermédiaire Discret*, Bordeaux, janvier 1936.

²³² Voir à ce sujet l'étude de Clémentine Vidal-Naquet, *Correspondances conjugales 1914-1918: dans l'intimité de la Grande Guerre*. Paris, 2014.

²³³ *Les Mariages honnêtes. Journal mensuel*. Paris, 1905.

²³⁴ *Gai, Gai, Marions-nous. Revue matrimoniale. Organe de l'Intermédiaire universel*. Vaucluse, 1926

²³⁵ *L'Intermédiaire discret. Recueil ["puis" Journal] d'annonces de mariage*. Bordeaux, 1921.

1^{re} Année — N° 2 — Prix : 0 fr. 25 — 1^{er} Septembre 1921

L'INTERMÉDIAIRE DISCRET

Recueil d'Annonces de Mariage

PARAISANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS

312, Cours de la Somme — BORDEAUX — 312, Cours de la Somme

<p style="text-align: center;">ABONNEMENTS :</p> <p>Trois mois..... 25 fr. Deux mois..... 20 - Un mois..... 12 -</p>	<p style="text-align: center;">RÉUSSITE ASSURÉE DÉPENSE INSIGNIFIANTE DISCRÉTION ABSOLUE</p>
--	--

Adresser la correspondance à M. L. GUILHOU, Directeur-Fondateur, 312, Cours de la Somme — Bordeaux

M

Depuis longtemps, lorsqu'un jeune homme désirait se marier, il en faisait part à ses parents, amis et connaissances qui se chargeaient de trouver la personne désirée et de mettre en relations les deux intéressés.

Quelquefois même des personnes ayant quelque raison personnelle, quand ce n'était pas l'intérêt, direct ou indirect, s'offraient, sans aucune demande, à mettre deux personnes en relations, bien souvent sans s'occuper s'il y avait compatibilité d'éducation, de caractère, de situation.

Qu'arrivait-il? La présentation avait lieu, les jeunes gens ne se déplaçaient pas et la partie était commencée dans laquelle chaque joueur faisait miroiter ses atouts en ayant soin de cacher le plus possible ses mauvaises cartes.

Or, il arrivait souvent que ces unions, amorcées par la première impression de la séduction, se concluaient sans que l'on ait suffisamment étudié les goûts, les caractères, les aspirations avec le calme et la pondération que permet seule l'indifférence.

Aussi le réveil était-il d'autant plus cruel que le doux rêve de jeunesse s'évanouissait après la lune de miel. Les imperfections commençaient à apparaître, amenant dans le ménage des nuages plus ou moins noirs, avec toutes les conséquences que l'on sait.

Quant à la jeune fille, des us et coutumes sévères et irraisonnés lui interdisaient de manifester l'amour qu'elle éprouvait et pour lequel la nature l'a créée.

Nous venons par l'INTERMÉDIAIRE vous offrir un moyen très discret d'entrer en relations avec un Monsieur ou une Demoiselle sans vous faire connaître l'un à l'autre. De cette façon, vous pouvez étudier la mentalité, le caractère, les goûts, l'éducation, l'instruction, les qualités morales qui sont le plus sûr garant de la bonne harmonie conjugale.

Et lorsque vous aurez reconnu par la correspondance, une similitude d'idées et d'aspirations qui vous permet d'espérer une heureuse union, vous pourrez alors vous découvrir et vous faire connaître directement, car dans aucun cas l'INTERMÉDIAIRE ne dévoilera l'identité de ses abonnés, ce qui constitue pour lui le secret professionnel et sa seule raison d'être.

De cette façon une Dame ou une demoiselle peut, la première, écrire à un Monsieur, avec tranquillité et la certitude que si sa démarche n'aboutit pas, elle restera totalement inconnue de son correspondant.

Ce moyen d'entrer en relations qui n'est cependant pas nouveau, puisque il est déjà employé dans plusieurs villes de France ainsi qu'à Paris, ne peut s'adresser aux personnes qui n'ont pas l'esprit assez raisonné pour s'affranchir des préjugés routiniers d'autrefois.

Persuadé que vous apprécierez les avantages que nous venons de vous exposer et qu'ils vous inspireront une confiance suffisante pour vous adresser à l'INTERMÉDIAIRE, nous vous prions de croire, M..... à notre entier dévouement.

La Direction.

Jo 68424 1921-1926

Ces petits textes offrent un accès privilégié à l'observation d'une parole intime qui se met en scène dans une expression publique. Les rencontres sur papier qui en découlent ont ceci de singulier qu'elles sont *a priori* incorporelles. Pourtant le corps y est bien présent dans la mesure où l'on met en scène son propre corps dans une posture de séduction, et l'on esquisse celui de son futur correspondant. Il s'agit de comprendre la place des descriptions physiques dans les négociations matrimoniales sous l'angle d'un double contexte. Dans un processus d'individualisation de la quête matrimoniale et amoureuse au début du XX^e siècle, il devient nécessaire de se plaire réciproquement.

Selon Anne Marie Sohn, dès lors que le mariage arrangé décline au profit du mariage d'inclination, ce sont les individus qui doivent par eux-mêmes se rencontrer et se séduire : il faut donc plaire²³⁶. Cet impératif s'accompagne d'une redéfinition de l'image de soi au XX^e siècle à l'aune de nouvelles techniques telles que la photographie et le cinéma qui diffusent autant de modèles d'idéaux féminins et masculins.

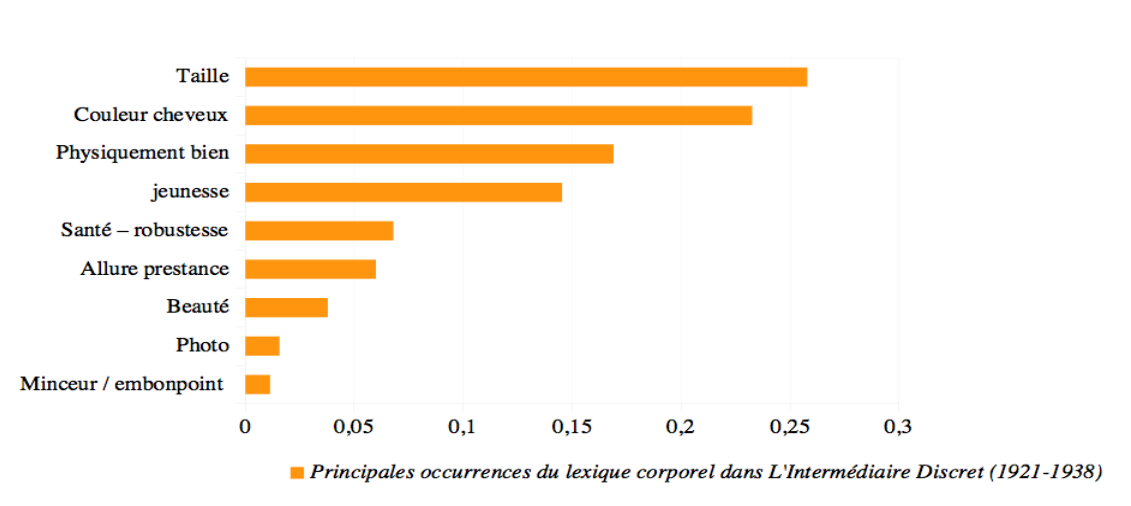
Il s'agit donc d'analyser les mises en scènes du corps dans un discours de soi que représentent les petites annonces de rencontre de l'Entre-deux-guerres en France. Dans ces textes, le langage est la chair du fantasme : toutes les correspondances ne sont pas destinées à se solder par une rencontre *de visu*, certaines n'aboutissent pas, et d'autres se veulent de simples relations épistolaires. Aussi le discours sur le corps active-t-il les imaginaires (plus le référentiel est vague, plus l'éventail des possibles est ouvert). Cette analyse permet de mesurer les stratégies mises en œuvre par des célibataires qui se confrontent aux normes culturelles du corps au travers des codes de séduction et de sociabilité.

Le corps sur papier : une vague silhouette à discerner

La place du corps dans le discours révèle différents aspects de la pratique de la rencontre par annonces et sous-tend les représentations que s'en font les usagers. Lorsque l'on cherche le corps dans les petites annonces on est d'abord frappé par la grande standardisation et codification de ces textes. Si les petites annonces de *l'Intermédiaire Discret* se ressemblent toutes, c'est en raison d'un phénomène de mimétisme de la pratique (on écrit une annonce sur le modèle de celles qu'on a lues), mais aussi à cause du nombre de mots très restreints à la disposition des célibataires pour rédiger leur annonce (au-delà des trente mots réglementaires il faut payer un supplément). Dans les annonces de *l'Intermédiaire Discret*, quatre termes monopolisent au minimum le quart de l'annonce : « avoir », « situation », les chiffres, et « épouser ». La place laissée à la description physique doit se trouver dans ces trois quarts restants, en concurrence avec d'autres critères : profession, région, goûts, caractère, qualités morales... Il faut donc reconstituer un champ lexical du corps assez large pour estimer que 7 % du vocabulaire utilisé par les annonceurs peut s'y rattacher. Face aux questions des situations sociales et économiques le corps n'est certes pas le critère le plus préoccupant dans le choix du conjoint de ces célibataires de l'Entre-deux-guerres. Au demeurant, il est bien un critère, qui semble s'imposer comme une nouveauté du XX^e siècle lorsque les annonces des revues matrimoniales de la fin XIX^e sont parfois dénuées de

²³⁶ Anne-Marie Sohn, *Du Premier baiser à l'alcôve : la sexualité des Français au quotidien*, Paris, Aubier, 1996, p. 163.

descriptions physiques²³⁷. À l'inverse, celles-ci sont quasi systématiques dans les annonces de *l'Intermédiaire Discret*, 98 % des annonces mentionnent au moins une fois un critère physique, 76 % dans leur autoportrait et 22 % dans leurs attentes.



Un corps certes présent, mais un corps abstrait. La taille, la couleur des cheveux et l'apparence physique générale sont les principales caractéristiques utilisées par les annonceurs pour se décrire. L'expression « physiquement bien » est utilisée pour laisser planer le flou sans pour autant inquiéter le lecteur, elle peut être remplacée par « bien » ou incluse dans « bien sous tout rapport ». Les célibataires sont unanimement préoccupés par la question de la taille dans un souci d'assortiment (la différence de taille entre les époux faisant écho à la différence d'âge, toujours au profit de l'homme). Quant à la couleur de cheveux, c'est le premier trait sur lequel l'imagination va se greffer et commencer à dessiner un visage. Le lecteur, au fil des colonnes ne peut alors que discerner des silhouettes, grandes (surtout pour ces messieurs), des hommes bruns et des femmes blondes, au « physique agréable ».

Les corps qui se dessinent dans les petites annonces sont donc fort peu incorporés. Il s'agit de vagues silhouettes agrémentées de quelques couleurs çà et là. Au demeurant, la moindre information à ce sujet est signifiante pour qui cherche dans les colonnes du journal son futur conjoint.

²³⁷ En feuilletant les pages des revues comme *Le Lien du mariage*, on trouve des annonces telles que « célibataire, âgé de 33 ans, négociant, fortune 200,000 fr, épouserait demoiselle bien élevée, ayant 140,000fr » (mai 1892), ou encore « demoiselle, orpheline, 600,000 fr, épouserait Monsieur en rapport d'âge et d'avoir » (mars 1892). Selon les revues toutefois, la description physique est plus ou moins présente (celles qui émanent d'une agence matrimoniale l'omettent d'avantage, en reprenant le style du registre, alors que lorsque les abonnés se décrivent eux-mêmes cette dimension semble plus présente).

Le corps signifiant : le rôle de la description physique dans le contrat discursif de la petite annonce

Dans l'économie du langage de l'annonce matrimoniale la description physique a pour vocation de rassurer le lecteur qui, en l'absence d'une présence réelle, ne peut que spéculer sur le visage à mettre sur les mots. Il faut rappeler que la pratique de la rencontre par annonces souffre au début du XX^e siècle du très lourd discrédit qui pèse sur des agences matrimoniales depuis le XIX^e siècle. Le vaudeville, la littérature, les cartes postales, ont largement relayé le topos de ces maisons d'affaires où l'on ne marie que les « in-mariables » pour des affaires d'argent²³⁸. Dans un marché de la rencontre qu'ils savent parallèle, les célibataires montrent donc une certaine crainte. Ils tentent de se protéger des déviants de toutes sortes qu'ils craignent de rencontrer. En témoignent les précautions que prennent les auteurs des deux annonces qui suivent :

« INSTITUTRICE Etat, charmante dit-on, très affectueuse, quelques qualités, fortunée, désire mariage fonctionnaire, belle situation, physique et caractère agréables. Laid, petits, tares exceptes²³⁹ ».

« JEUNE HOMME 28 ans, très distingué, très sérieux, instruction et éducation soignées bonne famille, belles espérances, épouserait demoiselle mêmes qualités. Vulgaires, moralité ou santé douteuses s'abstenir²⁴⁰ ».

Ces mesures de précaution révèlent la crainte d'un décalage entre le discours et réalité, entre le verbe et la chair. Un progrès technique permet toutefois de faire reculer cette inquiétude : la photographie. Un peu plus de 8% des annonces de *l'Intermédiaire Discret* évoquent la nécessité d'un échange de photos entre les futurs correspondants, beaucoup se terminent avec les formules « échangerait photo », « joindre photo ». Gage de confiance, la photographie permet de mesurer l'adéquation entre la description publicitaire et l'offre réelle. Mais la possession d'une photographie n'est pas encore dans les années 1920-1930 de l'ordre du banal, aussi rassure-t-on parfois : la photo envoyée sera retournée. Dans les années 1940 la correspondance de Louis Auguste Garnier à France Autefages rencontrée par l'intermédiaire de *L'Etoile du Foyer* (journal similaire à *l'Intermédiaire Discret*), révèle à la fois la valeur de ce document autant que sa nécessité dans les négociations matrimoniales. Le prétendant écrit ce qui suit à sa correspondante :

²³⁸ Dominique Kalifa, « L'invention des agences matrimoniales », *L'Histoire*, vol. N°365, n° 6, 1^{er} Juin 2011, p. 76-79.

²³⁹ *Le Trait d'Union*, Paris, novembre 1935.

²⁴⁰ *L'intermédiaire Discret*, Bordeaux, janvier 1938.

« Pour ce qui est de la photo je ne peux pas vous l'envoyer encore pour le moment car je n'en ai pas de faites et maman étant malade pour le moment je ne peux pas la quitter pour aller voir le photographe je vous prie de bien vouloir attendre un peu, et quand je vous l'aurai envoyée je vous demanderai de bien vouloir m'envoyer la vôtre²⁴¹ ».

Quand bien même la photographie ne serait pas mentionnée dans l'annonce, elle s'avère indispensable et demande parfois un effort financier ou logistique. Mais il faut souligner que l'arrivée du portrait se fait ici assez tard dans la négociation matrimoniale puisque l'on peut lire un peu plus haut dans la lettre que le mariage est envisagé « dans le courant de l'année ». Prenant acte de cette nouvelle norme les journaux matrimoniaux s'adaptent et pour éviter aux abonnés d'avoir à multiplier les photographies pendant leur quête matrimoniale, ils proposent soit de garder la photo au bureau de la rédaction et de la transmettre aux intéressés, soit un véritable service de photographie.

Dans l'annonce matrimoniale le corps est donc un « corps-contrat », au sens où il est un élément clé du contrat de confiance qui s'établit entre les correspondants. Mais plus que cela, c'est aussi un « corps social » dans la mesure où la manière de présenter le corps dans les petites annonces est socialement différenciée. Dans l'*Intermédiaire Discret* les annonces au capital social le plus élevé sont aussi les plus exigeantes quant aux qualités physiques. L'allure, la prestance et la minceur sont des préoccupations de bourgeois, alors que les classes moyennes et populaires privilégient la taille et la jeunesse. Dans l'économie de mots de la petite annonce le corps est donc un outil de classification sociale et culturelle. Cette dimension est flagrante à l'aune d'un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre durant l'Entre-deux-guerres : les coupes à la garçonnette²⁴². L'opinion commune scinde alors les jeunes filles en deux catégories : les « vraies jeunes filles » aux cheveux longs d'avant-guerre et les jeunes filles modernes aux cheveux courts. Si bien qu'aucune des femmes de notre journal ne mentionne ses cheveux coupés (alors que certaines évoquent leur longue chevelure), la modernité inquiète les annonceurs, comme le montre la restriction de celui-ci :

²⁴¹ Correspondance d'Auguste Autefage (1947), collection personnelle de Mme Fanny Bizot. Sic.

²⁴² Voir sur ce point S.Zdatany, « La mode à la garçonnette 1900-1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux » ; *Le Mouvement Social*, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, n° 174 (mars 1996) ; mais aussi Christine Bard, *Les garçonnettes: modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

« MONSIEUR célibataire 29 ans, grand, brun, cultivateur, épouserait demoiselle de 25 à 30 ans préférence cultivatrice. S'abstenir si cheveux coupés ²⁴³ ».

Le candidat associe manifestement mauvaise moralité et trop grande modernité à la coupe courte.

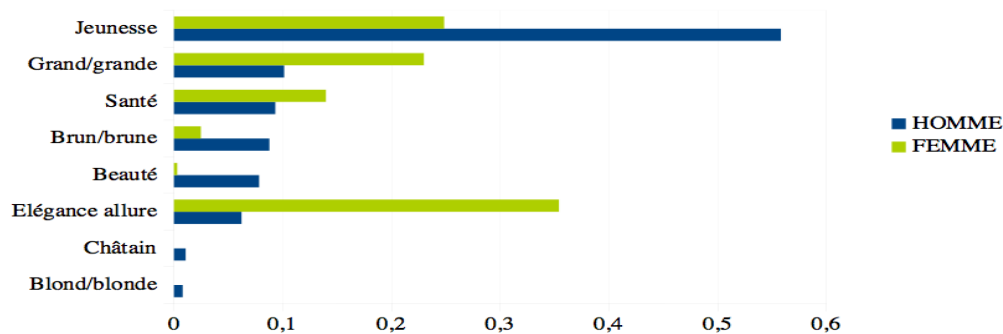
Dans l'économie de langage de la petite annonce la description physique a donc pour vocation de rassurer le lecteur, étant un élément essentiel de l'identification morale culturelle et sociale de l'auteur de la personne qu'il cherche à deviner derrière le papier.

Corps rêvés, corps dévoilés ?

Les annonces véhiculent autant de représentations que de fantasmes, car en exprimant ses attentes le célibataire dessine un idéal, féminin ou masculin. Ce faisant les annonceurs fixent les lois du marché et révèlent à quelles normes sociales et culturelles le corps en représentation doit se soumettre pour être séduisant.

Critères physiques mentionnés dans les attentes des célibataires de l'Intermédiaire Discret

Calcul à proportions égales par sexe



Pour les hommes de notre corpus la femme idéale est d'abord une femme jeune. Il s'agit d'un critère physique tout à fait prépondérant que l'on peut comprendre à l'aune d'un idéal largement partagé d'un mariage assorti dans lequel la différence d'âge est de 2 à 10 ans en faveur de l'homme²⁴⁴. D'autre part ces hommes sont conscients d'être dans un marché matrimonial saturé par des femmes à marier moins jeunes (la fameuse génération sacrifiée de la Grande Guerre). Ils affichent donc

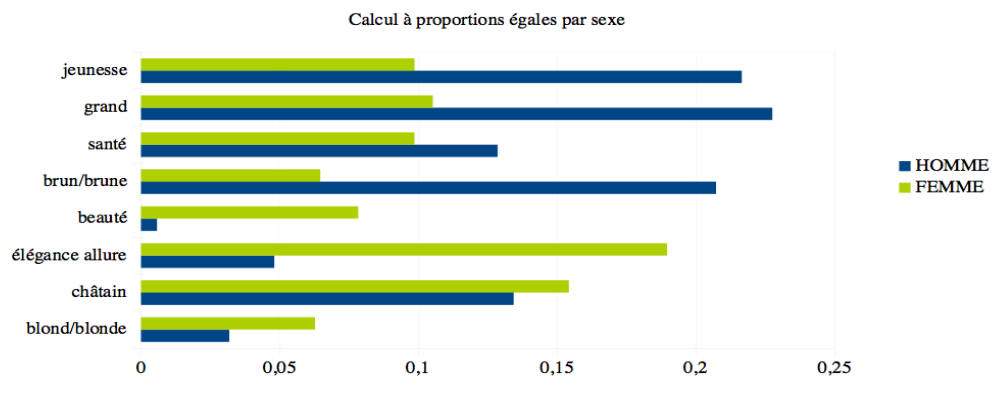
²⁴³ *L'Intermédiaire Discret*, Janvier 1927.

²⁴⁴ Voir sur ces questions, Jean-François Mignot, « L'écart d'âge entre conjoints », *Revue française de sociologie* 51, n° 2, 1^{er} avril 2010, p. 281-320.

une volonté de se prémunir de ce décalage, autant que l'ambition de se servir du journal matrimonial pour augmenter leurs attentes et être plus exigeants. Outre la jeunesse, la femme idéale doit être grande, brune, belle et élégante, mais aussi avec une santé correcte. L'ensemble de ces critères, assez bien répartis dans la demande (cf. diagramme ci-dessous), révèle une assez grande exigence : la femme parfaite combine l'ensemble de ces qualités.

Pour les femmes les critères physiques demandés sont plus marqués : la qualité la plus recherchée chez les hommes étant l'allure, l'élégance. Elles réclament de la « prestance », de « l'élégance », ou plus humblement un homme « présentable ». L'Entre-deux-guerres est en effet un moment charnière dans l'évolution des attentes féminines : l'apparence prend une importance nouvelle. Grands, jeunes et bruns, les hommes doivent en définitive ressembler aux nouvelles représentations des masculinités. Anne-Marie Sohn évoque à ce sujet un glissement de l'idéal masculin de la Belle Époque « taille bien prise, des yeux superbes, nez aquilin, immenses moustaches [...] » vers celui d'après-guerre incarné par « le visage glabre de Rudolph Valentino²⁴⁵ ». Cheveux gominés, traits fins, silhouette svelte, ce sont les traits des stars de cinéma Robert Taylor ou Ramon Navarro.

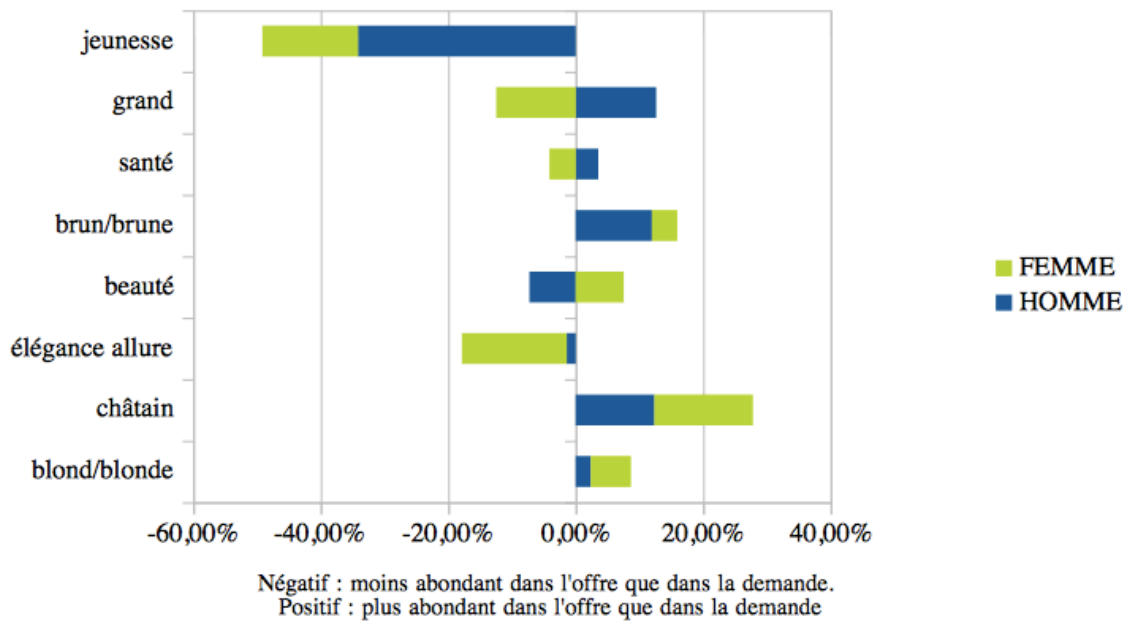
Critères physiques mentionnés dans les autoportraits des célibataires de l'Intermédiaire Discret



Lorsqu'il s'agit de se décrire, les autoportraits sont beaucoup plus complets que les attentes : on est plus précis sur son portrait que sur celui de son ou sa future car il ne vaut mieux pas être trop restrictif. Les femmes mentionnent d'abord leur couleur de cheveux (toutes carnations confondues), puis se disent élégantes et distinguées. Pour les hommes, on retrouve le stéréotype du grand brun, jeune bien sûr. Si les femmes vantent leur beauté – elles sont « charmantes », « belles femmes » ou simplement « jolies » – il n'en est rien chez les hommes. Il semble acquis pour eux qu'il ne s'agit pas d'un critère à l'aune duquel il est légitime de les juger, à l'inverse de la gente féminine.

²⁴⁵ Anne-Marie Sohn, *Du Premier baiser à l'alcôve*, op. cit., p. 163.

Comparaison entre l'offre et la demande pour les critères physiques par sexe



Peut-on faire coïncider les deux portraits ? Y a-t-il adéquation entre les attentes d'un sexe et les représentations que s'en fait l'autre ? Lorsque l'on confronte les idéaux masculin et féminin, les décalages des représentations sont patents. Tout d'abord, la jeunesse est une utopie : tous en rêvent, mais personne ne peut vraiment s'en vanter, car il s'agit bien d'un marché matrimonial pour les célibataires de plus de 35 ans en moyenne. D'autre part, les hommes mentionnent plus leur grande taille que les femmes ne le demandent. Il s'agit là d'un critère qui préoccupe plus ces messieurs : soit qu'ils se représentent en homme grand soit qu'ils demandent des femmes grandes. Une discordance criante apparaît quant aux critères de beauté et d'élégance : elle ne préoccupe pas ces messieurs, alors que les femmes en sont très demandeuses. Le poids du genre sur l'esthétisation du corps apparaît ici clairement : les femmes consacrent davantage de mots à leur description qu'à leurs attentes alors que le rapport est inverse chez les hommes. Le corps agit alors comme un révélateur du rapport de pouvoir dans le rapport de séduction, le regard est masculin quand le corps est féminin²⁴⁶. On constate donc la difficulté de ces célibataires de l'Entre-deux-guerres à se penser comme objet de séduction. Il y a donc des règles du marché plus ou moins bien comprises par les célibataires mais avec lesquelles ils doivent composer.

²⁴⁶ La formule fait volontiers écho à l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus sur la plage*, Paris, Poche, 2010.

La petite annonce de rencontre est un exercice de style, il s'agit de capter l'attention du lecteur pour obtenir un maximum de correspondances et se donner le luxe du choix. Dans les stratégies de séduction la mise en scène du corps obéit à différents impératifs. Le dévoilement du corps doit avant tout rester vague, d'abord par conformisme. François De Singly explique en effet que dans les petites annonces de rencontre les agents sociaux sont dans la « nécessité de réaliser une mise en scène telle que les acteurs soient rassurés sur l'identité des acteurs²⁴⁷ ». Il convient d'éviter soigneusement toute originalité, fut-elle simplement langagière, afin de « construire la pièce [de théâtre] de telle sorte que le spectateur ne soit pas surpris par un détail, un costume inhabituel²⁴⁸ ». La séduction langagière sait également jouer avec le flou et la métonymie, véritable chair du fantasme. Le non-dévoilement du corps est pour Montherlant ce qui fait tout le charme des annonces matrimoniales de l'Entre-deux-guerres. Dans le roman *Les Jeunes filles* où il évoque le sujet, il écrit :

Un homme qui lit une feuille d'annonces matrimoniales peut délivrer tour à tour, plusieurs hommes qu'il y a en lui : [...] l'homme qui ne peut pas lire « jeune fille, 22 ans » sans avoir un frémissement. Derrière chacune de ces annonces, un visage, un corps, un je ne sais quoi qui, après tout est peut-être bien un cœur. Derrière ces six pages imprimées cent cinquante femmes vivantes, vivantes dans ce moment-ci²⁴⁹.

Dans l'économie langagière de la petite annonce le moindre mot est davantage chargé de sens et active l'imagination. Mais la métonymie qui peut aussi aller vers la surestimation, grande crainte des lecteurs. Les espoirs déçus des usagers de petites annonces sont au début du XX^e siècle un véritable poncif comique qui s'affiche sur des séries de cartes postales où, après s'être rêvés sur papier, les correspondants découvrent la triste réalité en chair et en os.

Cependant, tous ne font pas le choix de se représenter en pleine maîtrise de leur corps et on compte certains aveux de faiblesse dans *l'Intermédiaire Discret*. On avoue parfois des handicaps (pour les femmes le fait de porter des lunettes ou d'être un peu ronde) ou des infirmités en prenant soin de les minimiser en « légères » ou « peu apparentes ». Les corps souffrants dans ces annonces sont d'abord ceux des mutilés de guerre, profils à la position ambiguë. Si les mutilations subies semblent les exclure des logiques de séduction, la thèse d'Aurélié Brayet montre que les mutilés de guerre peuvent aussi

²⁴⁷ François De Singly, « Les manœuvres de séduction, une analyse des annonces matrimoniales », *Revue française de sociologie* 25, n° 4, 1984.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Henry de Montherlant, *Les Jeunes filles*, Paris, Gallimard, 1954, p. 18.

vivre leur retour à l'intime en véritables héros : « nouveau noble, le mutilé est assimilé à un grand séducteur. Les femmes seraient attirées par sa blessure de guerre²⁵⁰ ». Toutefois, cela concerne le militaire valide, symbole de virilité, qui a la blessure et l'honneur sans avoir l'infirmité complète. Les annonces de notre corpus démentent cette idée, et présentent au contraire de grands mutilés :

« VEUF 38 ans, fils 9 ans, affectueux, mutilé de guerre amputé cuisse gauche, pension 80 % catholique, commerce immeubles, épouserait demoiselle ou dame, 28 à 40 ans²⁵¹ ».

« VEUF Dordogne, seul, mutilé 65 %, bonne santé, ayant rentes, propriété 120000, épouserait personne sérieuse, ayant retraite, propriété ou avoir, près ville ou gare²⁵² ».

A défaut du corps rêvé, c'est dans l'héroïsme que ces candidats au mariage se rattachent à la séduction, mais aussi plus pragmatiquement en mettant en avant les compensations économiques.

Ainsi, dans le marché de la rencontre de l'Entre-deux-guerres, l'attirance physique est un critère qui s'impose lors du choix du conjoint. Cette préoccupation amène les célibataires à mettre en scène leur propre corps dans la petite annonce et à esquisser celui dont ils rêvent. Incorporelles, floues, insaisissables ce ne sont toutefois que des silhouettes qui se dessinent au fil des colonnes de *L'Intermédiaire Discret*. Celles-ci sont autant d'indices et d'outils de catégorisation sociale, culturelle et morale pour le lecteur en quête matrimoniale. Le corps-signifiant révèle le rapport de pouvoir dans le rapport de genre, car hommes et femmes représentent leur corps en obéissant à la fois au poids de nombreuses normes, mais aussi dans le cadre d'une rhétorique singulière qui navigue entre pudeur et dévoilement.

²⁵⁰ Aurélie Brayet, *Revivre : victimes de guerre de la Grande Guerre à Saint-Étienne 1914-1935*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2006, p. 49.

²⁵¹ *L'Intermédiaire Discret*, Janvier 1929.

²⁵² *L'Intermédiaire Discret*, Janvier 1938.

Nudités en représentations dans les années 1900 : ce que « la guerre du nu » fait à l'histoire du corps



L. M., « Le nu poursuivi au théâtre », *Le Rire*, n° 272, 18 avril 1908

Introduction

Les années 1907-1908 voient « la grande guerre du nu » au théâtre faire rage à Paris. L'expression, façonnée par les contemporains, désigne les vifs conflits et débats artistico-judiciaires qu'a suscités la surenchère dans l'exhibition du « nu » sur les scènes parisiennes, après la disparition, courant 1906, de la censure théâtrale²⁵³. En effet, suite aux dénonciations répétées de la Société de protestation contre la

²⁵³ La commission de censure théâtrale, fondée en 1870, disparaît en 1906, lorsque le Parlement repousse les crédits qui lui étaient destinés. Voir Pascal Ory, (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique, 1848- ...*, Bruxelles (Belgique) - Paris, Éditions Complexes, 1997.

licence des rues patronnée par le sénateur René Bérenger, trois établissements de spectacle de la capitale, les *Folies-Royales*, les *Folies-Pigalle* et le *Little Palace* sont poursuivis au titre de l'article 330 du Code Pénal. Les directeurs et artistes incriminés sont accusés d'outrage public à la pudeur pour avoir présenté sur scène des actrices dénudées, poussant alors à son paroxysme la logique de dévoilement des corps féminins qui présidait aux succès de l'industrie des cafés-concerts et du *music-hall*, en particulier depuis le premier numéro d'effeuillage réalisé en 1894 sur les planches de l'*Alcazar*. C'est à l'occasion de ces procès que des artistes et des intellectuels – critiques, écrivains, historiens et médecins – entrent en résistance contre l'interprétation traditionnelle de l'article 330 qui tenait la nudité comme condamnable dès lors qu'elle se produisait dans un lieu public²⁵⁴ et se mobilisent pour faire admettre la nudité dans les spectacles en formulant la théorie du « nu artistique », nu licite dont les dimensions obscènes ou pornographiques sont neutralisées par le voile de l'art. Le tribunal correctionnel de la Seine paraît reconnaître dans un premier temps la légitimité de ce concept puisqu'il le mobilise pour prononcer deux acquittements sur les trois affaires jugées par la 9^e Chambre le 27 juillet 1908, mais la Cour d'appel de Paris infirme ces jugements dès le mois décembre, en soulignant le « caractère immoral [...] pour une femme de s'exhiber nue sur une scène de théâtre²⁵⁵ ».

Si la décision finale entérine en définitive le triomphe des théories de la Société de protestation contre la licence des rues, ce revirement judiciaire, signe de la difficulté rencontrée pour distinguer les « nus chastes » des nudités obscènes, n'est pas sans enregistrer un certain succès de l'argumentaire proposé par les défenseurs du « nu », lesquels, tout en pointant les incohérences de la jurisprudence, prétendent traduire les aspirations du public et l'évolution des sensibilités. Aussi proposons-nous, grâce à la lecture croisée des archives judiciaires²⁵⁶, des études historiques²⁵⁷ et des articles de presse qui ont couvert et construit cet événement²⁵⁸, d'envisager la « bataille du nu » comme un terrain d'observation privilégié pour étudier le processus conflictuel de recomposition des normes de pudeur et de libéralisation du regard dans l'espace public. Elle permet ainsi d'appréhender, à travers l'analyse des pratiques incriminées, des stratégies de légitimation déployées par les promoteurs de ces spectacles et des résistances rencontrées, la reconfiguration des représentations du corps, de la nudité et de

²⁵⁴ Voir Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986 et *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010. Voir également Marcela Iacub, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Fayard, 2008.

²⁵⁵ Cité dans Marcela Iacub, *op. cit.*, p. 160 (Archives départementales de Paris, D. 1909. 5.18).

²⁵⁶ Archives départementales de Paris, DIU6 1007.

²⁵⁷ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *Le Nu au théâtre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Daragon, 1909, et Georges Normandy, *Le Nu à l'église, au théâtre et dans la rue*, Préface de Gustave Kahn, Paris, Georges Normandy, 1909.

²⁵⁸ Etude réalisée à partir d'une sélection restreinte de journaux, disponibles sur Gallica pour la grande majorité d'entre eux. Pour observer la variation des points de vue en fonction du lectorat, trois titres de la presse généraliste ont été retenus (*Le Journal*, *Le Figaro*, *Le Petit Parisien*) et quatre journaux satiriques (*Fantasio*, *Le Courrier français*, *Le Rire*, *Le Journal amusant*), les deux premiers étant spécialisés dans la couverture de l'actualité théâtrale.

l'obscénité qui se joue au tournant du siècle, ainsi que l'évolution des rapports entre les sexes que celle-ci reflète et autorise.

« Le nu » ou le délit de la disparition du maillot

Le conflit judiciaire et médiatique de l'année 1908 apparaît comme le point d'orgue d'une décennie marquée par l'accroissement des tensions provoquées par les audaces sans cesse plus poussées de l'industrie du divertissement en matière de dévoilement corporel, situation imposant à l'institution judiciaire de trancher une question épineuse, celle des limites du « montrable » sur scène. Aussi convient-il de resituer la « guerre du nu » dans un contexte plus vaste de transformation de la culture du spectacle à la fin du XIX^e siècle et de retracer le processus de déclenchement des poursuites judiciaires afin d'identifier les éléments qui semblent contraires à la moralité publique.

Présentation des spectacles poursuivis

Le 27 juillet 1908, la 9^e chambre du tribunal correctionnel de la Seine juge simultanément pour le même délit trois exhibitions de natures fort différentes. Les demoiselles Laisney, Thierry et Duhault, modèles de profession, se voient reprocher d'être apparues nues devant deux cents spectateurs, le 5 avril 1908, sur la scène des *Folies-Royales*, pour composer un tableau vivant qui reproduisait trois toiles connues : *L'Amour et Psyché*, *La Femme au masque*, *Les Trois Grâces*. Mlle Aymos, de son côté, est poursuivie pour avoir exécuté une pantomime intitulée *Dans un rêve*, donnant à voir aux quatre cents spectateurs des *Folies-Pigalle*, le 5 avril 1908, le songe d'un statuaire épris de son modèle et l'imaginant se départir lentement de ses voiles, jusqu'à ce qu'il soit « complètement [nu]²⁵⁹ ». Toutes les quatre sont finalement acquittées. Les demoiselles Bouzon et Lepelley, inquiétées pour la pantomime « Griserie d'éther » qu'elles ont réalisée le 12 mai au *Little Palace*, sont en revanche condamnées pour « avoir interprété une scène d'ivresse et de passion lesbienne », en « mettant à nu [leur] torse et [leurs] seins²⁶⁰ ». L'engagement de poursuite contre ces pièces, en particulier les deux premières, pourrait surprendre dans la mesure où celles-ci proposent des motifs conformes aux nouveaux poncifs d'une industrie du spectacle qui, depuis le derniers tiers du XIX^e siècle, mise beaucoup sur le déshabillage de ses actrices.

²⁵⁹ Archives départementales de Paris, DIU6 1007.

²⁶⁰ Elles le sont toutefois moins lourdement que le directeur du théâtre, M. Chatillon, reconnu coupable de les avoir « influencé[es] ».

Des spectacles à la mode : la saison 1907-1908 ou « l'apothéose du nu²⁶¹ »

Les intellectuels engagés dans la défense des spectacles qui ont eu lieu aux *Folies-Royales* et aux *Folies-Pigalle* ne manquent pas de rappeler, comme sous-bassement de leur argumentaire, la banalisation effective de la nudité dans le répertoire de la majorité des établissements de divertissement parisiens, déniaient tout caractère scandaleux aux numéros visés. L'écrivain Pierre Louÿs, en plein cœur de la bataille, commence ainsi son plaidoyer en affirmant qu'« Aujourd'hui, [l'opinion favorable ou indifférente à la nudité] ne f[ai]t plus de doute pour personne, puisque depuis un certain temps on a pu donner à Paris deux mille représentations théâtrales où figuraient des actrices nues, sans provoquer un scandale²⁶² ». Les partisans du nu qui prennent sa suite ne disent pas autre chose lorsqu'ils présentent de cette manière la programmation de l'été 1908 : « En voulez-vous, du nu? On en met partout²⁶³ », précisant plus loin :

« ce fut en juin 1908, PARIS TOUT NU, AS-TU VU MON NU? deux revues successives des Ambassadeurs [...] ; NUE COCOTTE, à la Cigale; TOUT A L'OEIL NU, à la Fourmi ; J'VEUX DU NU, NA, de Montparnasse ; DU NU... AUX NUES! revue de M. Jean Varennes; A NU LES FEMMES, représentée à Ba-Ta-Clan, etc²⁶⁴ ».

Ces spectacles reposent sur un nombre restreint de prétextes pour « justifier le déshabillage d'une jolie femme²⁶⁵ » : au tableau vivant, reproduction par des groupes humains de motifs mythologiques représentés dans la peinture ou la sculpture, pratique en vogue sous le Second Empire et rénovée par Armand Sylvestre en 1892, s'ajoute dès 1894 le genre des pièces cubiculaires. Dans ces piécettes et pantomimes, la chambre-à-coucher joue un rôle primordial en donnant matière, suivant le modèle du célèbre *Coucher d'Yvette*, à d'innombrables effeuillages. Les observateurs ne manquent pas de relever, au détour de ces compilations, que la disparition de la censure, par le tarissement de ses financements en 1906, a renforcé cette passion du « nu » et sonné le glas d'une partie des « dernières obligations pudiques²⁶⁶ », lesquelles prescrivaient en particulier, comme le montre le dessin de Lucien Métivet

²⁶¹ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 272.

²⁶² Pierre Louÿs, « Le Nu sur la scène », *Le Journal*, 27 avril 1908, p. 1.

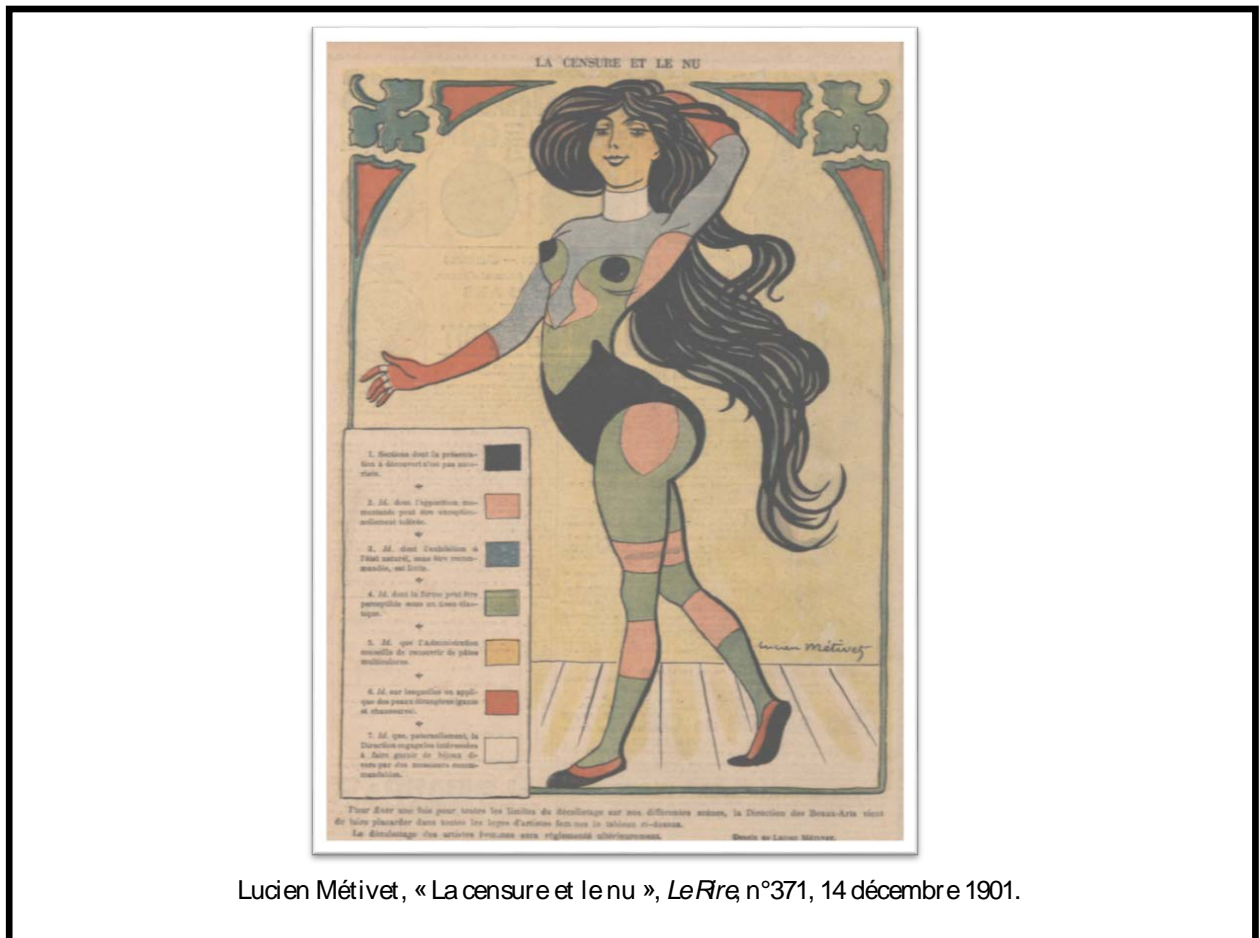
²⁶³ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 1.

²⁶⁴ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 195.

²⁶⁵ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 224.

²⁶⁶ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 228.

présenté ci-dessous, de dissimuler, par différents stratagèmes comme des « pains à cacheter [noirs] », « les mamelons et les auréoles²⁶⁷ » des artistes de revues.



Lucien Métivet, « La censure et le nu », *Le Rire* n°371, 14 décembre 1901.

Les prestations des *Folies-Royales* et des *Folies-Pigalle* ne dérogent donc pas à ces *scenarii* parfaitement admis si ce n'est déjà usés, mais en sacrifiant le maillot couleur chair, qui permettait de donner l'illusion de la nudité sans dévoiler directement les anatomies, elles font tomber le maigre rempart qui les protégeait de l'accusation d'outrage public à la pudeur.

Le délit du corps découvert

En effet, ce n'est pas le fait de représenter la nudité sur scène qui s'avère problématique en soi, mais bien le fait de la donner à voir sous certaines modalités : acceptable lorsqu'il est mimé par la présence d'un collant couleur chair, l'état de nudité du corps féminin devient illicite dès que certains périmètres corporels, en particulier les tétons, deviennent directement visibles. En témoigne l'évolution des

²⁶⁷ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 209.

jugements portés sur les numéros conçus par Henriette de Serris, secondée par son mari, le peintre Jean Marcel. En 1897, celle-ci propose des reproductions de bas-reliefs antiques à l'aide de modèles vivants revêtus de maillots, sans rencontrer la moindre opposition. Lorsqu'elle produit sur la scène de l'*Alhambra*, près de dix ans plus tard, « une Vénus moderne [...] toute nue, [...] blanche comme un merlan roulé dans la farine ²⁶⁸ », le blanc de perle et « un petit cache-sexe triangulaire également blanc » ayant remplacé le maillot pour « que l'on croi[e] apercevoir [les statues elles-mêmes], bronze ou marbre ²⁶⁹ », le sénateur Bérenger s'insurge et dénonce le 12 février 1907 le spectacle au procureur de la République, en vain :

« Jusqu'ici les nudités, trop largement admises à notre sens dans les représentations théâtrales, devaient du moins être revêtues d'un maillot. Les petites scènes de l'*Alhambra* et de l'*Olympia* les offriraient, paraît-il, [...] sans même cette insuffisante atténuation... ²⁷⁰ ».

L'année suivante, un membre de la Ligue envoie un huissier au *Little Palace*, le 3 avril. Cette fois-ci, après avoir envoyé des commissaires de police dresser des procès-verbaux à l'*Olympia*, aux *Folies-Royales* et aux *Folies-Pigalle*, le ministère public reprend finalement mot pour mot les accusations du sénateur Bérenger.

C'est précisément pour abolir définitivement la nécessité de « cette insuffisante atténuation » que des intellectuels mus par des philosophies diverses organisent la riposte, donnant à la bataille judiciaire une dimension culturelle.

Pour le « nu artistique » : arguments et enjeux de la défense

Les défenseurs du « nu » ont recours à une vaste gamme d'arguments, relevant tant de la critique du droit que de la réflexion philosophique, artistique, politique et sociale, pour dénoncer l'hypocrisie et l'archaïsme des conventions juridiques et morales régissant les mœurs contemporaines.

²⁶⁸ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 239.

²⁶⁹ *Fantasio*, 2, 1907, 1, p. 82.

²⁷⁰ Cité par Maurice Garçon, *Histoire de la Justice sous la Troisième République*, t. II : « Les grandes affaires », Paris, Fayard, 1957, p. 287. Lettre citée également en partie dans l'article de Pierre Louÿs, reproduit dans Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 2.

L'argument tactique : viser les incohérences de la jurisprudence

L'arme privilégiée fut sans conteste la dénonciation des incohérences de la jurisprudence en matière d'outrage public à la pudeur, couplée à celle de la tartufferie ou « pudibonderie regrettable des étourdis accusateurs ²⁷¹ ». En effet, pointer le caractère aléatoire et injuste du déclenchement des poursuites restait la stratégie la plus efficace pour signaler les limites de l'article 330. Gustave-Joseph Witkowski et Lucien Nass, deux médecins engagés dans le conflit, intitulent ainsi « Pudibonderie et incohérence » une note consacrée à l'évocation du cas de Mata-Hari, l'espionne hollandaise initiée en Indonésie aux danses orientales et connue pour donner dans les salons privés, depuis l'hiver 1904-1905, des représentations au terme desquelles « l'artiste restait toute nue, couverte de ses bijoux orientaux ». Ils peuvent donc conclure :

« Nous ne sachions pas que ces exhibitions devant des gens du monde – dont plusieurs vraisemblablement font partie de la ligue bérengère – aient été poursuivies, tandis que Sarah Brown [...] eut quinze jours de prison pour outrages aux bonnes mœurs : nous savions que la balance de la justice avait deux plateaux, mais non deux poids²⁷² ».

La critique de ce double standard permet alors de réactiver une question déjà posée à l'opinion publique à l'occasion du Bal des Quatr'z Arts du 8 février 1893, lorsque quatre modèles furent condamnés pour outrage aux bonnes mœurs après avoir participé au cortège des étudiants des Beaux-Arts dans leur habit de travail, c'est-à-dire quasiment nues : « pourquoi une femme peut-elle être nue lorsqu'elle pose pour les artistes et pour les étudiants des Beaux-Arts et commettre un outrage public à la pudeur hors de ce seul cadre²⁷³ » ? C'est le privilège des écoles de peinture et de sculpture dans l'exploration du nu que Pierre Louÿs et ses acolytes dénoncent en décrivant une « incohérence des jugements » qui consiste à « expose[r des femmes] en plein midi, à trois pas des écoliers, et ceux-ci [ayant] ordre de copier toutes les lignes de cette nudité, qu'ailleurs vous déclarez honteuse [...]»²⁷⁴ ». Ces remarques signalent donc la volonté d'unifier l'esthétique du théâtre et celle du musée, deux domaines de création propres à la mise en œuvre du nu.

²⁷¹ Georges Normandy, *op. cit.*, p. 220.

²⁷² Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 239, p. 3.

²⁷³ Marcela Iacub, *op. cit.*, p. 145.

²⁷⁴ Pierre Louÿs, « Le Nu sur la scène », *op. cit.*

Les critères de définition du « nu artistique »

La théorie du « nu artistique » s'impose comme l'autre procédé mis en œuvre pour légitimer les exhibitions poursuivies. Cette démarche s'avère efficace puisque l'arrêté de jugement de juillet 1908 s'appuie sur l'expertise de l'académicien Jules Claretie, érigé en véritable caution intellectuelle, pour justifier un acquittement qui réalise l'invention juridique du « nu chaste » en reconnaissant que :

l'éloignement des personnages placés dans un cadre au fond de la scène du théâtre, le fard dont ils étaient recouverts, leurs poses purement plastiques [...], leur immobilité pendant la durée de la vision, le souci de faire disparaître tout ce qui était susceptible de donner aux tableaux une allure obscène et licencieuse pour ne laisser aux spectateurs qu'une impression d'art provenant de la beauté naturelle et plastique, permettent de penser que [les inculpés] n'ont commis aucun acte immoral ou licencieux [...]²⁷⁵.

En insistant sur la distance physique et l'immobilité des modèles, la dissimulation de leurs organes génitaux, leur beauté plastique, mais aussi leur intention et leur bonne réputation, gage de moralité – « Mademoiselle Aymos passant pour une artiste de talent²⁷⁶ » –, le tribunal paraît ainsi transposer au spectacle vivant les critères²⁷⁷ définis par les plasticiens pour délester le corps de sa charge érotique, faisant du genre du nu, selon une conception néo-platonicienne et winckelmannienne, une représentation du Beau²⁷⁸ par le dévoilement d'un corps idéalisé²⁷⁹.

²⁷⁵ Archives départementales de Paris, DIU6 1007.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Que Jean-Claude Bologne synthétise ainsi : « exotisme (distance spatiale), prétexte historique (distance temporelle), allégorie (distance morale), référence antique (nu académique) » (Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010, p. 262).

²⁷⁸ Selon la théorie de Winckelmann, la représentation du Beau passe, au XVIII^e siècle, par la reproduction du nu masculin. Le nu féminin a supplanté le nu masculin comme emblème du Beau au tournant de la Restauration, au nom de la pudeur passive des femmes, mais aussi sous l'influence d'Ingres, de son travail de la ligne et de la courbe, qui met en valeur l'harmonie plastique et l'idéalité des formes féminines. Voir Zerner, H., « Le regard des artistes », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, (dir.), *Histoire du corps*, t. II : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 89.

²⁷⁹ Au XX^e siècle, Kenneth Clark formalise cette distinction entre la nudité réaliste du corps dépourvu de vêtement (*nakedness*) et le nu, qui n'a rien d'un corps réel et transcende le corps dévêtu, grâce à un indispensable travail d'idéalisation et de mise à distance (*nudity*), associant nu, beauté et idéal (Kenneth Clark, *The Nude*, Princeton University Press, 1956 [*Le Nu*, Paris, Hachette, 1957, p. 19-21]).

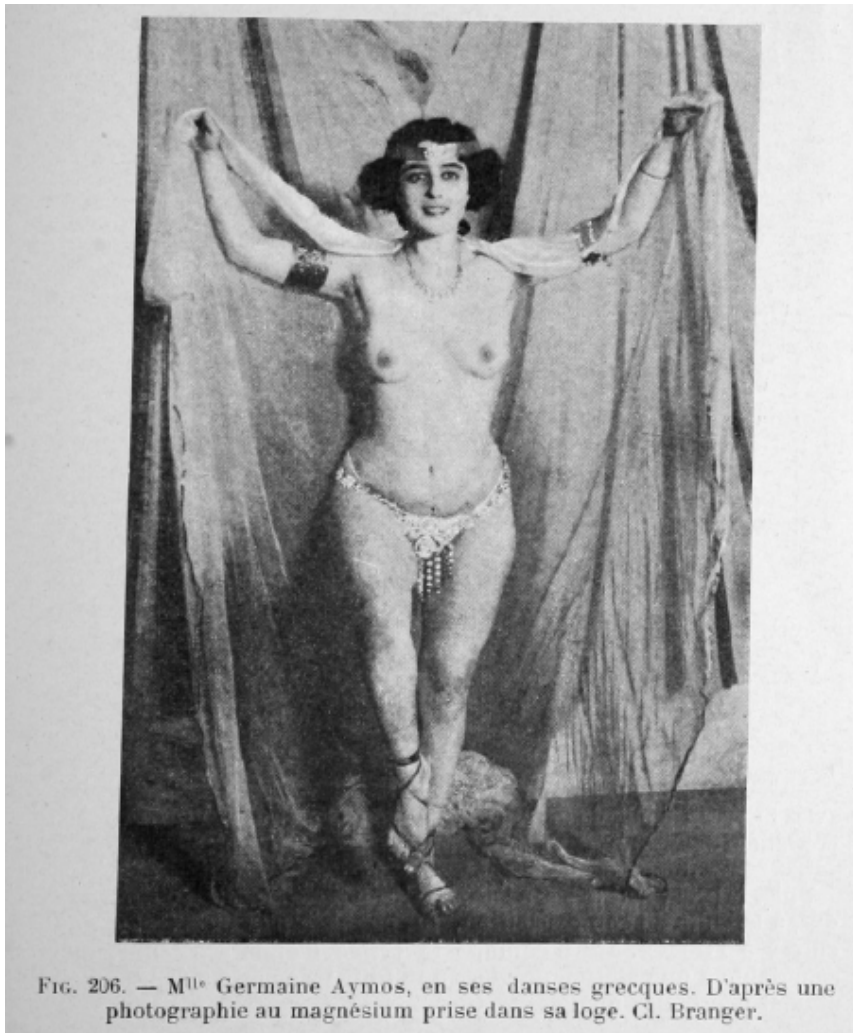


FIG. 206. — M^{lle} Germaine Aymos, en ses danses grecques. D'après une photographie au magnésium prise dans sa loge. Cl. Branger.

Germaine Aymos, modèle du « nu chaste »²⁸⁰

Ces arguments empruntés au classicisme pictural redéfinissent également en creux les contours de l'obscénité qui s'est jouée dans le spectacle du *Little Palace*, considéré comme « un appel à la lubricité la plus grossière, la plus troublante, et la plus dangereuse » à raison « de ces attitudes, de ces enlacements, de ces caresses, de ces baisers ou de leur simulacre²⁸¹ ». Cette distinction – temporaire – entre les spectacles chastes et les numéros obscènes montre ainsi que l'exhibition de la nudité peine désormais à constituer l'outrage public à la pudeur, lequel semble condamner la représentation d'un comportement à caractère sexuel explicite, ce qui revient à rompre avec l'idée que l'état de nudité du corps serait associé à un signifié fixe, celui de l'obscénité.

²⁸⁰ Illustration présentée par Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 206.

²⁸¹ Archives départementales de Paris, DIU6 1007.

Cette théorie des « nus artistiques » présuppose donc un renouvellement plus vaste des représentations associées à la nudité, que les intellectuels identifient comme un progrès nécessaire pour l'ordre social. Alors que la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905 vient d'être votée, ils signalent le besoin urgent d'affranchir le droit d'une morale d'inspiration religieuse, qui voit « la nudité humaine comme immorale en général, et la femme en particulier comme un être impur²⁸² ». C'est ainsi un argument laïque que formule Pierre Louÿs, estimant que « le public a très vite compris que la question du nu intéressait uniquement la loi religieuse, non la loi civile, et que, d'admirer une femme nue, si peut-être c'était un péché, ce n'était sûrement pas un délit²⁸³ ». D'autres tiennent un discours plus nettement anticlérical, comme le dramaturge et critique littéraire Georges Normandy, regrettant l'existence « depuis des siècles, [d']un sentiment de honte en présence de la nudité [...] créé et entretenu par les prêtres²⁸⁴ », qu'il se félicite d'ailleurs de voir disparaître. Les avocats du nu prétendent en effet s'appuyer sur les réactions du public, relèvent « la tranquillité d'esprit absolue des spectateurs », le fait « qu'aucune effluve de lubricité ne pass[e] dans la salle²⁸⁵ », pour renverser les préjugés et faire du nu l'instrument d'une éducation esthétique et morale de la population, propre à apaiser les instincts masculins. Le dessinateur Willette avance ainsi l'idée que la banalisation du nu serait le meilleur moyen de prévenir les agressions et attentats à la pudeur car « les passants rassasiés de la contemplation du nu [...] ne se laisseront plus surprendre vilainement par l'aspect des pauvres petits mollets nus, et la femme enfin, cessant d'être physiquement un être mystérieux, pourra circuler plus librement²⁸⁶ ».

Les différents arguments déployés par les défenseurs du nu, teintés souvent d'anticléricalisme, mettent donc en lumière, autant qu'ils l'encouragent, un processus de recomposition des représentations du corps et de la nudité qui n'est pas sans lien avec l'évolution contemporaine des rapports entre les sexes, et qui tend à remettre en cause certains fondements de la morale bourgeoise au tournant du siècle.

²⁸² Georges Normandy, *op. cit.*, p. 235.

²⁸³ Pierre Louÿs, « Le Nu sur la scène », *op. cit.*

²⁸⁴ Georges Normandy, *op. cit.*, p. 237.

²⁸⁵ Willette, cité par Normandy, G., *op. cit.*, p. 235

²⁸⁶ *Ibid.*

Imaginaires et enjeux des corps dénudés à la Belle Époque

L'existence de ces débats sur la visibilité du nu dans l'espace public traduit effectivement un déplacement progressif des tabous pesant sur le corps, car ils enregistrent la diffusion de nouvelles représentations de la nudité tout en reflétant la persistance d'anciennes pudeurs et des mouvements de résistance face au processus d'émancipation féminine que cette reconfiguration des pratiques corporelles révèle et porte. Aussi, pour comprendre en quoi la « guerre du nu » constitue le symptôme d'une renégociation des rapports de genre fondée sur l'image et la maîtrise du corps dans les années 1900, faut-il au préalable cartographier les pudeurs que les artistes poursuivies en 1907-1908 malmènent.

Esquisse du « nu Belle Époque » : une géographie des pudeurs

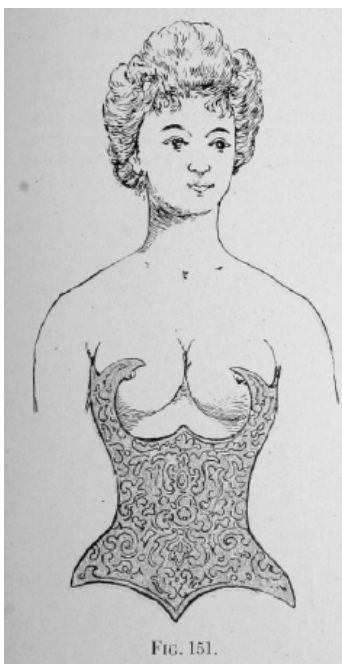
Les contours relativement flous du terme « nu » invitent à poser la question des périmètres corporels effectivement dévêtus. Un constat liminaire s'impose : le « nu » qui s'exhibe sur les scènes de la Belle Époque est exclusivement féminin. Cette donnée procède de l'évidence, Witkowski et Nass annonçant se préoccuper des publications « consacrées au nu, - au nu féminin, s'entend [...] la beauté masculine [étant] toujours strictement et décentement vêtue²⁸⁷ », sans jamais interroger cette dissymétrie. L'appellation générique de « nu », nu féminin donc, recouvre en réalité une grande variété d'exhibitions, caractérisées par des degrés de dévoilement très divers, et parfois inexistants. Les observateurs peuvent d'ailleurs s'en amuser en relevant que « plus on parle de nu au théâtre, plus on en met, [...] surtout, dans les titres » même si l'actrice est « très convenablement habillée²⁸⁸ ». Cette remarque confirme que la thématique du dénudement constitue un solide argument publicitaire, mais que les nécessités de la bienséance imposent de composer avec le sujet. Pour qu'une actrice soit déclarée « complètement nue », il suffit en effet que la poitrine soit découverte et que les stratagèmes développés sur les scènes de café-concert et de *music-hall* pour couvrir un tant soit peu les mamelons – « triangle de velours noirs », « gros brillant entouré d'une auréole de diamants [...] », ou « confettis²⁸⁹ » – soient abandonnés.

²⁸⁷ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁸ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 195.

²⁸⁹ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 216, 217 et 218.

Évolution des costumes de revues : modalités d'exhibition de la poitrine avant et après 1906



« Paris Frou-Frou », Théâtre de Marigny, mai 1902²⁹⁰



M^{lle} de Lyane, « La revue de la femme », Moulin-Rouge, 1907²⁹¹

L'expression « Lâchez un sein !²⁹² » par laquelle Colette a pu résumer la querelle de la nudité sur scène traduit bien, d'ailleurs, cette focalisation sur la poitrine. Les attendus de jugement de juillet 1908 permettent néanmoins de cerner davantage la géographie des territoires corporels dont l'exhibition reste problématique, en précisant que « les susnommées parurent complètement nues [...] les parties sexuelles [...] dissimulées par une pièce d'étoffe couleur chair²⁹³ ». Ces descriptions des scènes litigieuses, d'abord acquittées puis condamnées, confirment ainsi une certaine résistance de l'interdit qui entoure le dénudement mammaire, associé à la nudité complète, même si ce dernier est remis en question. Elles révèlent surtout la persistance du tabou entourant la nudité intégrale puisque ceux qui prétendent dévoiler le *nu* ne s'essaient pas à découvrir réellement le sexe, l'exhibition de la toison

²⁹⁰ Illustration présentée par Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 211 et 215-216.

²⁹¹ Illustration présentée par Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 218 et 220.

²⁹² Colette, *Les Vrilles de la vigne*, « Music-halls », Paris, éditions de la vie parisienne, 1908, p. 204.

²⁹³ Archives départementales de Paris, DIU6 1007.

pubienne, signe d'animalité incompatible avec le Beau idéal, étant toujours vue comme relevant plus de la pornographie que de l'Art.

Il semble donc que ce soit la conjonction entre dévoilement total des seins et illusion donnée de la transparence du sexe qui ait heurté les pères la Pudeur par son caractère novateur, car les numéros de café-concert et de *music-hall* avaient toujours veillé, jusque-là, à voiler plus ou moins les tétons et l'entrejambe par de subtils jeux de caché-montré.

Le « déshabillé », incarnation de l'érotisme fin-de-siècle

Cette géographie des tabous corporels, marquée par un certain reflux de l'interdit pesant sur l'exhibition complète de la poitrine, traduit les effets, en termes de culture visuelle, du répertoire grivois des cafés-concerts et du *music-hall*, « car ce sont les seins qui [y] sont le plus chantés, le plus fêtés, parmi tous les charmes féminins²⁹⁴ ». Le « décolletage » y règne en maître et les affiches publicitaires ont figé dans l'imaginaire des plaisirs de la capitale, dès la fin du XIX^e siècle, les silhouettes de « chanteuses d'ordinaire très décolletées par en haut, [qui] se décolletent par en bas²⁹⁵ » pour le plus grand plaisir du public masculin, venu là « pour penser à rien. Pour voir des mollets²⁹⁶ », « satisfait [face à] de belles épaules hardiment décolletées²⁹⁷ ». De telles exhibitions, fondées sur un costume feignant de « voiler toujours quelque chose [...] de respecter la pudeur en accusant l'impudicité²⁹⁸ », ont ainsi imposé le « déshabillé » comme principal ressort de l'imaginaire érotique, comme le signifiant associé à la dimension sensuelle du corps, d'autant plus que ces prestations étalaient à la vue de tous le racolage de divettes en quête de clients²⁹⁹. Les avocats du nu peuvent alors facilement brocarder la passivité de la Société de protestation contre la licence des rues face aux « dégrafées qui, dans les concerts, [...] paraissent dans des vestiges de costumes (jugés *suffisants*), [...] faire leur 'retape' devant la rampe³⁰⁰ ». Reprenant parfois à leur compte le discours critique blasé par la vulgarité de ce « nu canaille, effronté [...] qui se présente comme la viande sur l'égal³⁰¹ », ils peuvent clamer que la « note scabreuse et

²⁹⁴ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 218.

²⁹⁵ Luc, « Etudes sur le café-concert. 1. Considérations générales et aperçu historique », *Le Journal amusant*, n°1994, 17 novembre 1894, p. 2.

²⁹⁶ Lourdeu, « Pourquoi ils vont au café-concert », *Le Journal amusant*, 20 juin 1896, p. 7.

²⁹⁷ « Concerts d'été », *Le Petit Parisien*, 18 avril 1882, p. 3.

²⁹⁸ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 215.

²⁹⁹ Sur l'activité prostitutionnelle qui sévit dans les cafés-concerts, voir Concetta Condemi, *Le Café-concert à Paris (1849-1914), essor et déclin d'un phénomène social*, thèse EHESS, 1989 et Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

³⁰⁰ Georges Normandy, *op. cit.*, p. 265.

³⁰¹ *Fantasio*, II, 1907, 3, p. 809.

pornographique³⁰² » règne dans les revues et que le spectateur, coutumier de ces lieux où la sexualité vénale se négocie, sera d'autant moins troublé par les exhibitions franches du nu. Si le « demi-nu [est] plus troublant que le nu absolu³⁰³ », on comprend alors que les déshabillés du café-concert, véritable invite à la sexualité, ont paradoxalement contribué à désamorcer les images sulfureuses attachées à la nudité et ont rechargé positivement, par contraste, le nu, présenté par des artistes qui, grâce au spectacle de leur corps, paraissent négocier en sous-main un nouvel espace de libertés.

La « guerre du nu », symbole d'un délicat processus d'émancipation féminine

Le fait que « la guerre du nu » ait pour objet un dénudement exclusivement féminin, devant des parterres majoritairement masculins, invite également à considérer la recomposition des rapports de genre qu'elle révèle. André Rauch a ainsi démontré que la culture du boulevard à la Belle Époque³⁰⁴ repose sur deux régimes antagoniques d'exhibition et de lecture du corps, qu'il interprète à la lumière de la « crise de l'identité masculine³⁰⁵ ». Quand les hommes se livrent sur les planches, le torse dénudé, à des numéros de force, d'adresse ou de lutte³⁰⁶, ce n'est pas le dévoilement de leur anatomie qui retient l'attention, mais leurs qualités de courage, de sang-froid et de maîtrise, signes de virilité. Les numéros féminins, à l'inverse, misent généralement sur le désir sexuel des hommes dévoyé en plaisir des yeux, à l'instar des pièces cubiculaires, où le déshabillage d'une actrice issue des milieux populaires devant les clients de l'établissement n'est pas sans rappeler l'univers des maisons closes³⁰⁷. Ces dispositifs mettant en scène l'emprise lubrique des hommes sur le corps de femmes ont donc été interprétés comme un moyen d'affirmer la domination masculine dans un contexte de modernité urbaine marqué par l'angoisse de dégénérescence et la peur d'une « émancipation [féminine] qui perce³⁰⁸ ». À la lumière de ces analyses, la transgression des normes de genre qui se joue dans le spectacle du nu apparaît d'autant plus. Celle-ci ne tient pas réellement dans l'argumentaire des défenseurs du nu, qui en

³⁰² Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 215.

³⁰³ Gustave-Joseph Witkowski, Lucien Nass, *op. cit.*, p. 232.

³⁰⁴ André Rauch, « Mises en scène du corps à la Belle Époque », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, n°40 (Octobre-Décembre), 1993, p. 33-44.

³⁰⁵ Sur ce thème, nous renvoyons, outre les ouvrages d'André Rauch (*Le premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette Littératures, 2000 et *Histoire du premier sexe de la révolution à nos jours*, Paris, Hachette, « Littératures », 2006), au travail d'Anne-Lise Maugue (*L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Marseille, Rivages, 1987), ainsi qu'à un article de synthèse d'Odile Roynette (« La construction du masculin. De la fin du 19^e siècle aux années 1930 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, 2002/3, p. 85-96).

³⁰⁶ Dès 1889, les *Folies-Bergère* présentent des spectacles de lutte, isolés ou mêlés aux exhibitions féminines. En 1900, le *Moulin-Rouge* annonce ce type de spectacle, comme le *Casino de Paris* en 1901. Voir Rauch, A., *Boxe, violence du XX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992.

³⁰⁷ Eugen Joseph Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1986, p. 162.

³⁰⁸ André Rauch, *Le premier sexe, op. cit.*, p. 242.

célébrant la « belle femme », « cette fleur de chair vivante qu'adorent l'Amour et la Maternité³⁰⁹ », demeure dans une logique de réification du corps féminin soumis à la contemplation esthétique d'un regard masculin. Elle réside plutôt, comme l'a signalé Lela Felter-Kerley³¹⁰, dans la façon dont les artistes qui se sont exhibées dans ces numéros ont subverti – consciemment ou non – les représentations de genre véhiculées par la culture bourgeoise du XIX^e siècle. En jouant sur l'image de la femme comme « objet d'art », comme être pur et angélique, pour préserver leur réputation et se prémunir de l'accusation d'obscénité, ces dernières ont pu conquérir une autonomie, un espace d'expression et une forme de liberté contrevenant totalement aux prescriptions de la pudeur et aux rôles féminins rigidement définis par la théorie des deux sphères, laquelle commandait aux femmes de dissimuler leur corps³¹¹ et de ne pas s'aventurer hors de l'intimité du foyer.

Conclusion

La « guerre du nu » au théâtre apparaît donc comme un moment de vifs débats judiciaires et culturels offrant à l'historien(ne) du corps et des représentations un poste d'observation particulièrement commode pour disséquer le processus de reconfiguration des pratiques et des normes en matière d'exhibition publique de la nudité dans les années 1900. Si certaines questions résistent à l'analyse, comme celle de la motivation réelle des entrepreneurs de spectacle, qui misaient peut-être sur le nu davantage pour stimuler la curiosité du public que pour renouveler les pratiques artistiques, ou encore celle du jeu dialectique entre offre et demande, difficilement discernable alors que les réactions des spectateurs paraissent ensevelies sous la prose de commentateurs prenant parti dans l'affrontement, des constats tangibles se dessinent, liant l'évolution des représentations du corps et celle des rapports entre les sexes au tournant du siècle.

Le corps des artistes poursuivies pour avoir posé ou dansé nues, c'est-à-dire sans maillot couleur chair, est en réalité un corps protégé, oblitéré par une série d'artifices – poudres, fards et triangle de tissu obligatoire pour masquer l'entrejambe – gommant la matérialité de l'anatomie et permettant à ceux qui défendent ces exhibitions de les présenter comme des nus, « nus artistiques » idéalisés par une série de conventions, et dégagés de toute dimension licencieuse. Ces précautions révèlent néanmoins la persistance de pudeurs qui interdisent toujours strictement de dévoiler le sexe, symbole d'obscénité, mais n'imposent plus, au niveau de la poitrine, que de voiler les tétons. C'est là un des effets de la

³⁰⁹ Georges Normandy, *op. cit.*, p. 239.

³¹⁰ Lela Felter-Kerley, « Dressing Down : Nudity in Belle Epoque Theatrical Entertainment », *Proceedings of the Western Society for French History*, 32, 2004, p. 294-307.

³¹¹ Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Editions Complexe, 1984.

culture du spectacle née sur les planches des cafés-concerts, qui, en banalisant le spectacle du corps « déshabillé », nouvelle incarnation de l'érotisme fin-de-siècle, a contribué à fragiliser et reconfigurer les tabous corporels, à recharger positivement la nudité presque totale et à dissocier, par contraste, le nu féminin de l'idée d'obscénité. Enfin, en proposant une visibilité publique de la nudité féminine transgressive mais culturellement acceptable, les danseuses nues ont développé ce que Mary Louise Roberts a appelé une « esthétique féministe »³¹², propre à subvertir, en semblant s'y conformer, les normes de la morale bourgeoise et de la « domination masculine », ce qui témoigne des enjeux de recomposition des rapports de genre qui se greffent sur la question de la libération des corps.

La question du nu au théâtre s'inscrit ainsi à la croisée de nombreux débats contemporains, portant sur la moralité, la censure, la distinction entre espace public et espace privé, l'évolution du rôle et de la place des femmes dans la société, ou encore la laïcisation de cette dernière. En reflétant et favorisant la diffusion de conceptions positives de la nudité féminine, vue comme une incarnation de la beauté idéale, détachée de la notion de péché, elle participe également d'un mouvement plus vaste, porté notamment par les premières expérimentations naturistes³¹³, appelant au rejet des contraintes qui entravent le corps et l'individu.

³¹² Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts : The New Woman in Fin-de-siècle France*, Chicago : University of Chicago Press, 2002, p. 70.

³¹³ Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Présentation des auteurs

Marion Beaufls est doctorante à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction de M. Giovanni Careri et affiliée au Centre de Recherche sur les Arts et le Langage et au Centre d'Histoire et de Théorie des Arts. Elle travaille sur la gestualité dans les arts figurés en mobilisant plus spécifiquement la notion warburgienne de pathosformel. Ses recherches portent sur la migration des postures et des formules gestuelles d'une époque à une autre (antique/ moderne) ou d'un domaine à un autre (art, science, religion). Son sujet de thèse s'intitule « D'Ariane à Sainte Thérèse. Pathosformel du corps abandonné dans la peinture du XVI^e au XVII^e siècle ».

Marie Kawthar Daouda consacre ses recherches à l'étude de la littérature fin-de-siècle. Titulaire d'un Master obtenu à Paris-IV-Sorbonne à la suite de deux travaux sur Jean Lorrain menés sous la direction du professeur Bertrand Marchal, et d'une thèse de Doctorat, *L'Anti-Salomé, représentations de la féminité bienveillante au temps de la Décadence dans la littérature et la peinture en France et dans le monde anglophone (1850-1920)* sous la direction des professeurs Marie-France de Palacio et Sophie Guermès. Elle se spécialise particulièrement dans l'analyse des ruptures et continuités entre le XVIII^e, le XIX^e et le XX^e siècle, dans l'étude de la réception de la tradition antique et médiévale à la fin du XIX^e siècle, et dans celle de l'influence des modèles structurels et des motifs artistiques antiques et bibliques dans la littérature et les arts.

Laura Fléty est chercheuse en anthropologie au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (UMR 7186/CNRS), Laura Fléty développe une réflexion sur le corps en mouvement et analyse la corporisation des relations sociales et rituelles. Sa thèse, intitulée « Les cortèges de la fortune. Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie), soutenue en juin 2015 à l'Université de Paris-Ouest Nanterre, porte sur les performances chorégraphiques d'une communauté d'artisans et commerçants urbains issus de la migration rurale et indigène de La Paz (Bolivie). À partir de l'étude de la danse, son travail met en lumière la manière dont représentations et pratiques économiques, physiques et dévotionnelles interagissent en se transformant mutuellement. Après avoir bénéficié d'une bourse de recherche au Musée du Quai Branly, Laura Fléty enseigne actuellement au Département d'ethnomusicologie de Paris 8 (ATER), ses cours proposent une réflexion sur l'anthropologie de la performance et l'analyse des langages sensibles.

Claire-Lise Gaillard est agrégée d'histoire, doctorante contractuelle (école doctorale ED113) au Centre de Recherche en Histoire du XIX^e siècle (EA3550), Paris I Panthéon Sorbonne. Sa thèse en cours, intitulée « Mariage et séduction : le marché de la rencontre en France du milieu du XIX^e au milieu du XX^e siècle » est dirigée par Dominique Kalifa.

Lise Manin, est une ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée d'histoire, et doctorante préparant une thèse d'histoire contemporaine sous la direction de M. Dominique Kalifa à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, actuellement ATER à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Sa thèse s'intitule « Du dévoilement interdit à l'exhibition : les corps dénudés dans la France du second XIX^e siècle »

Mathieu Marly est professeur agrégé d'histoire au Lycée Guy de Maupassant, Colombes (92). Il est docteur en histoire contemporaine. Sa thèse, intitulée « L'âme des régiments. Le corps des sous-officiers. Recrutement, promotion et discipline dans les rangs de l'armée française (1872-1914) », sous la direction de Jean-François Chanet, a été soutenue le 12 décembre 2015.

Lucile Pouthier est doctorante contractuelle à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée en Civilisation des pays anglophones et membre du laboratoire LISAA (<http://lisaa.u-pem.fr>). Sa thèse, intitulée « L'identité 'coloured' au Cap à l'épreuve des politiques raciales et carcérales sud-africaines » rend compte des problématiques d'incarcération en Afrique du Sud, en lien avec la construction des identités raciales. La communauté 'Coloured' ('métisse') pauvre du Cap souffre de taux d'incarcération extrêmement élevés. Par delà les logiques qui président à ce phénomène (forts taux de criminalité, inégalités économiques), la construction de l'identité 'coloured', sa marginalité tant sociale que politique, pose la question du lien analogique qui semble exister entre identité 'coloured' et déviance.

Véronique Rondeau-Amouyal est doctorante en Arts Plastiques et sciences de l'art, agrégée d'arts plastiques et docteur en médecine. Sa thèse en préparation s'intitule « Le corps traversé, Art et imagerie médicale » sous la direction du Professeur Michel Sicard (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne).

Andrea Sagni est doctorant contractuel en philosophie à l'Université Jean Moulin Lyon 3, le titre de sa thèse est : « Ontologie de l'obésité: enjeux épistémologiques, éthiques et sociaux ». Ses recherches précédentes se sont consacrées aux enjeux épistémologiques et historiques dans la classification des TCA (Master2 Culture et Santé à l'Université Lyon 3) et au statut du corps dans la psychiatrie dynamique (Master2 Sciences Philosophiques à l'Université de Bologne). Il collabore avec le CHU de Saint-Étienne et le comité scientifique de la Campagne Nationale Italienne de Formation sur Anorexie, Boulimie et Obésité.

Marion Simonin est docteur ès lettres, elle a soutenu sa thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises, intitulée « Images et poétique du corps dans la poésie de Jules Supervielle », en 2015 à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3. Ses recherches portent principalement sur le corps en littérature et sur les liens entre littérature et médecine. Elle est chargée de cours à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3 et exerce l'orthophonie en cabinet libéral.