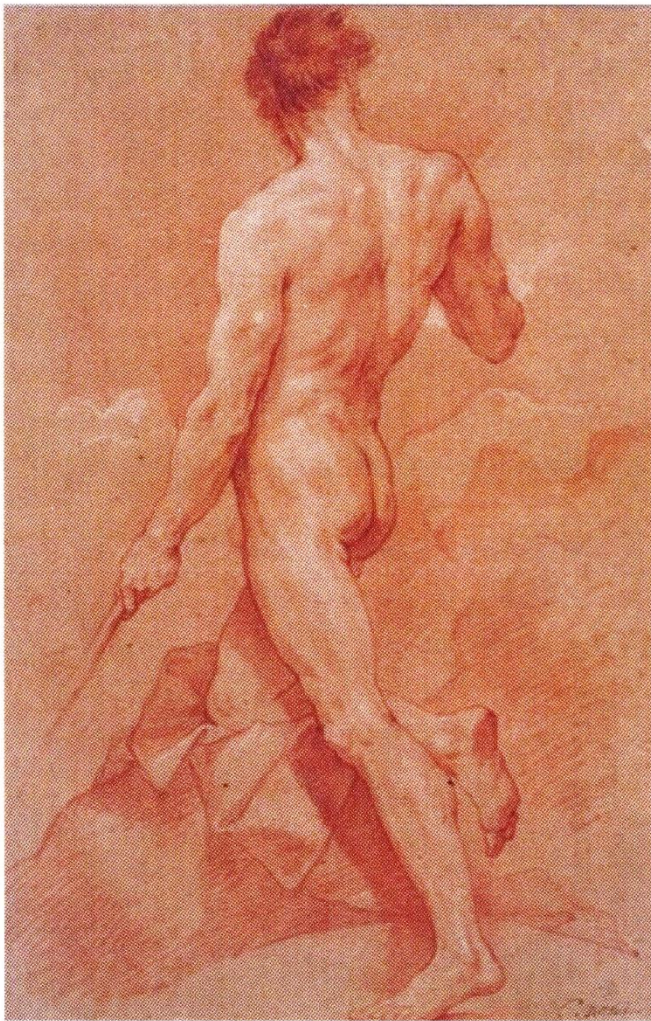


INSTITUT DE FRANCE

LE CORPS DE L'HOMME

**Conférence Nationale
des Académies des Sciences, Lettres et Arts**



**AKADÉMOS
2015**

Illustration de la couverture : Charles NATOIRE (1700-1777)

Académie d'homme debout de dos

Sanguine, rehauts de craie blanche. H. 60,8 x L. 49,7 cm. Don Atger 1826. [MA 19]
Avec l'aimable autorisation du Musée Atger de la Faculté de Médecine de Montpellier

Directeur de la publication : Madame Françoise L'HOMER-LEBLEU

Les opinions émises par les auteurs dans ces Actes n'engagent pas la responsabilité
de la Conférence Nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts.

Conférence nationale des Sciences, Lettres et Arts,
Palais de l'Institut. 23, Quai Conti – 75006 PARIS

INSTITUT DE FRANCE
CONFÉRENCE NATIONALE
DES ACADÉMIES DES SCIENCES, LETTRES ET ARTS

LE CORPS DE L'HOMME

SOUS LA DIRECTION
DE M. MICHEL WORONOFF

AKADÉMOS
2015

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Le corps de l'homme :

corps humain et homme incorporé

Bernard BOURGEOIS

Membre de l'institut,

Président honoraire de l'Académie des Sciences morales et politiques,

Président d'honneur de la Conférence nationale des Académies 9

Les mots du corps

Françoise L'HOMER-LEBLEU

Présidente de la Conférence Nationale des Académies 13

INTRODUCTION

Vieillesse et longévité : les défis du vieillissement

André VACHERON

Membre de l'Institut,

Président honoraire de l'Académie de Médecine..... 21

I. LES IMAGES DU CORPS

Les représentations humaines dans l'art du Paléolithique supérieur en Eurasie

Académie de Toulouse, Anne-Christine WELTÉ 29

La représentation du corps dans la sculpture monumentale des XII^e et XIII^e siècles. Quelques exemples de la région messine

Académie de Metz, Marie-Antoinette KUHN-MUTTER 41

Le corps porteur d'images et de symboles dans la Peinture et la sculpture chrétienne du Moyen Âge au XVII^e siècle occidental

Académie de Nîmes, Hélène DERONNE 51

Le corps de l'Homme dans les dessins du Musée Atger

Académie de Montpellier, Thierry LAVABRE-BERTRAND

et Hélène LORBLANCHET 63

Homme blessé, corps mutilé :

un thème iconographique de la Grande Guerre

Académie de Rouen, Claire MAINGON 75

*Le corps et l'esprit dans la poésie et la peinture de William Blake
(1757-1827)*
Académie de Bordeaux, Régis RITZ 85

Le corps de la femme chez Alain-Fournier
Académie d'Orléans, Claude-Henry JOUBERT 97

Entre contrainte et libération : le corps féminin et la mode
Académie de Nîmes, Michèle PALLIER 105

II. LES DÉFIS DU CORPS

Le corps découvert : nu et dénudé
Académie du Var, Yves STALLONI 115

*Variations sur le thème de la peau :
du microscope aux aiguilles et au pinceau*
Académie de Nîmes, Pascal GOUGET et Dominique PRAT 125

Le Corps du musicien mis à rude épreuve
Académie de Metz, Gilbert ROSE 135

Le corps et le devoir de verticalité
Académie de Metz, R.P. Yves LEDURE 141

L'organisme humain : réification ou transfiguration ?
Académie de Caen, Monique DROUET 151

La femme enceinte et son corps
Académie de Nîmes, Catherine MARÈS,
Micheline POUJOLAT et Pierre MARÈS 161

Du fœtus humain imaginé à l'enfant en 3D
Académie de Bordeaux, Jacques BATTIN 171

D'Hippocrate au XXI^e siècle
Académie d'Orléans, François KERGALL 177

Le malade hospitalisé vu par les écrivains
Académie de Nîmes, Richard BOUSIGES 189

Entre les mains de la Médecine
Académie de Besançon, Henry FERREIRA-LOPEZ 201

*Le corps et l'esprit dans la poésie et la peinture de William Blake
(1757-1827)*
Académie de Bordeaux, Régis RITZ 85

Le corps de la femme chez Alain-Fournier
Académie d'Orléans, Claude-Henry JOUBERT 97

Entre contrainte et libération : le corps féminin et la mode
Académie de Nîmes, Michèle PALLIER 105

II. LES DÉFIS DU CORPS

Le corps découvert : nu et dénudé
Académie du Var, Yves STALLONI 115

*Variations sur le thème de la peau :
du microscope aux aiguilles et au pinceau*
Académie de Nîmes, Pascal GOUGET et Dominique PRAT 125

Le Corps du musicien mis à rude épreuve
Académie de Metz, Gilbert ROSE 135

Le corps et le devoir de verticalité
Académie de Metz, R.P. Yves LEDURE 141

L'organisme humain : réification ou transfiguration ?
Académie de Caen, Monique DROUET 151

La femme enceinte et son corps
Académie de Nîmes, Catherine MARÈS,
Micheline POUJOLAT et Pierre MARÈS 161

Du fœtus humain imaginé à l'enfant en 3D
Académie de Bordeaux, Jacques BATTIN 171

D'Hippocrate au XXI^e siècle
Académie d'Orléans, François KERGALL 177

Le malade hospitalisé vu par les écrivains
Académie de Nîmes, Richard BOUSIGES 189

Entre les mains de la Médecine
Académie de Besançon, Henry FERREIRA-LOPEZ 201

III. LE CORPS PROFOND

<i>La représentation anatomique, du néant au modèle informatique...</i> Académie d'Aix, Jean BONNOIT	213
<i>De l'aube anatomique à la nanochirurgie : une fantastique aventure humaine</i> Académie de Montauban, Philippe BÉCADE	225
<i>Le visage, une impossible anatomie</i> Académie d'Amiens, Bernard DEVAUCHELLE	235
<i>Imagerie et thérapie du corps humain par ultrasons</i> Académie de Touraine, Léandre POURCELOT	249
<i>Les trompes de Fallope. Histoire de cette double voie vitale et de ses obstructions</i> Académie de Nîmes, Jean-Pierre ROUANET DE LAVIT	257
<i>Le Rachis thoracolombaire de l'Homo sapiens, aspects évolutifs et approche biomécanique</i> Académie de Clermont-Ferrand, Guy VANNEUVILLE et Jacques CHABANNES	267
<i>Aspects moléculaires et cellulaires : données, espoirs, illusions, questionnements</i> Académie d'Orléans, Michel MONSIGNY	277
<i>Lipides et cerveau</i> Académie de Lyon, Michel LAGARDE	289
<i>Le corps humain : de l'histoire du cerveau aux robots, demain...</i> Académie de Marseille, François CLARAC	295
<i>Homme augmenté et renoncement à l'intégrité du corps humain</i> Académie de Montpellier, Jean-Pierre NOUGIER	305
SYNTHÈSE	
<i>Corps à corps</i> Michel WORONOFF	319
CONCLUSION	
<i>Le corps de la femme, une Académie</i> Monsieur Gabriel de BROGLIE, Chancelier de l'Institut de France	335

AVANT-PROPOS

LE CORPS DE L'HOMME : CORPS HUMAIN ET HOMME INCORPORÉ

par

Bernard BOURGEOIS

Membre de l'Institut,

Président honoraire de l'Académie des Sciences morales et politiques,

Président d'honneur de la Conférence nationale des Académies

L'expression « le corps de l'homme », qui définit le thème du présent Colloque, attribue le corps à l'homme comme une propriété qu'a celui-ci, dans la distance qui sépare le *Soi* de ce qui est seulement *sien*. Certes, la psychologie et la philosophie contemporaines ont atténué cette différence en intériorisant dans le *Soi* humain faisant l'expérience des choses ou des objets le corps alors dit précisément « corps propre » à travers lequel est vécue, subjectivement, une telle expérience. L'homme, en cela, n'*aurait* pas seulement un corps, il *serait* lui-même, d'emblée, corporel, et le corps n'*aurait* pas seulement, de façon seconde et contingente, des traits humains, il *serait* bien plutôt, aussitôt, en tout ce qu'il est, humain. Il est vrai que cette identité d'être native de l'homme et de son corps se manifesterait dans l'être en tant que *vécu*, et non pas dans l'être pris en sa totalité, à la fois subjective et objective, phénoménale et réelle, donc se donnant à tous les registres du savoir.

Or ne faut-il pas aller plus loin ? C'est-à-dire considérer que, pris aussi comme objet, en son être réel extérieur percevable et connaissable, le corps de l'homme est immédiatement un corps en lui-même, immédiatement, humain, un corps humain différent nativement du corps de l'animal. Dans ses textes anthropologiques, Hegel souligne bien que le corps de l'enfant est, aussitôt né, presque complètement organisé, et que même l'animal le plus accompli ne montre pas en lui le corps si finement structuré, infiniment plastique, offert par l'enfant qui surgit à l'existence. Corps qui est plus que simplement corporel et dont la grâce exprime la présence virtuelle en lui déjà de l'esprit.

Bientôt, d'ailleurs, de lui-même, il tentera de se dresser, défiant la pesanteur par une affirmation de soi où, immergé dans le règne corporel et naturel, il fait face à celui-ci. Geste où pointe déjà, hors du simple désir, ce qui sera la volonté. L'homme ne se tient debout que dans la mesure où il veut se tenir debout. Se tenir droit, c'est s'opposer, déjà dans soi-même, au pesant, peser bien plutôt soi-même toutes choses, les jauger, les juger, se prononcer sur elles en les rassemblant devant soi dans une affirmation elle-même une de soi-même.

C'est bien là le sens même de la première manifestation du corps de l'homme, comme corps qui crie en naissant, ce que ne fait aucun petit d'animal. Je reviens alors à Hegel pour, en même temps, lui adjoindre et lui opposer Kant sur un point destinal d'une anthropologie fondamentale, en cela philosophante. Tous deux lisent dans le cri inaugurateur de l'existence humaine le premier geste proprement humain du corps de l'homme. Kant voit en lui une réaction négative à un monde d'emblée appréhendé comme un lieu de souffrance, dont protégeait le sein maternel trop tôt quitté ! Tandis que Hegel voit dans ce même cri une réaction positive à un monde s'offrant, enfin, à la jouissance de sa maîtrise. Mais, que l'anthropologie soit de sens négatif ou de sens positif, elle comprend l'entrée en scène vigoureuse du corps de l'homme se tendant tout entier en elle comme un jugement pratique global du monde entier. On voit dans ce jugement, qu'il soit de protestation ou de revendication, de résistance ou de conquête, une réaction totalisante au tout, laquelle est le caractère même de l'esprit.

Elle dénote dans le corps de l'homme une sensibilité qui n'est pas limitée à identifier, sans y parvenir jamais, la différence ou diversité du monde vécu, cette identité *échappante* des déterminations les liant comme la *nécessité* qui contraint le corps animal. La sensibilité humaine est le corps vécu immédiatement présent à soi comme un tout dans chacune de ses déterminations : dans cette *autodétermination* de son identité à soi totalement présente à elle-même, le corps de l'homme, même si c'est confusément, se sent ou pressent précisément libre et fait voir en lui la liberté en son surgissement immédiat. Le corps de l'homme est et apparaît d'emblée libre, même si cette première liberté doit, comme elle le peut en tant que telle, être éduquée à la vraie liberté : *se faire* elle-même ce qu'elle *est* d'abord simplement, s'actualiser en libération poursuivie de soi. La liberté ne peut être dernière que si elle est aussi première, ou, en d'autres termes, elle ne peut naître que d'elle-même, et c'est pourquoi elle est en l'homme l'absolu. Étant l'humain dans le corps de l'homme, elle doit y être respectée, même dans le devoir d'éduquer l'homme, toujours aussi dans son corps, à assumer librement cette liberté immédiate de lui-même. Le corps de l'homme, ainsi, vit spirituellement, donc de façon pleinement humaine, son insertion mondaine, d'entrée de jeu.

Inversement, l'homme, tel par sa libération spirituelle née avec lui, assume toujours corporellement celle-ci, et le dire ne préjuge en rien – il n'en est pas question ici – la réponse à donner au problème métaphysique du statut, dans l'être en général, de l'esprit et du corps. – Il ne saurait en aller autrement. En effet, si l'homme comme tel insère immédiatement toute détermination du monde vécu par lui sous le sens total présent à soi formellement en lui, il n'atteint le contenu de ce sens qu'à travers l'une des multiples – extérieures les unes aux autres – perspectives suivant lesquelles s'articulent de façon contingente, extérieurement les unes aux autres, ses déterminations. Bien loin que le sens total du monde se différencie de façon une, absolument, comme il le ferait pour l'esprit infini créateur de ce monde, l'esprit fini de l'homme l'accueille suivant la double extériorité à soi (spatio-temporelle) qu'on peut bien appeler corporelle, de sa manifestation, de quelque structure que soit cette corporalité. On comprend qu'une religion, il est vrai de l'Incarnation de l'Esprit, ait pu affirmer que l'esprit humain libéré de son premier corps continue de vivre en un corps ressurgi, ressuscité ! L'homme, en son esprit, vit corporellement, tout comme, en son corps, il vit spirituellement.

Sans aborder, encore une fois, les questions transcendantes qui ont animé la méditation religieuse et la réflexion philosophique, je voudrais proposer quelques considérations finales sur le lien d'expérience de l'homme et de son corps. Cela, pour des

raisons d'opportunité, face à des entreprises risquant de compromettre les résultats, somme toute, positifs, de la gestion historique, dans l'ensemble, assez sage, de ce lien. – Le corps humain s'accomplit ainsi dans et comme une vie spirituelle où il se saisit aussi scientifiquement lui-même comme objet, mais peut aussi s'interpréter culturellement et philosophiquement de façon très contingente quant au rôle qu'il s'assigne en elle. Celle-ci risque alors de se fragiliser et compromettre en méconnaissant son conditionnement corporel. Car la totalisation réflexive qu'est la spiritualisation de ce corps intègre toutes ses structures et fonctions, ainsi que les événements qui les affectent – y compris les interventions humaines, par exemple médicales, sur lui ; or cette totalisation spiritualisante progressive s'opère comme une synthèse qui reprend en elle, mais en un sens nouveau, ses composants. Ce qui fait que ceux-ci ne sont plus vécus et sus comme tels en elle immédiatement. L'esprit qui s'est fait advenir par eux peut dès lors, en sa réflexion en soi vécue par lui comme autosuffisance et souveraineté sur sa vie, se rendre en quelque sorte ingrat à l'égard de son organisation corporelle jusque-là acceptée et respectée. Il peut s'imaginer à ce point maître de son conditionnement naturel biologique qu'il veut se libérer des limites qu'il découvre en celui-ci.

S'armant du progrès de la technologie biomédicale il entreprendra peut-être d'augmenter sa performance vitale dans une transhumanité espérée. Certes, il ne s'agit pas de nier le progrès culturel et d'enfermer l'être naturel dans des limites qui seraient simplement celles d'une pensée timorée de lui-même. Mais il ne faut pas non plus oublier que si les potentialités technologiquement exploitables du corps de l'homme sont immenses, toutes ne sont pas humanisantes, c'est-à-dire ne permettent pas une spiritualisation heureusement totalisante de son existence incarnée, alors chez-soi, donc libre, en elle-même. L'augmentation quantitative n'est, partout, un progrès qualitatif que par sa mesure, et il y a bien une mesure, humaine, du corps de l'homme. Que cette mesure ne soit pas facile à fixer ne saurait faire oublier qu'elle existe nécessairement – ce qui condamne tout aventurisme anthropologique –, et qu'une modification artificielle de son conditionnement corporel peut faire régresser l'humanité en deçà d'elle-même. C'est pourquoi une écologie raisonnable doit prendre soin du milieu naturel le plus prochain de l'homme comme esprit libre, à savoir du milieu qu'est son corps resté naturel en tout l'art dont il a profité.

La liberté native de l'homme, aussi manifestée dans son geste corporel, ne se réalise comme une existence spirituelle en harmonie avec elle-même, que si elle s'inscrit, comme en autant de conditions d'elle-même, dans les synthèses construisant l'être humain. Ces synthèses sont toujours aussi corporelles. Elles ne *déterminent* pas la liberté, en ce qu'elle fait, ce qui la nierait, mais elles font qu'elle peut se faire, c'est-à-dire que, au sens précis du terme, elles la *conditionnent*. Une condition d'elle-même que la liberté peut d'ailleurs nier, mais en se niant elle-même. Contre l'idéalisme abstrait où se complait une conscience moderne croyant à tort se libérer en déniait tout contexte naturel de son exercice, il faut donc rappeler que l'homme n'est effectivement l'être libre qu'il est essentiellement que s'il est tel d'abord en tout son corps le plus propre.

LES MOTS DU CORPS

par

*Françoise L'HOMER-LEBLEU
Président de la Conférence Nationale des Académies*

Ce n'est pas sans une certaine émotion que j'ouvre ce matin le sixième colloque parisien de notre Conférence Nationale des Académies, mais tout d'abord, je voudrais vous souhaiter à toutes et tous la bienvenue en ce prestigieux hôtel de la Fondation Simone et Cino del Duca que Monsieur le Chancelier Gabriel de Broglie a bien voulu mettre à notre disposition. Je salue tout particulièrement notre président d'honneur, Monsieur le professeur Bernard Bourgeois, président de l'Académie des Sciences morales et politiques, qui, depuis maintenant quatre ans, incarne sans relâche, avec une efficacité et une bienveillance sans égales, les liens qui nous unissent à l'Institut de France. Il me faut aussi remercier, et excuser pour ce matin, Monsieur le professeur André Vacheron, membre de l'Académie des Sciences morales et politiques, qui, sollicité par notre président d'honneur, a accepté de piloter notre comité de lecture. Sans lui, nous n'aurions pu mener à bien notre tâche. En effet, cardiologue, président honoraire de l'Académie nationale de médecine, professeur émérite de l'université René Descartes, le professeur André Vacheron a apporté le regard scientifique qui manquait à notre comité de lecture. Absent ce matin de notre colloque en raison d'autres obligations, le professeur André Vacheron sera parmi nous cet après-midi et nous fera l'honneur d'une communication.

Et puis, bien entendu, mes remerciements vont aussi à Monsieur le Chancelier Gabriel de Broglie pour l'indéfectible soutien qu'il accorde à notre compagnie. Monsieur le Chancelier avait espéré pouvoir assister à l'intégralité de notre colloque. À l'heure où je vous parle cependant, Monsieur le Chancelier se trouve à la villa Kérylos pour un colloque au cours duquel il lui faut intervenir aujourd'hui même, mais il a tenu à rentrer dès ce soir à Paris afin de pouvoir nous rejoindre demain. Nous lui en sommes particulièrement reconnaissants, comme nous le lui sommes aussi de nous avoir proposé d'assurer lui-même l'allocution de clôture de notre réunion. J'aurai donc demain l'occasion de dire de vive voix à notre protecteur combien je mesure l'honneur qu'il nous fait tant par sa présence que par son intervention.

Vous voyez donc que cette année, l'Institut de France aura plus que jamais témoigné de sa sollicitude à notre endroit, puisqu'il aura été triplement représenté : par notre président d'honneur le professeur Bernard Bourgeois, auprès de qui, assurée que je suis de son regard attentif et bienveillant, je me sens en toute sécurité, par le professeur André Vacheron, président du Comité de lecture, et enfin par Monsieur le Chancelier Gabriel de Broglie en personne. Que tous trois soient vivement remerciés.

Je voudrais enfin exprimer ma reconnaissance à Madame Anne Peyrat, chef de cabinet de Monsieur le Chancelier, ainsi qu'à Mesdames Camille Bouvier et Juliette Nollet, de la Fondation del Duca pour l'oreille toujours attentive qu'elles ont toutes trois prêtée à nos sollicitations et pour leur accueil toujours ouvert.

C'est grâce aussi au soutien financier important que nous a accordé la Fondation Simone et Cino del Duca que, cette année encore, vous pourrez retrouver et lire chez vous, à loisir, les textes des communications que vous allez entendre, et découvrir ceux qui, faute de temps puisque dans les limites d'un colloque le temps est contraint, n'ont pu faire l'objet d'une communication orale. Ces *Actes 2015*, selon une coutume maintenant bien établie, vous les recevrez dès la fin de ce colloque, et nous remercions le professeur Michel Woronoff, grand ordonnateur des colloques parisiens, d'avoir cette fois encore réussi ce tour de force ! Je dois dire que cette année, presque tous ceux qui nous ont envoyé des textes ont respecté le délai que nous leur avons fixé, nous épargnant ainsi des rappels jamais agréables à faire. Qu'ils en soient remerciés. Mais relire, corriger, mettre en forme et aux normes quand cela n'est pas fait, relire et relire encore, tenir les délais pour l'imprimeur juste au moment des congés d'été, tout cela représente un travail considérable, assumé dans l'ombre et l'humilité, mais indispensable pour que l'œuvre soit, sinon parfaite, du moins le mieux qu'elle peut l'être dans les limites des délais impartis et de ce qui est humainement possible. Nous espérons ne pas avoir laissé passer trop de coquilles. Vous nous pardonnerez s'il en reste, et il en reste sûrement. Tous ceux qui ont eu l'occasion de corriger des textes le savent : l'œil est ainsi fait que parfois, il corrige de lui-même et laisse l'erreur sur le papier ! Que se passe-t-il donc entre l'œil averti qui pourtant voit l'erreur, et le cerveau qui ne me la transmet pas ? Je n'ai pas de réponse, mais vous voyez que cette question déjà s'inscrit dans le thème de notre colloque, que j'aborde maintenant.

Le Corps de l'Homme, tel était le thème qui avait été proposé par le professeur Michel Woronoff à Monsieur le Chancelier et que celui-ci a bien voulu agréer. En proposant ce sujet centré cette fois sur le corps, nous espérions obtenir les contributions de confrères et de consœurs qui n'avaient jusqu'ici guère eu l'occasion de s'exprimer. En effet, si les colloques de 2005, 2007 et 2009 portant respectivement sur *La Séparation en province*, *La Nation française* et *Le Progrès social* nous plaçaient surtout dans une perspective historique, si celui de 2011 sur *La Découverte de la Terre* nous invitait à partir toujours plus loin à la recherche de rivages inconnus, et si celui de 2013, tout proche encore, nous fit voir *L'esprit en progrès*, perçant toujours plus avant les mystères de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, il nous avait semblé nécessaire cette fois, de nous occuper de l'homme dans sa dimension corporelle, charnelle ; nécessaire de nous pencher sur ce corps d'où, mystérieusement encore, jaillit l'esprit. C'était là également inviter médecins, artistes et historiens de l'art à prendre la plume, ce qu'ils ont fait, et avec talent. Monsieur Michel Woronoff, demain, avant l'allocution de Monsieur le Chancelier, nous fera la synthèse des travaux que nous avons reçus.

N'étant pas spécialiste, je ne me risquerai pas à traiter le sujet, vous le ferez mieux que je ne saurais le faire, mais c'est en tant que linguiste que j'ai réfléchi au thème proposé. Il n'est pas inutile parfois d'aller voir dans une autre langue – et pour moi ce sera d'abord l'allemand – comment se disent les choses que, dans la sienne, on croit être simples et claires. Cela ouvre d'autres perspectives. Ainsi, là où le français dit

« corps », l'allemand, lui, dispose de deux mots bien distincts, *Körper* et *Leib*, et même s'ils ont une intersection commune, l'un ne saurait s'employer pour l'autre.

La consonance du mot *Körper* ne nous est pas étrangère. Directement venu du latin, le terme est entré dans la langue allemande au XIII^e siècle ; mais lorsque trois siècles plus tard, durant son séjour à la Wartburg en 1521-22, Martin Luther traduit l'Évangile de Matthieu, c'est le mot *Leib* qu'il emploie, et non *Körper*, pour dire « Ceci est mon Corps » (Matt. 26, 26). *Leib* aussi que l'on trouve sous sa plume dans Marc (14, 22) et dans Luc (22,19) pour l'institution de l'eucharistie, et c'est ce terme d'ailleurs que reprennent les paroles de la liturgie, tant catholique que protestante : « *Der Leib des Herrn* ». *Der Leib*, c'est le corps charnel, vivant ; l'étymologie nous le rappelle qui le fait remonter à la racine indo-européenne **lip*, la vie, que l'on retrouve dans l'anglais *life*, ou encore dans l'allemand *Leber*, le foie, considéré comme organe vital autant que le cœur. Cette vie exprimée par le mot *Leib* se retrouve dans l'expression *gesegneten Leibes sein*, être enceinte, qui nous dit que le corps de la femme, pour le temps de sa grossesse, est un corps béni (*gesegnet*), car il porte la vie. *Leib*, c'est le corps animé, au sens propre du terme, habité en quelque sorte, le corps sensible, et lorsque Jeanne d'Arc à Rouen est brûlée vive sur le bûcher, si c'est bien son corps dont les cendres sont dispersées aux quatre vents ou jetées dans la Seine, l'allemand, lui, précise qu'elle mourut sur le bûcher *bei lebendigem Leib*, expression par deux fois redondante puisque *lebendig* exprime davantage encore la vie que le seul participe présent « *lebend* » ; et cela dit assez les souffrances endurées par la chair vivante.

« *Ein toter Leib* » (*tot* signifiant « mort ») pourrait-il se dire ? Ce serait sans doute atteindre les limites de l'oxymore. Le corps mort, lui, qu'à la suite des Latins nous appelons cadavre, en allemand se dit *Leiche*, issu de la racine indo-européenne **lika* qui signifie *Körper*, le corps, et *Gestalt*, la forme. Mais il existe aussi le mot *Leichnam*, où le suffixe « *nam* » ajouté au mot *Leiche* évoqué à l'instant apporte une dimension supplémentaire à ce qui dans *Leiche* n'est plus qu'une forme vide, une dépouille, un corps creux en quelque sorte. Ce suffixe *nam* renvoie à une racine germanique *hama(n)* qui signifie l'enveloppe (*Hülle*), *Leibeshülle*, « l'enveloppe corporelle de l'âme immortelle », précise le dictionnaire¹, autrement dit le corps que s'était choisi l'âme pour y demeurer. Et si Luther, lors de la Descente de croix, emploie encore le mot *Leib* dans Matthieu (27, 58 et 59) et dans Luc (23, 52 et 53), chez Marc (15, 45) et Jean (19, 31) en revanche, c'est à *Leichnam* qu'il recourt. Curieuse de ce que dit l'original, j'ai consulté le texte grec et ai partout trouvé *σῶμα* pour dire le corps. Sans doute faudrait-il connaître les sources araméennes pour mieux comprendre. N'étant pas théologienne, je ne me risquerai pas à en tirer des conclusions, mais cela donne à réfléchir.

Dans notre imaginaire, ou plutôt dans le patrimoine culturel commun qui a nourri notre enfance et notre adolescence, le plus grand outrage fait au corps, c'est sans doute celui que dans les derniers chants de l'*Illiade*, Achille fait subir au divin Hector. Ce corps dont « les fils des Achéens » eux-mêmes « admirent la taille et la beauté splendide² »,

¹ WAHRIG, *Deutsches Wörterbuch*, 8^e édition entièrement revue et actualisée, Gütersloh/München, Bertelsmann Lexicon Institut, 2008, p. 934.

² HOMÈRE, *Illiade-Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Jean Bérard et Robert Flacelière, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 485.

chaque jour Achille l'attache derrière son char et le « traîne dans la poussière ». Le philosophe Christiaan L. Hart Nibbrig, dans son *Esthétique des fins dernières*, souligne que « chez Homère, σῶμα c'est toujours le corps dont l'âme s'est enfuie, donc le cadavre », alors que « tant qu'il est vivant, c'est la peau, en grec *khrōs* (χρῶς), qui symbolise le corps³ ». C'est bien son σῶμα, *sōma* qu'Hector, avant de recevoir le coup fatal, demande à Achille de rendre à ses parents, mais c'est le mot *khrōs* (χρῶς) qu'emploie Homère au vers 19 du chant XXIV, lorsque, pris de pitié, Apollon « de son égide d'or couvre [ce preux] en entier, afin que l'Achéen ne puisse en le traînant égratigner sa peau⁴ ». Ce mot *khrōs*, χρῶς, nous dit le Bailly, signifie aussi la couleur de la peau, d'où la couleur. Creusant plus avant, nous trouvons la racine indo-européenne **ghreu*, toucher, broyer⁵. Cela aurait-il à voir avec la terre que l'on broie pour obtenir les pigments ? Je l'ignore, mais en tout cas il s'agit bien ici de la peau qui a gardé l'éclat de la vie, celui-là même que de nos jours les thanatopracteurs, à la suite d'Apollon, tentent de rendre au corps du défunt afin qu'il soit présentable, non soumis à la dégradation physiologique qui se met en route dès l'heure du trépas.

C'est qu'il nous répugne de voir les yeux grands ouverts les signes de la décomposition du corps. Goethe, lui, qui n'aimait ni la vue des cadavres ni les obsèques, dans *Les Affinités électives* fait soigner et traiter le corps d'Otilie « comme une vivante », car, écrit-il, « elle n'est pas morte ; elle ne peut être morte⁶ ». À cette vue du corps entrant en putréfaction, nous préférons l'image de la jeune Tarentine à jamais préservée par Thétys « des monstres dévorants », ou celle de la blanche Ophélie rimbalde, qui depuis « plus de mille ans » flotte « comme un grand lys », « couchée en ses longs voiles ».

Mais la réalité est autre. Shakespeare déjà dans *Hamlet* était plus lucide qui dans la dernière scène de l'acte IV savait la belle Ophélie condamnée à « une mort fangeuse », *a muddy death* ; et pour Brecht, dans son poème *Vom ertrunkenen Mädchen* (« La Noyée »), elle n'est plus qu'une noyée anonyme « devenue dans les fleuves charogne parmi tant de charognes » (*Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas*). Nous songeons bien évidemment aussi à la *Charogne* de Baudelaire, mais c'est sans doute le poète allemand Gottfried Benn, fils de pasteur et médecin spécialiste des maladies de peau – nous y revenons – qui nous a le mieux décillé les yeux sur la réalité des choses. Son recueil *Morgue* – six poèmes composés en un seul jet, en 1912, dans un état de semi-conscience, alors qu'il venait de suivre un cours de dissection à l'hôpital de Moabit à Berlin – fit scandale. Dans la poitrine ouverte de la jeune noyée, une nichée de rats se nourrit de son sang et de ses viscères. Plus loin, dans le poème *Homme et femme traversent le pavillon des cancéreux* composé la même année, le médecin-poète nous invite à « soulever la couverture », et à regarder : « Regarde cette boule de graisse et d'humeurs pourries [...] Tu vois les mouches [...] Le suc bientôt ruisselle, la terre appelle. » Mais quiconque a lu de près les textes du poète y verra bien vite, plus qu'une provocation, l'expression d'une indicible révolte devant la

³ C. L. H. NIBBRIG, *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1989, traduction française de F. L'HOMER-LEBLEU, *Esthétique des fins dernières*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 2012, p. 125.

⁴ C.L.H. NIBBRIG, *Esthétique des fins dernières*, *op.cit.*, p. 513.

⁵ *Dictionnaire des racines européennes*, Paris, Larousse, 1949, p. 65.

⁶ C.L.H. NIBBRIG, *Esthétique des fins dernières*, *op.cit.*, p. 189.

souffrance humaine, l'expression également d'une infinie compassion envers ces corps malmenés, et du respect qu'on leur doit. Car c'est bien ce respect dû aux morts, ce respect dû au corps même des défunts qui signe en fin de compte notre appartenance à la famille humaine, et j'en veux pour preuve les trêves qui dans les batailles permettent parfois à chaque camp d'inhumer ses soldats tombés au front, ou les recherches déployées à grand frais pour tenter de retrouver, voire de reconstituer les corps des victimes des catastrophes.

Que reste-il de tous ces disparus ? Une épitaphe, un nom gravé sur une pierre, inscrit dans un poème, ou simplement lu avec solennité en mémoire des victimes dont le corps est parti en fumée dans les fours, celui de la Sulamith « aux cheveux cendre » comme l'écrit Paul Celan dans la *Fugue de la Mort*. Une trace aussi, laissée peut-être sur la paroi d'une grotte aux temps préhistoriques, ou, sur un ton plus léger, celle d'un Fellini s'échappant de l'église où se célèbrent ses obsèques dans le film d'Ettore Scola *Qu'il est étrange de s'appeler Federico*⁷, et parcourant à Cinecittà, *carabinieri* aux trousseaux, les décors à jamais vivants de ses créations. J'y songerai quand je retournerai à Rome.

Reste aussi le mystère suprême : dans ce corps, où est la personne humaine ? Quand au dernier acte du second *Faust*, le héros éponyme s'effondre sur le sol après avoir prononcé les paroles fatidiques qui font croire à Méphisto qu'il a gagné son pari, si les lémures, pensant se saisir de lui ne saisissent que sa dépouille (Mais conscient, Méphisto dit : *Der Körper liegt, und will der Geist entfliehn, ich zeig ihm rasch den blutgeschriebnen Titel*, « Le corps gît, et si l'esprit veut fuir, je me hâterai de lui montrer le papier qu'il a signé de son sang », le chœur des anges, lui, leur arrache sa « part immortelle » et la font monter dans un ciel digne des plus grandes liturgies catholiques. Où est la personne humaine ? « Mais si ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère où était-elle ? » s'écrit en son for intérieur Swann revivant dans son souvenir, dans *Le Côté de Guermantes*, l'agonie de l'aïeule alors qu'il était enfant. Cette question, Socrate déjà la posait sur un ton mâtiné d'ironie lorsque, à la fin du *Phédon*, juste avant de boire la ciguë, il répondait à Criton qui lui demandait comment il désirait qu'on l'ensevelît « Comme il vous plaira, à condition il est vrai que vous vous saisissiez de moi et que je ne fuie pas de vos mains⁸ ». Je sais que c'est là accepter le dualisme corps/esprit qui traverse toute notre culture européenne ; je sais qu'à cela, tout est corps, ou plutôt tout est « chair », « viande » même, *Fleisch* – le mot est le même en allemand – répond le poète Gottfried Benn dans le sillage de Nietzsche, tout en gardant au fond de lui-même la nostalgie de l'espérance perdue : son poème *Verlorenes Ich* (« Le Moi perdu »), écrit en 1943, en pleine guerre, et dont le titre dit bien ce qu'il décrit, se termine par l'évocation de la Cène, devenue si lointaine. À ces questions, je n'ai pas de réponses ; simplement les questions. Celles qu'un poète venu d'Outre-Rhin et qui est un peu des nôtres puisque c'est en France, à Paris où il repose, qu'il choisit de venir vivre en 1831, les questions que posait Henri Heine dans un des derniers poèmes du *Livre des chants* (*Fragen*, « Questions »). Un jeune homme debout, la nuit, au bord de la mer, tel le moine du

⁷ Ettore SCOLA, *Che strano chiamarsi Federico*, Italic, 2014.

⁸ PLATON, *Phédon*, traduction de Léon Robin, in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, t.1, p. 851.

célèbre tableau de Caspar David Friedrich, interroge ceux qui depuis la nuit des temps, jusqu'aux « perruques poudrées » des Lumières, cherchent à élucider le mystère : « *Sagt mir, was bedeutet der Mensch ? Woher ist er kommen ? Wo geht er hin ? Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen ?* » (« Dites-moi, qu'est-ce que l'homme ?/ D'où est-il venu ? Où va-t-il ?/ Qui vit là-haut sur les étoiles d'or ? »). *Ein Narr wartet auf Antwort*, conclut Heine, « Est bien fou qui attend la réponse ! ».

Voilà, Monsieur le Président, chers confrères, chères consœurs, ces quelques réflexions qui me sont venues à l'esprit en préparant ce court exposé. Vous qui êtes savants nous en direz davantage sur ces interrogations existentielles. Et même si vous ne pouvez apporter les réponses définitives aux questions que nous nous posons, sans doute vous aiderez-nous à les mieux éclairer, et par là-même aussi, encore et toujours, à creuser plus avant le mystère.

INTRODUCTION

VIEILLESSE ET LONGÉVITÉ : LES DÉFIS DU VIEILLISSEMENT

par

André VACHERON

Président honoraire de l'Académie de Médecine

Membre de l'Institut

Au 1^{er} janvier 2015, la France (hors Mayotte) compte 66 318 000 habitants dont 11 937 240 sont âgés de 65 ans ou plus soit 18 %. La France vieillit : la proportion des personnes âgées dans sa population augmente. En 1950, 11 % des Français avaient plus de 65 ans, 16 % en 2000. Les plus de 65 ans seront probablement plus de 30 % en 2050. Durant les 20 dernières années, l'espérance de vie a augmenté de 3 mois par an chez les hommes, d'un peu plus de 2 mois par an chez les femmes. L'espérance de vie à la naissance chez les hommes s'approche progressivement de 80 ans, celle des femmes dépasse 84 ans. Cette augmentation de la longévité s'accompagne de l'amélioration de l'état de santé. Les Français vivent plus longtemps et plus longtemps en bonne santé, sans incapacité sévère. Aujourd'hui, la façon la plus courante de finir sa vie, c'est de mourir vieux et même très vieux.

Néanmoins, la sénescence n'est pas une pente que chacun descend à la même vitesse. Comme l'a écrit W. Howell (cité par Simone de Beauvoir dans son ouvrage « la vieillesse ») c'est une volée de marches irrégulières que certains dégringolent plus vite que d'autres. Sa vitesse résulte du patrimoine génétique et du parcours de vie individuel et collectif avec les facteurs de l'environnement qui retentissent sur le génome (épigénétique).

D'après le dictionnaire démographique multilingue publié en 1981, « l'augmentation de la proportion des vieillards au sein d'une population traduit son vieillissement qui peut être qualifié de vieillissement démographique. Des statistiques internationales indiquent la proportion de 7 % de sujets de 65 ans et plus comme seuil du vieillissement de la population. Ce seuil était atteint en France dès 1865 et il a fallu 115 ans pour qu'il s'élève à 14 %. Ce doublement du vieillissement de la population serait observé en moins de 3 ans pour des pays émergents comme la Chine ou le Brésil constituant un difficile problème pour les systèmes de retraite et de pension.

La fécondité élevée dans notre pays, la plus élevée de l'union européenne, à égalité avec l'Irlande, avec un indice conjoncturel voisin de 2 et un peu plus de 800 000 naissances par an depuis l'explosion du baby boom à partir de 1946, explique pourquoi le vieillissement de la population française est beaucoup plus lent que celui des autres pays. C'est un vieillissement par le haut dû à 2 facteurs : tout d'abord la diminution de la mortalité et notamment de la mortalité infantile, passée de 150 pour 1000 naissances au début du XX^e siècle à moins de 4 pour 1000 aujourd'hui, et en second lieu l'allon-

gement de la durée de vie évoqué précédemment. Le nombre annuel des décès était de 572 000 à la fin de 2014.

Ce qui est remarquable dans le vieillissement de la population française depuis la fin de la 2^e guerre mondiale, ce sont les effectifs de départ et les rythmes d'augmentation : pas rapport à 1946, sur les 22 millions d'individus supplémentaires (+ 55 %) que compte la France en 2009, 6 millions sont âgés de 65 ans ou plus (+ 135 %) et plus de 2 millions et demi de 80 ans ou plus (+ 473 %). Le nombre des sujets de 100 ans et plus est passé de 200 en 1950 à 22 912 en 2015, l'âge de 110 ans étant de plus en plus souvent atteint.

Les démographes français distinguent trois groupes d'âge depuis plusieurs années : les jeunes de moins de 20 ans, les adultes âgés de 20 à 59 ans, les vieux âgés de 60 ans et plus.

En fait, il est essentiel de souligner qu'il n'y a pas de corrélation étroite entre l'âge chronologique et le degré de sénescence biologique. On peut être vieux et même très vieux à 65 ans. On peut rester jeune à 80 ans. Il faut être conscient du nouvel aspect de l'âge en individualisant 3 aspects de la sénescence :

- les jeunes vieux, physiquement et intellectuellement jeunes qui doivent rester aussi actifs que possible et aussi longtemps que possible pour bien vieillir,
- les vieux, affectés de déficits mineurs essentiellement sensoriels (presbycusie, diminution de l'acuité visuelle), arthrose de l'appareil locomoteur, pertes épisodiques de l'équilibre, sources d'inaction, de sédentarité, d'isolement,
- les vieux vieux (*oldest old* des Anglo-Saxons) avec des déficits physiques mais aussi de plus en plus fréquemment cognitifs conduisant à la dépendance. Les seuils séparant cet état de ceux des autres seniors sont discutés, le plus raisonnable paraissant l'âge de 85 ans qui permet l'introduction de nouveaux indicateurs de dépendance ou de support potentiel des personnes très âgées par des aidants de moins de 75 ans. Ainsi, avant 1960, il y avait près de 40 personnes âgées de 50 à 74 ans pour une personne de 85 ans ou plus. Ce taux de support potentiel est tombé à 11,6 en 2000 et s'abaissera probablement à moins de 5 en 2014.
- Dans les années à venir, la proportion des vieux vieux va rattraper progressivement et dépasser celle des jeunes vieux.

En 2050, la société française ressemblera beaucoup plus à un établissement pour personnes très âgées qu'un gymnase club. Dans les rues, il y aura plus de grands vieillards que d'enfants et d'adolescents. L'espérance de vie des femmes restant supérieure à celle des hommes, en dépit d'une réduction de l'écart actuel, le taux de masculinité (nombre d'hommes pour 100 femmes) s'établira à 90 % pour les septuagénaires, 75 % pour les octogénaires, 37 % pour les nonagénaires. Le nombre des décès devrait atteindre 750 000 en 2050 par un simple effet de masse en dépit de l'augmentation de l'espérance de vie.

La conséquence majeure du vieillissement est la crise des retraites. Théoriquement, il devrait y avoir équilibre entre les recettes alimentant le système par les cotisations des personnes actives et les dépenses constituées par les pensions des retraités. En pratique, ce fonctionnement est de plus en plus perturbé par le chômage qui dépasse 10 % de la population active avec 3 424 millions de demandeurs d'emploi en catégorie A en août 2014. Il est également perturbé par les privilèges des régimes spéciaux, par la faible activité des femmes avant les Trente glorieuses et par les points accordés aux professions sinistrées. Il risque d'être encore plus fragilisé par l'arrivée à l'âge de la

retraite des enfants du baby-boom. En 2015, les 45 à 64 ans vont représenter près de la moitié de la population active. Dans les projections de l'INSEE, le ratio des plus de 60 ans aux 20-59 ans, pourrait être d'un peu moins de 4 pour 10 aujourd'hui à 7 pour 10 en 2050. La situation actuelle des retraités est donc appelée à décliner et l'avenir des retraites est préoccupant.

Dans les pays à modèle assurantiel comme le nôtre, la réforme des retraites ne peut être réalisée sans un très large consensus politique rassemblant tous les acteurs concernés, comme cela a été le cas en Allemagne. Le gouvernement Raffarin issu des élections de 2002 a engagé une première réforme en augmentant à 40 ans dans la fonction publique comme dans le secteur privé, la durée de cotisation nécessaire pour disposer d'une retraite pleine. Le passage à 41 ans devait être réalisé en 2012. Le passage à 43 ans pour les personnes nées après 1973 a été décidé par le gouvernement Ayrault. Des incitations à prolonger la vie active ont été mises en œuvre avec la création de décote et de surcote dans le calcul des pensions et avec l'aménagement du cumul emploi-retraite et de la retraite progressive. Ces mesures devaient assurer l'augmentation des cotisants actifs et la diminution des chômeurs âgés et des retraités. Depuis le 7 janvier 2007, la surcote a été portée à 4 % à partir de la 2^e année supplémentaire et à 5 % au-delà de 65 ans. Malheureusement, en raison de la croissance régulière du chômage, la réforme des retraites issue de la Loi du 21 août 2003 n'a pas pu résoudre le problème du sous-emploi des seniors ni obtenir la prolongation souhaitée de leur vie active. La poursuite d'une vie active en fin de carrière ne dépend pas uniquement du choix du salarié. Elle est soumise à la décision de l'employeur et aux contraintes du marché du travail.

Si l'âge théorique de l'entrée en retraite à la CNAV est actuellement de 62 ans, l'âge médian de sortie du travail est de 59 ans en raison des préretraites d'entreprises, des licenciements et des problèmes de santé.

Pourtant aujourd'hui, l'activité professionnelle des plus de 50 ans constitue un enjeu majeur pour l'avenir des pays développés car c'est l'une des réponses principales au défi du vieillissement démographique. Elle soulage les systèmes de protection sociale et de retraite beaucoup mieux que la simple augmentation de l'âge de la retraite et que l'allongement des années de cotisation. Elle diminue l'érosion de la main-d'œuvre active et doit contribuer à la production des richesses nécessaires à l'accroissement des transferts sociaux. Dans son rapport de 1999 « le marché du travail européen à la lumière des évolutions démographiques », l'Union européenne identifie le groupe d'âge 50-64 ans comme le réservoir principal de main-d'œuvre pour l'avenir. Il est donc essentiel de prévenir son exclusion du marché du travail.

En 2001, le Conseil européen de Stockholm a fixé à 50 % le taux d'emploi moyen des 55-64 ans à l'horizon 2010. En 2002, le Conseil européen de Barcelone a fixé un nouvel objectif à l'horizon 2010 : le relèvement progressif d'environ 5 ans de l'âge médian de sortie d'activité. En dépit de la progression du chômage dans la plupart des pays de l'Union, les Pays-Bas et la Finlande ont pu dépasser ces objectifs. En France, les départs massifs en préretraite des travailleurs âgés n'ont pas créé les emplois espérés pour les jeunes et ont même aggravé plutôt la situation de l'emploi. Ils ont permis aux entreprises de se débarrasser des salariés dont elles ne voulaient plus sans créer pour autant de l'emploi pour les jeunes. Ils ont pu masquer le chômage mais à des coûts déléteres en aggravant la protection sociale sans travail et en détruisant des emplois de seniors expérimentés. À l'heure actuelle, dans notre pays, une seule génération celle

des 25-50 ans est au travail avec 80 % des emplois. Elle ne représente que 41 % de la population totale. Le sous-emploi des jeunes et des seniors est très élevé. Faire face au défi du vieillissement passe avant tout par l'allongement de la vie professionnelle, par la prolongation de la population active.

En Suède, le taux d'emploi des seniors de 55 à 64 ans dépasse 70 %. En Allemagne, il dépasse 60 %, en Finlande et aux Pays-Bas il est voisin de 60 %, en France il est de 45 %.

Les Français doivent s'extraire de la culture de la sortie précoce du travail, de l'axiome universellement répandu dans notre pays : il faut profiter de la retraite et le plus tôt possible.

La Finlande a développé à partir de 1998 une stratégie globale intégrée en faveur de l'emploi des travailleurs de plus de 45 ans, en deux plans quinquennaux successifs avec des résultats remarquables, repoussant l'âge médian de sortie du travail à 62 ans. Avec comme slogan « l'expérience est une richesse nationale », les autorités finlandaises ont initié un long processus de concertation et de dialogue social pour convaincre la population et convertir la main-d'œuvre vieillissante en une ressource pour le pays. La construction d'une société adaptée à tous les âges, a reposé sur l'aménagement des parcours et des postes de travail en tenant compte de leur pénibilité, des mobilités professionnelles permettant la gestion intégrée de la diversité des âges. L'une des mesures phares du programme, a été l'aménagement des conditions de travail et la prévention des incapacités dues au vieillissement à partir du concept de capacité de travail. Le baromètre de *Maintenance of Work Ability* avec son composant individuel le *Work Ability Index* en ont été les outils majeurs reposant sur l'autoévaluation par questionnaire suivie d'un entretien individuel par un professionnel des services de santé. Le questionnaire portait sur la santé perçue, les troubles médicalement constatés, les capacités intellectuelles et physiques par rapport aux conditions de travail, le rythme de travail et les contraintes de temps, les besoins ressentis en formation, la motivation, les aspirations à la retraite. L'outil a permis aux entreprises d'améliorer leurs conditions de travail et leur rentabilité et aux salariés de prolonger leur activité.

Les deux tiers des entreprises finlandaises ont adhéré à ce plan de maintien de la capacité de travail de leur personnel et constaté l'amélioration de la productivité des travailleurs concernés.

Un programme de formation professionnelle tout au long de la vie est apparu essentiel pour prévenir le chômage des salariés âgés et maintenir leur employabilité. Plusieurs mesures ont été mises en place pour flexibiliser les fins de carrière et les réorienter vers l'emploi : promotion du temps partiel, des congés en alternance, maintien intégral des droits à pension en cas d'activité partielle, bonification en cas de prolongation de l'activité (2,5 % par an au-delà de 60 ans). Un second programme national quinquennal : VETO (2003-2007) a prolongé le premier avec pour objectif la promotion de l'attractivité de la vie de travail pour la population en âge de retraite. Ce programme concerne autant les juniors que les seniors et s'appuie sur toutes les ressources humaines potentielles dans le cycle de vie. La Finlande a voulu bâtir une société pour tous les âges développant la complémentarité et la coopération des générations au travail. Elle a mis en place un système de retraite à la carte fortement incitatif, la bonification du taux de pension atteignant 4,5 % entre 63 et 68 ans. La préretraite a été supprimée avant 62 ans. Le départ à la retraite peut s'effectuer entre 63 et 68 ans. Une augmentation du PIB finlandais de 5 % apparaît possible à l'horizon 2020.

Comme le pense Esping Andersen, cité par Anne-Marie Guillemard (*Les défis du vieillissement*, Armand Colin 2010), l'avenir de la protection sociale se jouera sur l'aptitude des systèmes de protection sociale à abandonner une conception étroite des droits sociaux reposant sur l'impératif de revenu de remplacement pour passer à une conception dynamique élargie incluant un vaste éventail de droits à l'éducation tout au long de la vie et à des garanties de préservation du capital humain. La solidarité entre les générations implique l'abandon du partage du travail entre les âges, les seniors devant laisser la place aux jeunes dans le marché de l'emploi. Elle invite à la solidarité et à la synergie des âges au travail pour éviter l'évolution des pensions publiques vers les minima sociaux et la paupérisation de la population âgée.

Le vieillissement est un phénomène physiologique normal pour tous les êtres vivants. C'est une suite programmée de mécanismes biologiques qui s'enchaînent à des rythmes différents : développement, maturité, sénescence dans un processus continu et irréversible. Ce n'est pas une étape spécifique de la dernière partie de la vie. Il transforme progressivement l'adulte en bonne santé en un individu fragile. À longévité égale, l'état de santé des individus peut être très différent. La fin de vie est fréquemment assombrie par la maladie, l'apparition de polyopathologies, la dépendance et souvent la solitude. Une grande part de la réduction des contacts est due aux décès successifs des connaissances. Les relations des sujets âgés avec les enfants, les petits-enfants se développent. Après 70 ans, ne pas avoir d'enfant est un facteur aggravant d'isolement.

Le vieillissement va fragiliser progressivement l'individu en diminuant ses réserves physiologiques globales, en réduisant sa masse musculaire dès l'âge de 45 ans avec perte de 50 % vers l'âge de 90 ans, en l'absence d'une prévention convenable par une alimentation suffisante en protéines et une activité physique régulière. Cette *sarcopénie* est la grande responsable de l'entrée en dépendance des sujets âgés, limitant leurs capacités fonctionnelles et exposant aux chutes pourvoyeuses d'hospitalisation et d'immobilisation. S'y ajoute l'ostéoporose, particulièrement redoutable chez la femme âgée. Après 80 ans, 70 % des femmes sont atteintes d'ostéoporose et 60 % d'entre elles auront au moins une fracture, en l'absence d'apport régulier de calcium et de vitamine D essentiels à l'homéostasie osseuse. L'Académie de Médecine a préconisé le dépistage de la fragilité dès l'âge de 50 ans pour en enrayer l'évolution par des moyens simples et peu onéreux : exercices physiques, suppléments alimentaires et vitaminés.

En dehors de maladies assez spécifiques de la sénescence comme la maladie de Parkinson et l'arthrose, maladie des cartilages usés, le 3^e âge est menacé par le cancer, les localisations les plus fréquentes étant la prostate chez l'homme, le sein chez la femme et, quel que soit le sexe, les cancers colorectaux et pulmonaires. Mais les maladies cardiovasculaires et cérébro-vasculaires sont la première cause de mortalité après 65 ans et la source de lourds handicaps. L'infarctus du myocarde expose à l'insuffisance cardiaque, les accidents vasculaires cérébraux sont souvent suivis de séquelles hémiplegiques et cognitives sévères constituant la seconde cause de démence après la maladie d'Alzheimer. Les maladies cardio-vasculaires et cérébro-vasculaires ne préviennent pas toujours, mais elles ne frappent pas non plus au hasard. Elles ont des facteurs de risque identifiables et corrigeables : tabac, dyslipidémie, surcharge pondérale, diabète, faible consommation de fruits et de légumes, consommation excessive d'alcool et de sel, sédentarité et surtout hypertension artérielle qui atteint 70 % des individus après 70 ans. Souvent méconnue, l'hypertension artérielle est un facteur de risque majeur de l'accident vasculaire cérébral. Son traitement réduit ce risque de 40 %.

C'est la maladie d'Alzheimer qui est la première cause d'incapacité du sujet âgé. Elle débute par des troubles de mémoire portant surtout sur le rappel des faits récents puis se manifeste par des difficultés d'orientation dans le temps et dans l'espace, par des manques du mot, par des difficultés de réaliser des gestes bien connus et de reconnaître des visages familiers. Les déficits cognitifs croissants peuvent s'accompagner d'agitation, d'agressivité et de délire. Si elle retentit sur l'état somatique et l'autonomie des patients, la maladie retentit aussi sur l'état de santé des aidants. Elle est due à l'accumulation de protéines amyloïdes dans le cortex cérébral et à la dégénérescence neuronale qui débute dans la région de l'hippocampe. Elle atteint à l'heure actuelle plus de 900 000 Français et le nombre des nouveaux cas annuels dépasse 200 000. Dans les formes sévères, la proportion de patients dépendants atteint 90 %. La dépendance devient totale en fin de maladie nécessitant l'hospitalisation en EHPAD. Près de la moitié des résidents en EHPAD sont atteints de maladie d'Alzheimer.

Au 1^{er} janvier 2012, en France métropolitaine, 1,17 million de personnes âgées étaient dépendantes au sens de l'allocation personnelle d'autonomie (APA), leur nombre devrait s'élever à 2,3 millions en 2060. En 2012, 8,3 milliards d'euros ont été consacrés aux soins de longue durée aux personnes âgées hébergées en établissement (EHPAD dans les 3/4 des cas). Il existe actuellement 7000 EHPAD en France ; 90 000 personnes y décèdent chaque année. S'il n'y a pas aujourd'hui de traitement curatif efficace de la maladie d'Alzheimer, la prévention primaire des maladies vasculaires associées à l'augmentation du risque de démence doit être renforcée. La correction de l'hypertension artérielle, des hyperlipidémies, du diabète, la suppression du tabac, l'alimentation de type méditerranéen, l'activité physique, l'entretien des activités cognitives pourraient sinon enrayer du moins ralentir la progression de la maladie.

Le vieillissement réussi devient un enjeu majeur pour la France comme pour la plupart des pays à travers le monde. Au nouvel aspect de l'âge, nous devons répondre par un nouveau regard sur la longévité. La vieillesse ne doit pas être un naufrage. C'est un âge à part entière aussi important que la jeunesse ou l'âge adulte, avec un enjeu encore plus grand : celui de la transmission de la sagesse et de l'expérience acquises tout au long de la vie. Vieux hier à 60 ans, le senior de 65 ans peut et doit rester aujourd'hui dynamique et actif. Souhaitons qu'il le soit demain jusqu'à 70 ans.

I. LES IMAGES DU CORPS

LES REPRÉSENTATIONS HUMAINES DANS L'ART DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR

par

Anne-Christine WELTÉ de l'Académie de Toulouse

En Eurasie, au cours des quelque 40 000 ans du Paléolithique supérieur, les hommes préhistoriques – chasseurs-cueilleurs-pêcheurs – ont réalisé des images sur les parois des grottes, des abris, des roches de plein air et sur des objets « mobiles ». Les sujets sont variés : graphismes non figuratifs (les plus nombreux), représentations animales, figures humaines.

L'étude des représentations humaines dans l'art du Paléolithique supérieur eurasiatique suppose un vaste corpus d'œuvres pariétales et mobilières qui, inféodé aux découvertes et aux publications, ne peut être traité dans son intégralité réelle. Dans cette présentation, le choix a été fait de privilégier les images féminines les plus significatives en fonction des supports, des techniques d'exécution, de leur contexte, mais sans ignorer les figures masculines dont l'inventaire est en cours.

I. L'identité

Les caractères primaires féminins (ovaires) n'étant pas visibles chez la femme, il faut recourir aux caractères sexuels secondaires évidents : seins et pubis chevelu triangulaire (Ucko et Rosenfeld 1972) ; seins, triangle pubien/vulve, cambrure lombaire forte et fessier accentué (Pales 1976). Ce n'est pas le cas chez l'homme pour lequel pénis et testicules constituent les caractères sexuels primaires visibles, la pilosité (barbe, moustache) étant un caractère sexuel secondaire également visible. D'autres caractères : « gros ventre », chevelure abondante, finesse du visage, port de bijoux ou d'éléments interprétés comme des armes ne sont pas significatifs dans ce domaine (Pales 1976).

II. Le Corpus

Le décompte est difficile à établir et reste provisoire, pour de multiples raisons : Existence de lacunes dans la documentation stratigraphique et topographique, liées à l'ancienneté de la fouille : fin XIX^e - début XX^e siècle (Delporte 1996).

Difficultés de lecture des images pariétales détériorées, des statuettes fragmentées.

Difficultés d'interprétation dues à la stylisation des images. C'est le cas des figures féminines schématiques (FFS) limitées à une ligne verticale indiquant le tronc, suivi

d'un fessier, longtemps confondues avec des têtes d'oiseaux, mais très vite reconnues par H. Breuil, et dont l'identification a été corroborée par la découverte de figures de même style mais plus complètes au Petersfels (Peyrony 1930). C'est aussi le cas des statuettes féminines très stylisées de Mézine, interprétées comme des symboles phalliques (Luquet 1934), ou des oiseaux stylisés (Abramova 1995). Par ailleurs, les sexes isolés, souvent très simplifiés, ne peuvent être compris qu'avec le recours au contexte.

En revanche, la révision de collections permet d'exhumer des images ignorées, telle la figure féminine schématique du Courbet découverte lors du réaménagement des réserves du British Museum (Cook et Welté 1992), ou des images sexuelles du Roc-de-Marcamps (Welté et Martinez 2014) ! Et les découvertes de représentations humaines se poursuivent, telles les statuettes en silex de Wylczyce (1994), les gravures de la grotte de Cussac (2000), le phallus du Hohle Fels (2005) et la Vénus de ce site (2008), le phallus gravé du Sanctuaire des Trois-Frères (2012), la Vénus de Renancourt près d'Amiens (été 2014).

À ce jour, le corpus réunit 1 297 figures humaines sexuées, ce qui est un minimum. Femmes et hommes peuvent être représentés en pied (entiers), limités à une ou plusieurs régions corporelles, ou à un segment isolé intentionnellement non incorporé : seins, têtes, sexes.

III. Aspect des figures féminines

Deux styles de représentations féminines, l'un réaliste et l'autre schématique, coexistent à toutes les périodes, et parfois dans le même site.

III-1. *Les Aurignaciennes (de 40 000 à 27 000 BP nc).*

Pendant longtemps leurs plus anciennes images furent des images vulvaires non incorporées gravées sur des blocs issus de la gélifraction des parois des abris (fig. 1-1), ou des grottes. En 2000, dans la salle du Fond de la grotte Chauvet (fig. 1-2) fut reconnu un corps féminin limité à sa partie inférieure. Et deux statuettes ont été récemment découvertes en stratigraphie. En serpentine verte, celle de Stratzing-Galgenberg (Autriche) (fig. 1-3) est une femme mince et nue, dans une attitude très vivante (danse ?). En ivoire de mammoth, celle de Hohle Fels (Allemagne) (fig. 1-4) est plus ancienne. Fort opulente, un petit anneau occupe l'emplacement de la tête et la transforme en pendentif. Les attributs sexuels sont exagérément développés. Des incisions horizontales couvrent son tronc.

III-2. *Les Gravettiennes (de 29 000 à 21 000 BP nc)*

À cette période l'image de la femme s'étend sur toute l'Europe et la Sibérie. Sur les parois des grottes elles ne sont pas très nombreuses. Au Pech-Merle de Cabrerets et à Cussac (fig. 2-1 et 2-2), des femmes aux formes amples/opulentes furent gravées de profil ou de 3/4 : épaisses, ployées légèrement en avant, leurs seins sont pendants, le ventre un peu relâché, les membres abrégés. Les quatre blocs gravés ou sculptés de Laussel (fig. 2-3 et 2-4) exposent aussi des femmes aux formes amples, en vue de face, et tenant un objet (corne, godet ?). Leurs têtes ovalaires, dépourvues d'organes sensoriels, et leurs chevelures/coiffes finissant en petite queue de côté, leur corpulence enfin, introduisent une certaine parenté entre elles. Dans la grande grotte d'Arcy-sur-Cure un relief naturel aux formes abondantes et mamelonnées rappelle l'allure de la « Vénus » de Willendorf et a été souligné d'ocre rouge. Enfin les images vulvaires existent sur les parois du Camarin de Gargas, comme en Espagne à Tito Bustillo.



Figure 1 : Représentations féminines aurignaciennes.
 1-1 Abri Blanchard à Sergeac (Dordogne) © Delluc
 1-2 Grotte Chauvet (Ardèche) « Vénus de la Salle du Fond » © Le Guillou
 1-3 Stratzing-Galgenberg (Autriche) © Naturhistorisches Museum Wien
 1-4 Hohle Fels (Allemagne) © H. Jensens.

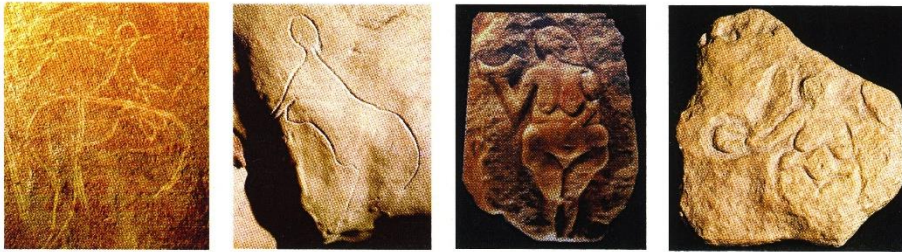


Figure 2 : Représentations féminines gravettiennes en grottes et sur blocs.
 2-1 Grotte de Pech-Merle à Cabrerets (Lot) © M. Lorblanchet
 2-2 Grotte de Cussac (Dordogne) © N. Aujoulat-CNP-MCC
 2-3 Laussel (Dordogne) « Vénus à la Corne » © A. Roussot
 2-4 Laussel (Dordogne) « Vénus de Berlin » © A. Roussot.

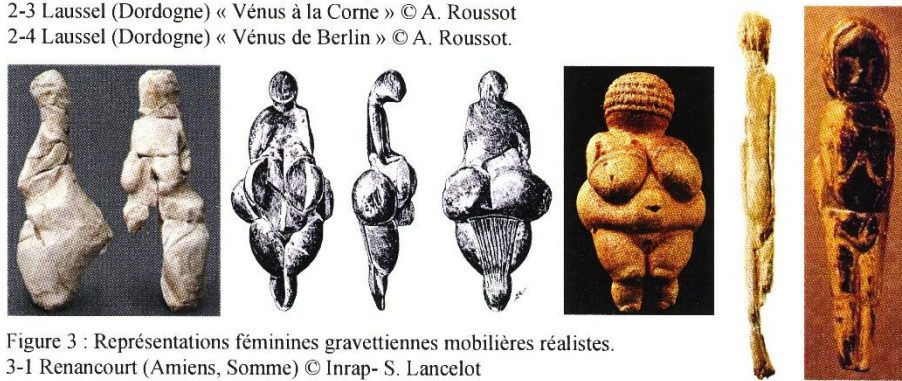


Figure 3 : Représentations féminines gravettiennes mobilières réalistes.
 3-1 Renancourt (Amiens, Somme) © Inrap- S. Lancelot
 3-2 Lespugue (Hte-Garonne), dessin R de Saint-Périer
 3-3 Willendorf (Autriche) « Vénus I » © Naturhistorisches Museum Wien
 3-4 Kostienki I (Russie), dessin Z.A. Abramova d'après P.P Efimenko
 3-5 Kostienki I © N. Praslov ; 6- Malta (Sibérie) © Kunstkamera-St-Petersbourg.

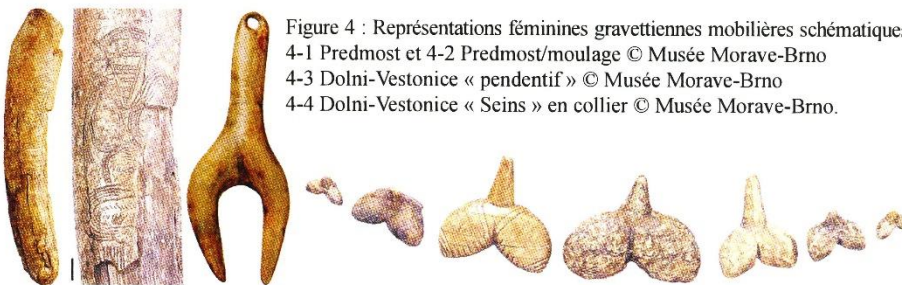


Figure 4 : Représentations féminines gravettiennes mobilières schématiques.
 4-1 Predmost et 4-2 Predmost/moulage © Musée Morave-Brno
 4-3 Dolni-Vestonice « pendentif » © Musée Morave-Brno
 4-4 Dolni-Vestonice « Seins » en collier © Musée Morave-Brno.

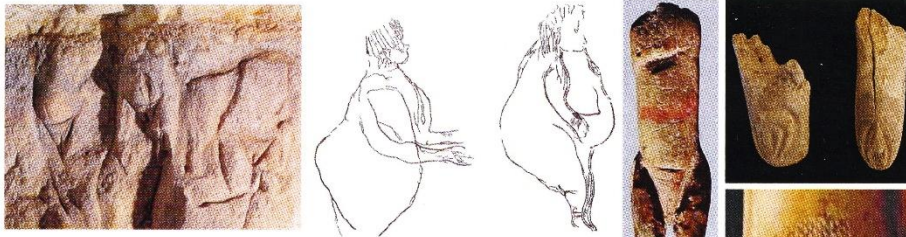


Figure 5 : Représentations féminines magdaléniennes réalistes.
 5-1 Angles-sur-Anglin-Roc-aux-sorciers (Vienne) © O. Fuentès
 5-2 La Marche à Lussac-les-Châteaux (Vienne), relevé L. Pales
 5-3 Laugerie-Basse (Dordogne) « Vénus impudique » © A. Leroi-Gourhan
 5-4 Roc-de-Marcamps (Gironde) © M. Martinez
 5-5 La Marche à Lussac-les-Châteaux (Vienne) © J. Airvaux.

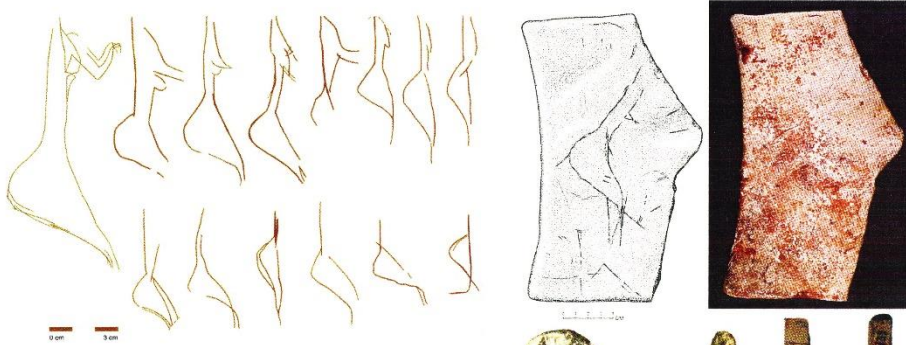
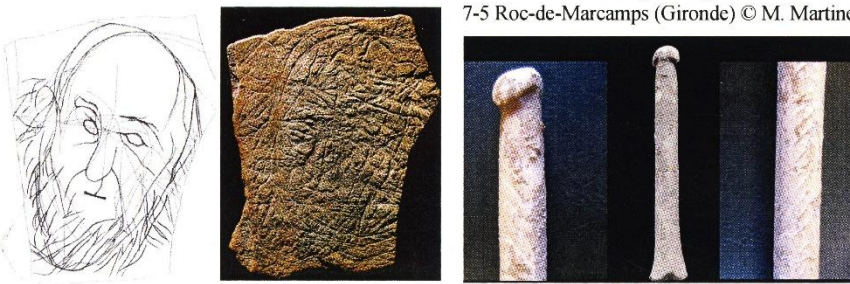


Figure 6 : Représentations féminines magdaléniennes mobilières schématiques.
 6-1 Mézine (Ukraine) © L. Iakovleva
 6-2 Meziritic (Ukraine) © L. Iakovleva
 6-3 Gönnersdorf (Allemagne) -typologie d'après F. d'Errico
 6-4 Courbet (Tarn), relevé Ph. Dean-British Museum.



Figure 7 : Représentations masculines magdaléniennes.
 7-1 Abri Blanchard à Sergeac (Dordogne) © MAN
 7-2 Grotte de saint-Cirq (Dordogne) © P. Raux
 7-3 Foz-Coa (portugal), dessin d'après A-M. Baptista
 7-4 a et b La Marche (Vienne) © J. Airvaux
 7-5 Roc-de-Marcamps (Gironde) © M. Martinez.



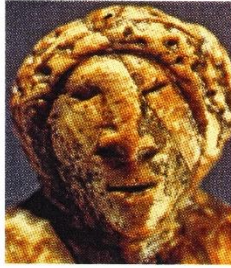


Figure 8 : Visage de femme
Malta (Sibérie) © J. Jelinek.

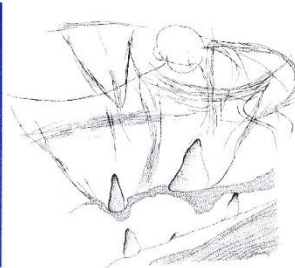


Figure 9 : Grossesse et accouchement (?).

9-1 Grotte de Grimaldi (Italie) « Le Polichinelle » © MAN ;
9-2 Montpazier (Dordogne) © MAN ;
9-3 Réseau Guy Martin à Lussac-les-Châteaux (Vienne) «
scène obstétricale », relevé J. Airvaux.

Dans l'art mobilier, les statuettes dites « Vénus » se multiplient (250 exemplaires au moins), dans cinq zones géographiques distantes les unes des autres : péninsule italienne, France, Europe centrale, Russie et Sibérie. Elles sont sculptées dans des matériaux très variés, les pierres tendres (calcaire, hématite, stéatite, calcite...) étant un peu plus nombreuses que les matières dures animales (ivoire, os et bois de renne). La pierre tendre prédomine dans la péninsule italienne et en Russie ; l'ivoire prédomine en Sibérie et occupe une place non négligeable en Russie. En Europe centrale émerge un procédé nouveau, le modelage en argile suivi de cuisson : la fragilité de ce matériau rend peut-être compte de l'abondance des fragments (plus de 11 300) retrouvés dans les sites de Pavlov I et Dolni Vestonice 1 et 2.

À côté d'un style réaliste respectant les proportions corporelles apparaissent deux styles antagonistes : l'un, d'expansion paneuropéenne, se manifeste par l'hypertrophie de corps « losangiques » (fig. 3) ; l'autre plus localisé est hyperschématique (fig. 4). Ces femmes sont figurées debout. La tête, ovalaire ou ronde, est un peu penchée vers l'avant, la face peu ou pas détaillée, les seins volumineux, comme le ventre sur lequel mains et/ou bras reposent ou se glissent. Les jambes courtes sont rapprochées aux genoux. Les formes opulentes, la silhouette parfois obèse (Renancourt fig. 3-1, Lespugue fig. 3-2, Willendorf fig. 3-3, Dolni Vestonice, Kostienki I fig. 3-4, Gagarino) co-existent avec les images de femmes sveltes et allongées, aux attitudes similaires (Kostinki I fig. 3-5, Avdevo, Gagarino), des silhouettes minces, à la posture plus droite, au visage plus détaillé (Malta – fig.3-6 ; Bouret), ou avec des formes schématiques géométriques (Predmost fig. 4- 1 et 2), parfois hyperstylisées comme les Vénus XIV (« bâton à seins ») et XIII (« tige d'ivoire à incision vulvaire »/« fourchette ») de Dolni Vestonice (fig. 4-3).

Les figures féminines intentionnellement segmentées existent à cette période. Des paires de seins sculptés en ivoire, en deux groupes de 8 et 7 exemplaires, ont été retrouvées à Dolni Vestonice. De dimensions différentes, elles portent des incisions gravées (Fig. 4-4). Considérées dès leur découverte comme organes féminins, elles ont été parfois interprétées comme des images phalliques (Kehoe 1991). Pourtant, elles présentent des lignes horizontales décoratives au dos, qui ne seraient sans doute pas là s'il s'agissait d'anatomie masculine (Cook 2013). En leur centre émerge une tige perforée qui en fait des pendentifs, seuls ou regroupés en collier. Des images vulvaires

isolées sont gravées sur blocs ou réalisées en ivoire à Brno, en marne calcaire à Kostienki et Avdeev (Iakovleva 2013).

III-3. Les Solutréennes (de 22 000 à 18 000 BP nc)

Pendant le Solutréen, les images féminines paraissent rares : est-ce la réalité ? Un « hiatus » existe-t-il ? Ou ont-elles été réalisées sur des supports périssables ? Ou s'agit-il de lacunes dans les découvertes ? Cependant l'art pariétal de la grotte de Lionin I a livré un profil féminin complet. Des vulves sont présentes à la grotte Cosquer, comme à la grotte espagnole de Micolon ou sur bloc au Fourneau du Diable.

III-4. Les Magdaléniennes (de 18 000 à 11 000 ans)

Au cours du « bel Âge du renne », les images féminines sont de retour, très nombreuses, dans toute l'Europe et sur tous les supports ; de nouveau plusieurs styles coexistent :

Le style réaliste respectant les proportions anatomiques est attribué au Magdalénien moyen. Telles apparaissent les images féminines complètes, allongées en décubitus sur les parois de La Magdelaine des Albies, au Gabillou ; limitées au corps, et en vue faciale à Angles-sur-l'Anglin (fig. 5-1), et à La Magdelaine des Albies...

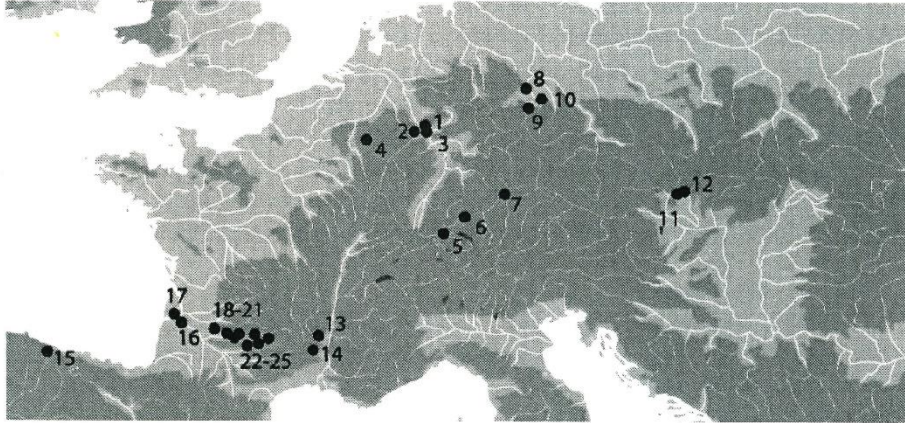
Dans l'art mobilier, ce sont les images gravées intègres d'Isturitz, de La Marche (fig. 5-2), les statuettes partielles (tête et buste du Mas d'Azil réalisés sur incisive de cheval) ou incomplètes, à Laugerie-Basse, sans tête fig. 5-3, ou à Elissevitchi I (sans tête ni pieds).

Le style mézinien (Épigravettien récent) a été reconnu en Ukraine (Iakovleva 1999).

Les statuettes de petites dimensions, très schématiques, ont été longtemps méconnues car elles étaient interprétées comme des figures phalliques ou aviaires. Ce sont des rondes-bosses en ivoire (Mézière et Méziritch, fig. 6-1 et 6-2), ambre ou grès (Dobranichivka), ou des sculptures aplaties en ivoire (Méziritch, Dobranichivka). Dépourvu de têtes et de membres, ce type de figure en ronde-bosse comporte un tronc droit cylindrique plus ou moins élevé, suivi d'un fessier proéminent géométrique, et peut être vu de face comme de profil. Le même schéma s'applique pour la sculpture aplatie, qui correspond à la vue de face seulement. Les deux types de statuettes peuvent présenter un décor géométrique élaboré : triangles pubiens dans la zone ventrale, chevrons emboîtés, série de segments parallèles sur la tige...

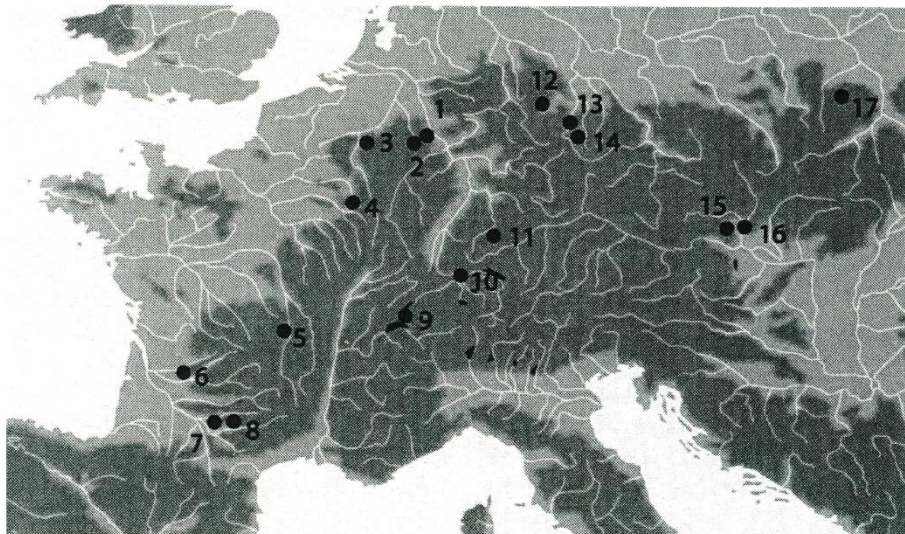
Le style/modèle « abrégé » des Figurations Féminines Schématiques (FFS, cartes 1 et 2) dans les deux formes d'art se répand au Magdalénien supérieur de l'Espagne à la Pologne, à partir d'origines plus anciennes (Bosinski 2011 ; Bosinski, Derrico, Schiller 2001). Ces figures féminines schématiques de profil (FFS), acéphales et apodes associent une schématisation du torse à l'exagération du fessier (fig. 6-3). Aucun détail anatomique n'est présent. Dans l'art pariétal, elles se concentrent dans la zone occidentale de l'Europe (Espagne, Italie, France) dans les abris et les grottes, seules ou en série. Les plus nombreuses sont gravées sur plaquettes, sur godet au Courbet (Cook, Welté 1992), (fig. 6-4), mais les statuettes existent aussi, réalisées en ivoire, pierre, bois de renne, os, jais, parfois percées pour être portées en pendentifs. Par site, l'effectif des FFS gravées varie de l'unité (La Gare de Couze, Mas d'Azil) à plus de 400 (Gönnersdorf), celui des FFS sculptées de l'unité (Moulin-Neuf, Gourdan) à plus de 50 (Wylczyce).

Les images vulvaires sont présentes sur tous les types de support : parois des grottes en Espagne, sur bloc, os, ivoire dentaire en exploitant le relief naturel des incisives de cheval (134 exemplaires) à La Marche (Airvaux 2011) (fig. 4-4), au Roc-aux-Sorciers, à Laugerie-Basse et à Gaudry ; sur bois de renne et os, parfois soulignées d'ocre (Roc-aux-Sorciers, Roc-de-Marcamps fig. 4-5).



Carte 1 : Aire de répartition des plaquettes gravées des figures féminines de type Lalinde-Gönnersdorf (FFS) (DAO Alice Redou in *Bosinski 2011*) :

Allemagne : 1 Gönnersdorf ; 2 Andernach ; 3 Niederbieber ; 5 Petersfels ; 6 Felsställe ; 7 Hohlenstein près d'Ederheim ; 8 Bad Kösen-Legenfeld ; 9 Teufelsbrücke ; 10 Oelknitz ; *France* : 4 Roc-La-Tour ; 13 Goutte Roffat ; 14 Rond-du-Barry ; 16 Abri Faustin ; 17 Moulin-Neuf ; 18 Rochereil ; 19 La-Roche-Lalinde ; 20 Gare de Couze ; 21 Laugerie-Haute ; Grotte Courbet ; La-Magdeleine-la-Plaine ; 24 Abri Murat ; 25 Fontalès ; *Espagne* : 15 Las Caldas ; *République Tchèque (Moravie)* : 11 Byci skala ; 12 Pekarna.



Carte 2 : Aire de répartition des statuettes féminines de type Lalinde-Gönnersdorf (FFS) (DAO Alice Redou in *Bosinski 2011*) :

Allemagne : 1 Gönnersdorf ; 2 Andernach ; 10 Petersfels ; 6 Felsställe ; 11 Hohlenstein-Stadel ; 12 Nebra ; 13 Oelknitz ; 14 Garsitz ; *Belgique* : 3 Mégarnie ; *France* : 4 Farincourt ; 5 Enval ; 6 Laugerie-Basse ; 7 Grotte Courbet ; 8 Fontalès ; *Suisse* : 9 Monruz ; *Espagne* : 15 Las Caldas ; *République Tchèque (Moravie)* : 16 Byci skala ; *Pologne* : 17 Wylczyce.

IV. Aspect des figures masculines

Bien moins nombreuses, présentes surtout au Magdalénien (Duhard 1996), les images masculines sont réalistes et le plus souvent dans des attitudes du quotidien...

IV-1. Avant le Magdalénien

Les figures masculines entières ou « partielles assimilées » sont rares dans les deux formes d'art : ainsi au Gravettien sur une paroi de Tito Bustillo, et dans l'art mobilier, les sculptures de Laussel sur pierre (« le Priape ») et de Brno (ivoire).

Les représentations de pénis/phallus existent sur les blocs aurignaciens (abri Blanchard fig. 7-1, Castanet, la Ferrassie, Laussel) et gravettiens (Laussel, Laugerie-Haute), sur les parois au Solutrén (Cosquer). Dans l'art mobilier, ils sont réalisés dès l'Aurignacien en ronde-bosse (dent de la Combe, cheville osseuse de l'abri Blanchard), au Gravettien (Hohle Fels, abri Pataud), au Solutrén (Fourneau du Diable).

IV-2. Au Magdalénien

Les images masculines deviennent plus fréquentes. Entières ou assimilées, les plus complètes sont souvent ithyphalliques. Dans l'art pariétal, quatre d'entre elles ont une posture similaire : Combarelles, St-Cirq (fig. 7-2), Sous-grand-Lac et Foz Coa (fig. 7-3). Dans l'art mobilier, à l'attitude ithyphallique s'ajoutent des bouches ouvertes paraissant crier, des mouvements des bras et des mains tendues, de jambe levée, de la tête, du torse comme pour crier.

Les têtes masculines intentionnellement segmentées sont définies par une pilosité abondante : et sont présentes sur parois comme sur des fragments d'os, et de plaquettes surtout calcaires comme à La Marche (fig. 7- 4 a et b).

Les représentations de pénis/phallus existent sur tous les supports : bâtons perforés tels ceux de Gorge d'enfer, Farincourt, Maszycka, Roc-de-Marcamps (fig. 7-5), ou sur baguettes (La Madeleine), plaquettes (Gönnersdorf), ou en ronde-bosse (Isturitz, Mas d'Azil, Oelknitz) ...

V. Discussion

V-1. Caractères extrinsèques : les contrastes

Sur cette chronologie plurimillénaire l'image féminine entière ou segmentée paraît avoir été préférée à l'image masculine. Toutefois ni l'une ni l'autre ne sont constantes. Au Gravettien et au Magdalénien, les images féminines sont nombreuses, mais se raréfient – peut-être en apparence – au Solutrén ; leur répartition dans le temps contraste donc avec celle des images masculines qui, à ce jour, apparaissent majoritairement au Magdalénien (94 illustrations, soit 88 % de l'effectif).

La répartition géographique est discontinue. Les images féminines sont présentes dans toute l'Europe, mais la limite orientale de leur extension est variable. Pour l'art pariétal, la majorité des sites se trouve dans l'aire occidentale (France, Espagne, Italie). Pour l'art mobilier, leur plus grande extension semble avoir eu lieu au Gravettien, comme le suggère leur présence dans les sites sibériens : cinq grands foyers se dessinent, souvent très éloignés les uns des autres. Au Magdalénien, la progression vers la Russie et l'Ukraine est manifeste : quatre foyers principaux se distinguent, toujours très éloignés entre eux.

Dans l'état actuel de l'inventaire, si leur répartition semble être similaire, de l'Atlantique à l'Europe centrale, les représentations masculines restent rares.

Les matériaux portant des images féminines sont très variés : os, bois de renne, ivoire, pierre... certaines zones géographiques manifestant des préférences : argile cuite en Europe centrale ; ivoire en Europe centrale, Russie et Sibérie. Le choix du matériau serait-il lié au « destin » ou au rôle éventuel de la figure ? À Kostienki-1, les statuettes entières ou assimilées sont en ivoire, et certaines ont été placées dans des fosses, au contraire de celles en marne calcaire qui ont été intentionnellement brisées. Les matériaux les plus fréquents portant des images masculines sont l'os, le bois de renne et les pierres, mais sans lien marqué avec une zone géographique.

La distribution spatiale dans le site est souvent mal connue alors qu'elle pourrait livrer des indices sur le rôle attribué aux images. Elle paraît très diverse. Si le focus est mis sur les statuettes féminines, les deux statuettes aurignaciennes récemment découvertes sont en contexte domestique : la pendeloque de Hohle Fels au milieu de vestiges ordinaires est toute proche (70 cm) d'une flûte ; « Fanny » à Stratzing-Galgenberg dans une attitude de danse (?) à la périphérie de l'aire de dispersion du foyer B muni de dalles réfléchissant la chaleur (?).

Les Gravettiennes ont été découvertes hors contexte ou dans l'espace domestique en zone périphérique le long des parois à Lespugue, Tursac, Gagarino, Malta (et dans ce site avec des objets considérés comme féminins : aiguilles, alènes, couteaux, grattoirs, bijoux...) ou près du foyer ? (Dolni Vestonice, Willendorf), ou encore dans des fosses pour les statuettes en ivoire intactes (Kostienki, Avdevo, Gagarino) ou au centre de l'habitat (vulves sculptées à Kostienki 1), ou enfin en contexte funéraire (abri Pataud)...

À l'Épigravettien, les statuettes de Méziritch ont été trouvées à plat à l'intérieur des habitations, près des parois. À Mézine, toujours dans l'habitat, la disposition est plus variée, car celles ornées de chevrons et de rhombes ont été localisées différemment de celles ornées de méandres et chevrons. En outre, trois parmi ces dernières étaient posées dans ou sous un crâne de mammouth utilisé dans la construction...

Les Magdaléniennes ont été découvertes aussi dans l'espace domestique, éloignées du centre peut-être dans des « cachettes » (Courbet, Nebra « caisse rituelle »), près du foyer (Monruz), dans des fosses-dépotoirs (Gönnersdorf et Andernach), ou sous une pierre (Gönnersdorf).

VI-2. Caractères intrinsèques

Les têtes des images réalistes diffèrent selon les périodes. Celles des Gravettiennes sont le plus souvent arrondies/ovales, encadrées par une coiffure élaborée (torsades, quadrillages, cupules, ponctuations) ou une coiffe ? Mais, à l'exception de quelques Sibériennes (Malta fig. 8), leur face est dépourvue des organes sensoriels, comme si aucune communication ne pouvait être envisagée ? Au contraire, la tête des Magdaléniennes, arrondie ou allongée, porte une coiffure peu élaborée, de brins individualisés, de mèches, avec parfois une frange et leur face comporte les organes sensoriels. Les têtes des Magdaléniens sont détaillées et expressives, traduisant des émotions (cheveux hérissés, yeux agrandis, sourire, bouche ouverte pour crier ?), portant ce qui peut être un bandeau/un bonnet.

L'attitude des figures féminines apparaît le plus souvent figée : debout, en rectitude ou un peu inclinée vers l'avant ; celle des figures masculines est plus vivante, active : bras levés, mains tendues, jambes lancées, sexe en érection...

La morphologie corporelle est réaliste. Les silhouettes féminines sont sveltes, replètes, opulentes, obèses. La rotondité des chairs molles (seins, ventre, fesses) est plus

ou moins accentuée par la réduction des membres, la brièveté des mains et des pieds. Les figures masculines sont parfois ventrues, mais sans exagération.

À l'exception de quelques Gravettiennes de Sibérie (Malta, Bouret), de Lespugue (au verso : pagne ou chevelure ?) et des Magdaléniennes de La Marche qui portent des ceintures, le vêtement est rare. Si la nudité est habituelle à l'intérieur de l'abri en contexte froid, l'absence de représentation explicite de vêtement est intentionnelle, car poinçons en os, perçoirs de pierre, et aiguilles à chas sont connus, et les traces de vêtements existent d'après la position des parures retrouvées incrustées sur les squelettes dans les tombes (Soungir) ; en revanche, colliers, bracelets, anneaux de bras et de chevilles sont souvent présents, ainsi que, surtout chez les Gravettiennes russes des incisions en rubans ; s'agit-il de tatouages ? Cela semble possible sur quelques phallus, en particulier ceux du Roc-de-Marcamps.

La nudité rend visibles des détails : sillon de séparation des seins, plis indiquant les « bourrelets » de la taille, sillon inter-fessier, vulve. Incorporée, celle-ci est bien positionnée (Gabilou). Différenciée par son contour supérieur, elle traduit la position de la femme : station debout (vue pubienne), ou gynécologique (vue périnéale). Certaines d'entre elles sont d'un très grand réalisme (Roc-de-Marcamps).

Certaines figures sont en état de grossesse (Duhard 1993) (Grimaldi fig. 9-1). Quelques Gravettiennes peuvent être diagnostiquées enceintes sans doute près du terme, ou déjà en travail (Montpazier fig. 9-2). Des expulsions semblent être en cours en position jambes repliées (Kostienki 13 et Sireuil) ou debout (Tursac, Grimaldi « hermaphrodite »). Au Magdalénien, la « femme au renne » à Laugerie-Basse est également en état de grossesse avancée, et la « scène obstétricale » du Réseau Guy Martin à Lussac (Airvaux 2001) (fig. 9-3) illustrerait les états physiologiques de l'accouchement...

Curieusement plusieurs statuettes féminines sont devenues des pendentifs ! En effet quelques statuettes de petite taille, réalistes ou non, présentent des moyens de suspension et ont pu être portées : la Vénus d'Hohle Fels montre à la place de la tête (qui n'a jamais existé ?) un anneau de suspension qui a permis de la porter comme l'indiquent les traces de polissage à ce niveau. Au Gravettien, parmi les statuettes – pendeloques, on peut citer les exemplaires de Grimaldi, perforés au cou), la statuette en forme de fourche, et la série des seins de Dolni Vestonice I, les figurines avec un espace interstitiel dans la jonction des jambes de Malta et de Bouret. Au Magdalénien, on peut citer les FFS au cou perforé de Monruz et Petersfels. À l'Épigravettien, l'usure des faces de deux statuettes schématiques de Méziritché suggère également cet usage. Ces bijoux portés sur un vêtement ou dissimulés, têtes en haut ou en bas, auraient-ils eu une valeur symbolique ?

VI-3. Un monde d'adultes

Hommes et femmes sont les acteurs génésiques de la reproduction sexuée. Mais les Paléolithiques semblent avoir été d'une relative discrétion sur leurs rapports sexuels.

Dans les « humains enlacés », les sexes ne sont pas différenciés, et on reste sur des suppositions vraisemblables comme les « certificats de mariage » de H. Breuil (Enlène, La Marche). En revanche, la juxtaposition évidente vulves-phallus existe (9 ex. en France) sur paroi comme sur support immobilier, à toutes les époques.

L'enfant est très rarement représenté : aucune femme allaitante, aucune scène familiale, à l'exception de quelques cas incertains. Alors qu'il est bien présent chez les animaux. Pourtant la présence de l'enfant est attestée par les empreintes de main à Gargas et à Cosquer, par la probabilité de l'existence d'un apprentissage de la taille

du silex (comme le suggèrent les déchets de taille à Étiolles), par la possible interprétation d'un ensemble imbriqué osseux interprété comme un jouet (« enfant dans un berceau » à Brassempouy, selon H. Delporte) dans les sépultures parfois très riches où il est inhumé seul ou avec d'autres squelettes.

Éléments de Conclusion

1- Les acquis

L'extension spatio-temporelle des représentations féminines et masculines en Eurasie est à la fois longue et très vaste, ce qui sous-entend des solutions de continuité et des décalages chronologiques, non maîtrisés actuellement en raison de lacunes de la documentation.

Des contrastes importants existent entre les représentations féminines et masculines, à la fois dans le temps, l'espace, l'effectif, le style. L'existence d'un modèle féminin paneuropéen, constatée à deux reprises, contraste avec les représentations masculines plus variées et narratives...

Selon les sites l'effectif des images féminines varie de l'unique exemplaire de FFS Couze à plus de 400 à Gönnersdorf. En revanche, celui des images masculines reste modeste, sauf à La Marche et au Roc-de-Marcamps...

Parfois, les représentations féminines ne sont pas très éloignées des masculines : un petit nombre de phallus se trouve à proximité de vulves. Mais il peut arriver que ces images s'excluent mutuellement comme l'indique leur présence respective dans les sites magdaléniens moyens et supérieurs de la vallée de l'Aveyron (Welté 2001).

2- Des pistes de réflexion...

Sauf de rares exceptions chez les représentations féminines, les portraits sont exceptionnels (?), ce qui n'est pas le cas dans les représentations masculines... En effet visage et face se structurent autour des os qui abritent les organes sensoriels (yeux, nez, bouche, oreilles, peau) dont le rôle est essentiel pour la communication et l'expressivité. Ainsi chaque visage est unique, et sa fonction dépasse la simple visibilité, car s'il permet l'identification de la personne, et la rencontre avec l'autre, il est aussi langage et discours. Dans le cas des images féminines entières ou considérées comme telles, les yeux, les nez et les bouches sont extrêmement simplifiés ou quasi absents, comme les oreilles – particulièrement importantes dans le monde des chasseurs-cueilleurs –. Cette élimination uniformise des visages qui deviennent pratiquement identiques, comme « murés en eux-mêmes » dans l'incapacité de communiquer

Par ailleurs la majeure partie des images féminines sont en attitude figée, tandis que les images masculines expriment un moment de vie... Ces procédés ont-ils pour but de faire disparaître la personnalité des femmes, de rechercher l'anonymat ou d'exprimer une idée abstraite, un concept ?

L'absence de figurations d'enfant et de scènes maternelles est surprenante, et cela s'étend sur une très longue durée : cela relève-t-il d'un tabou, d'une protection ?

L'existence de modèles paneuropéens, constatée à deux reprises, pose la question de leur diffusion dans des espaces si vastes, entre des zones parfois très éloignées pendant si longtemps. Ces modèles généraux coexistent parfois avec des expressions locales...

Ces constantes remarquables ont été partagées pendant des millénaires : cela suppose-t-il une communauté de concepts, donc des liens entre des groupes partageant

(volontairement ou non ?) une même base culturelle et/ou symbolique, l'existence de codes, de stéréotypes généraux ? D'une pensée unique sous-jacente ? Mais de quel ordre : esthétique ? Ou d'un autre ordre et lequel ?

Bibliographie

- ABRAMOVA, Z.A. *L'Art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*, Grenoble, 1995, 367 p.
- AIRVAUX, J. « Les Incisives de chevaux gravées du Magdalénien moyen de Lussac-Angles », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 19, 2011, p. 137-197.
- AIRVAUX, J. *L'Art préhistorique du Poitou-Charentes*, Paris, 2001, 223 p.
- BOSINSKI, G. *Femmes sans tête*, Paris, 2011, 231 p.
- BOSINSKI, G., D'ERRICO, F., SCHILLER, P. *Die Gravierten Frauendarstellungen von Gonnersdorf*, Stuttgart, 2001, 367 p.
- COOK, J. *Ice Age art*, Londres, 2013, 288 p.
- COOK, J., WELTÉ, A.-C. « A New discovered female engraving from Courbet (Penne-du-Tarn, France) », *Proceedings of the Prehistoric society*, 58, 1992, p. 29-35.
- DELPORTE, H. *L'Image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, 1993, 287 p.
- DUHARD, J.-P. *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Cahiers du Quaternaire n° 19, Paris, 1993, 242 p.
- DUHARD, J.-P. *Réalisme de l'image féminine masculine*, Grenoble, 1996, 245 p.
- IAKOVLEVA, L. « L'Art dans les habitats du paléolithique supérieur d'Europe orientale », *L'Anthropologie*, 1999, t. 103, p. 93-120.
- IAKOVLEVA, L. « L'art mobilier du Gravettien », in M. Otte dir. *Les Gravettiens*, Paris-Arles, 2013, p. 236-270.
- KEHOE, A.-B. « No possible, probable shadow of doubt », *Antiquity*, 1991, 65, p. 129-131.
- LUQUET, G.H. « Les Vénus paléolithiques », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1934, p. 429-460.
- PALES, L. *Les Gravures de la Marche. II. Les Humains*, Paris, 1976, 167 p. (avec la collaboration de M. TASSIN DE SAINT-PÉREUSE).
- PEYRONY, D. « Sur quelques pièces intéressantes de la grotte de la Roche, près de Lalinde (Dordogne) », *L'Anthropologie*, t. 40, 1930, p. 18-29.
- UCKO, P. J., ROSENFELD, A. *L'Art paléolithique*, New-York, 1967, 256 p.
- WELTÉ, A.-C. *L'Art mobilier magdalénien de Fontalès (Tarn-et-Garonne) dans la vallée de l'Aveyron : les représentations anthropomorphes et zoomorphes*, Thèse de doctorat d'État, Université de Besançon, 2001, 1105 p.
- WELTÉ, A.-C., MARTINEZ, M. « L'Art mobilier du Roc de Marcamps (Gironde) : un nouveau regard ». *L'Art au quotidien. Objets ornés du Paléolithique supérieur*, Colloque international 16-20 juin 2014 Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil. Article sous presse.

LA REPRÉSENTATION DU CORPS DANS LA SCULPTURE MONUMENTALE DES XII^E ET XIII^E SIÈCLES. QUELQUES EXEMPLES DE LA RÉGION MESSINE

par

Marie-Antoinette KUHN-MUTTER de l'Académie nationale de Metz

C'est du fond des âges qu'émergent les premières représentations du corps. Matérialiser l'image du corps humain, le rendre dans sa réalité, sans que soit recherché le réalisme, semble avoir été une des premières préoccupations de l'homme de la Préhistoire. Les premiers corps sculptés seront féminins. Ils répondent alors, selon notre compréhension d'homme moderne, à une manifestation magique de la fécondité.

Que voulait démontrer l'artiste du paléolithique ? Qui voulait-il invoquer au travers de ces corps d'où toute intention esthétique est absente... que signifiaient ces statuettes appelées Vénus – par facétie ? Étaient-elles représentations magiques, représentations sacrées ou visaient-elles à un intérêt utilitaire ? L'interrogation à leur sujet subsiste depuis des millénaires.

La tradition de représenter le corps féminin va se maintenir, s'élargir au travers des cultures et des civilisations à venir. Les Grecs, les Romains s'intéresseront à la représentation du corps autant masculin que féminin, divin ou mortel, donateur ou simple fidèle adorateur.

Durant ces siècles, la frontière entre le terrestre et le divin est étroite. Le souci primordial de l'artiste anonyme, qu'il soit peintre ou sculpteur, semble être la volonté de donner corps, de reproduire le connu, en somme d'être créateur, de donner vie, de donner l'éternité.

Or, le christianisme va faire basculer cette aspiration, cet élan. La religion chrétienne qui a hérité et fait sienne l'interdiction de fabriquer des images divines : « *Tu ne te feras pas d'image de ton Dieu* » (Ex. 20, 4) considérera comme une pratique à proscrire la fabrication d'images. Ce qui au début ne concernait que la représentation divine s'applique dorénavant, avec méfiance, à toute forme de représentation ; cette méfiance allait amplifier l'interdit dans un contexte de civilisation resté religieux et n'allait pas favoriser une recherche sur le corps.

Selon les croyances religieuses issues du judaïsme l'homme avait été créé par Dieu comme l'explique la *Genèse*. La plastique, les contours prégnants du corps sculpté renvoyaient à un acte créateur. Ainsi toute œuvre de fabrication d'un corps, dans sa matérialité, devenait condamnable, quasi sacrilège, car elle correspondait à une volonté de s'égaliser à Dieu. Quant à la statuaire païenne, qui glorifiait des divinités trop humaines représentées dans une dangereuse nudité, elle appartenait à une perception dif-

férente du sacré, du religieux. De plus, le corps étant appelé à disparaître, la représentation devenait suspecte dans la volonté d'existence que lui conférait un « faiseur d'image ».

Ce n'est pas pour autant que toute forme humaine soit absente de l'art. La peinture avait plus ou moins pu contourner ces censures : elle ne faisait pas appel à la plastique se contentant de silhouettes, de vraisemblances. Il en est ainsi par exemple dans les catacombes. Ainsi, les représentations peintes du corps humain vont pouvoir se diversifier, se multiplier en instaurant toutefois une codification. Ce n'est pas encore la recherche de la réalité de la représentation du corps, mais les codes établis permettent la reconnaissance du personnage représenté, ainsi que la compréhension de sa gestuelle. Mais telle ne semble pas être la finalité du projet de l'artiste. Faut-il encore rappeler que les ateliers qui œuvraient en Occident jusqu'au XII^e siècle seront dans leur plus grande partie issus des milieux religieux ?

Il reste que l'interdiction de fabriquer des images sera plus sensible dans la sculpture que dans la peinture. L'homme ne pouvant exister qu'au travers de sa représentation, au travers de son image rendue tangible grâce aux trois dimensions que seule pouvait rendre la sculpture, celle-ci allait être le principal vecteur pour une approche de la représentation du corps permettant de donner vie, de donner l'éternité.

La sculpture monumentale au XII^e siècle

Au XII^e siècle se produit une véritable renaissance dans le monde culturel. Ce renouveau a pu se produire grâce à l'essor du monde économique et démographique, à une renaissance politique et à une réforme de l'Église. Ce siècle est le moment où se produisent les grandes transformations, où l'homme, bien avant la Renaissance, prend son destin en main et se construit une nouvelle vision du monde. Dans les grandes villes, Paris, Chartres, Bologne, apparaissent les écoles urbaines. On assiste à un goût nouveau pour les disciplines scientifiques, la dialectique, la scholastique, qui veut concilier l'apport de la philosophie grecque avec la théologie chrétienne héritée des Pères de l'Église, ainsi qu'à l'essor du droit, et de la médecine. Ce siècle est celui de Suger, de Bernard de Clairvaux, de tous ces maîtres anonymes qui ont œuvré au long de cette époque¹.

C'est en ce siècle d'innovations que peuvent se produire une véritable révolution dans les disciplines artistiques et, dès lors, se développer les recherches autour de la représentation du corps. Comment le corps peut-il trouver sa place dans les œuvres artistiques en ce XII^e siècle et plus particulièrement dans la sculpture monumentale ? En quels lieux sa représentation peut-elle se manifester ? Le lieu le plus approprié semble être la façade d'une église et plus particulièrement le portail. Là se côtoient le tympan, le trumeau, les chapiteaux, tous éléments aptes à l'accueil de la sculpture, à la narration, à l'enseignement du fidèle.

Si nous considérons l'exemple des tympanes de Conques (**fig. 1**), Moissac, Autun, datés du XII^e siècle, nous constatons qu'en cet espace se côtoient les personnages sacrés et les personnages profanes. Toutefois, la confusion entre le divin et le terrestre est quasiment impossible grâce aux codes intelligibles mis en place : en premier lieu, joue la hiérarchie des tailles ; ainsi les corps du Christ, de la Vierge et des apôtres se distinguent de ceux du commun des mortels ; en second lieu, intervient le traitement accordé aux éléments constitutifs des corps : la main trop grande du Christ qui bénit ou qui re-

jette ; en troisième lieu s'impose la place attribuée aux différents protagonistes ainsi que la différence de leur gestuelle, retenue et répétitive chez les personnages divins, plus agitée chez les mortels. Il faut encore prendre en considération le traitement des vêtements : richesse de ceux des personnages sacrés, impériaux pour le Christ du Jugement, trop couvrants, trop lourds, trop épais pour les vêtements de la Vierge ou des apôtres. Ce sont pourtant ces éléments, présents sur les figures des tympanes ou des chapiteaux qui, immédiatement lisibles, permettent au fidèle qui franchit le portail ou s'attarde devant un chapiteau de comprendre l'iconographie sacrée. Ce sont ces bases qui permettront à l'artiste une première approche du corps. En somme, la codification des détails entrait dans la recherche corporelle sans qu'il soit question d'anatomie.

La singularité des personnages, de leur corps, reste encore du domaine de la censure. Mais le corps n'est pas statique pour autant : il est en mouvement, et le mouvement annonce la vie, il traduit des sentiments. Les corps distordus des damnés expriment la douleur, le désordre, les corps cheminant avec assurance des élus attestent la sérénité, l'ordre, les coupes levées des vieillards de l'Apocalypse proclament la glorification de Dieu. Mais toute cette agitation, toutes ces oscillations, ces dislocations, toute cette mobilité ne font guère progresser la juste transcription du corps.

Néanmoins, si l'iconographie reste encore en grande partie l'affaire du clergé, les interdits se font moins pesants et l'artiste peut faire appel de plus en plus librement à ses propres concepts. Ce sont les corps, parfois monstrueux, plus souvent fantasques, tels qu'on les imagine parce qu'étrangers, lointains, venus d'une contrée mythique, qui vont descendre des chapiteaux pour s'introduire en des lieux plus visibles. Ainsi la partie droite du linteau et la voussure du tympan de la Pentecôte de Vézelay sont colonisées par ces silhouettes inventées, composites, qui mêlent particularités humaines, animales ou insolites. Mais plus qu'une recherche sur le corps, l'artiste semble fasciné par l'inconnu, par le possible dans le corps.

Sur les tympanes, ce seront les damnés qui permettront à l'artiste quelques précisions anatomiques en montrant des hommes et des femmes dénudés. Peu de réalisme, certes, dans leur représentation, l'artiste se limitant, à l'époque romane, à une pudique nudité asexuée ; ces corps sont d'ailleurs le plus souvent mêlés aux corps des démons dans des attitudes outrancières. Les corps des damnés restent dans le domaine de l'inconvenant, de l'impudique, – ne sont-ils pas destinés à l'enfer, lieu des châtiments, des supplices et de la désolation ? – alors que face à eux, les élus dans leurs plus beaux atours se dirigent sereinement vers le paradis, lieu de délices.

Les corps nus sont également présents dans les représentations d'Adam et d'Ève chassés du paradis. Comme pour les damnés, le corps est associé au mal, au péché. Quelques signes anatomiques distinguent Adam d'Ève, mais le corps est d'abord le rappel de la faute originelle, de l'inconduite humaine. La réalité du corps, son anatomie, se révèlent peu compatibles avec la bienséance, avec le projet divin. Le corps est mauvais, il est mortel. La nudité témoigne ainsi du peu de déférence attachée au corps humain, mais traduit aussi une certaine appréhension devant le corps. Comment l'appréhender sans se compromettre ?

Mais lorsque le sculpteur d'Autun montre une Ève cueillant la pomme à l'arbre de la connaissance, il ne s'attache plus qu'à la dynamique du corps, au geste et à la physiologie d'Ève. Et devant cette jeune beauté, dont le corps reste approximatif, nous participons à son émoi et à son ravissement (**fig. 2**).

Un élément non négligeable pour les sculpteurs reste l'exemple antique. La statuaire romaine, gallo-romaine n'est pas oubliée, visible sur place ou dans les contrées voisines.

Au Moyen Âge, l'homme n'est pas statique : les ateliers se déplacent, voyagent au loin et sont confrontés à d'autres entreprises artistiques dont ils vont s'inspirer. Au XIII^e siècle, Villard de Honnecourt, grand théoricien, en rendra compte dans ses relevés et ses croquis.

Par ailleurs, les manuscrits enluminés se multiplient, s'enrichissent, élargissent le récit des textes sacrés. En peinture et en sculpture, les artistes s'y réfèrent et introduisent dans leurs œuvres des détails qui ne renvoient pas nécessairement aux événements divins ou aux miracles, comme les petits grotesques trouvés en marge des textes. Les sculpteurs s'en inspireront. Ils iront peupler les voussures et les piédroits des portails, où ils se contenteront de petits formats. Il va sans dire que, compte tenu de la taille des reliefs, la recherche sur le corps n'est guère développée.

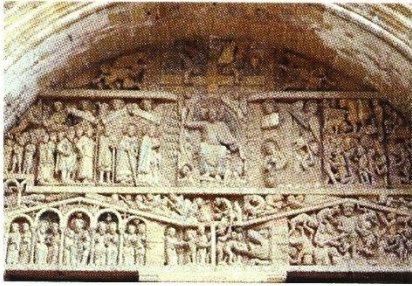
Les héros des récits hagiographiques sont au XII^e siècle largement installés sur les chapiteaux, mais migreront vers des éléments architectoniques plus amples. Ainsi, comme à Moissac par exemple, les piliers des cloîtres accueillent non seulement les saints Pierre et Paul, mais aussi le fondateur de l'abbaye. La singularité de leurs traits permet de les identifier. Les corps ne se détachent qu'en bas-relief ce qui ne leur enlève en rien leur rôle de gardien.

Sur le trumeau du tympan de l'abbatiale de Moissac, le sculpteur, certainement différent de celui des piliers du cloître, fait appel à plus de fantaisie lorsqu'il présente le corps du prophète Jérémie en un mouvement impétueux (**fig. 3**). Quelle danse l'artiste a-t-il voulu suggérer ? Quelle impulsion soudaine pousse les jambes immenses à l'action ? Pourquoi cette torsion de la tête qui fait sortir Jérémie du cadre ? L'artiste va au-delà de la simple évocation du prophète, il veut traduire la gestuelle du corps, signifier le dynamisme possible du corps du prophète.

Les plus importantes recherches sur le corps pourront se faire sur les statues-colonnes, celles de Saint-Denis, disparues depuis 1771, celles de la façade de la cathédrale de Laon, celles du portail royal de la cathédrale de Chartres, ou encore celles du cloître Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne. Cette statuaire atteste pour la première fois d'une recherche plus approfondie sur l'épaisseur du corps, sur cette épaisseur que le tympan ne pouvait lui accorder en totalité (**fig. 4**). Mais ce n'est pas encore la ronde-bosse qui l'anime. En ce siècle, la statue reste adossée à la muralité, lui appartient, s'étire, s'allonge et s'adapte au cadre ; les dimensions sont parfois à peine compatibles avec le réel.

Le corps existe encore essentiellement au travers des vêtements, qui plus que le corps définissent l'appartenance au masculin ou au féminin. Les corps ne sont que décelés derrière des plis fins et serrés. Ce sont essentiellement les attributs et la gestuelle qui relatent la vie et souvent la mort du personnage à vénérer.

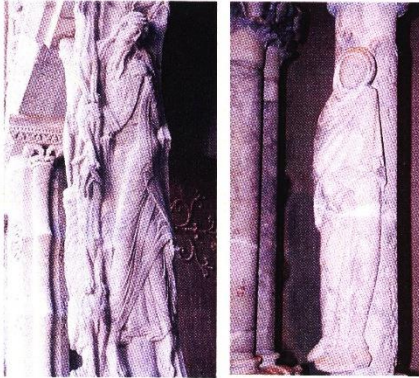
¹ Cette période majeure de renouveau du monde culturel au Moyen Âge est mise en évidence par les travaux des historiens Charles H. Haskins, Jacques Le Goff ou encore Jacques Verger.



1 – Tympan du Jugement Dernier. Conques, entre 1110 et 1125.



2 – Relief d'Ève, sculpteur Gislebert, conservé au Musée Rolin d'Autun.



3 – Jérémie, trumeau du portail occidental de Moissac. XII^e siècle. 4 – Statue-colonne de l'ancien cloître de Notre-Dame en Vaux. XII^e siècle.

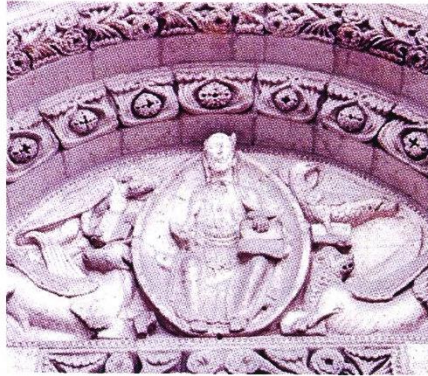
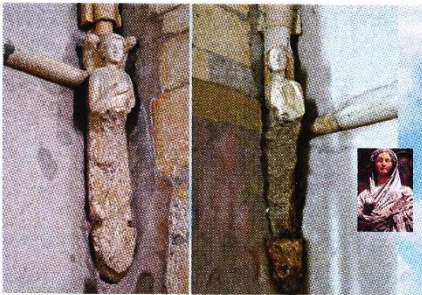


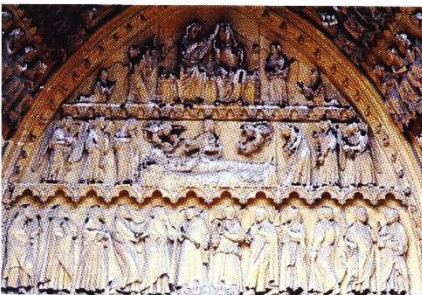
Photo 5 – Tympan du Portail du Lion. Cathédrale de Verdun.



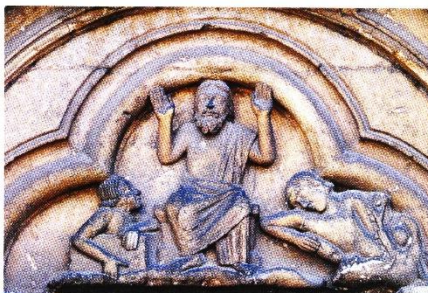
6 – Statues-colonnes de l'église paroissiale de Lemoncourt (Moselle) XIII^e siècle.



7 – Tympan marial de l'église paroissiale de Lemoncourt. XIII^e siècle.



8 – Tympan marial de la cathédrale de Metz (Moselle). XIII^e siècle.



9 – Tympan du Jugement Dernier de Gorze (Moselle). XIII^e siècle.

À l'époque romane, le crucifié cloué sur la croix reste revêtu d'une tunique qui couvre le corps en entier. Les traits sont impassibles, aucune souffrance n'est notée. L'artiste obéit à un code iconographique imposé en ce siècle. Le moment n'est pas venu des recherches sur un corps sacré. L'Enfant Jésus est, lui aussi, revêtu d'une tunique ; l'enfant ne sera nu sur les bras de Marie qu'au XIII^e siècle. Ce sera alors un corps d'enfant potelé, observé, copié dans des attitudes le plus souvent naturelles.

En ce qui concerne la représentation mariale, le XII^e siècle privilégie le type de la Vierge de Majesté hiératique, assise, présentant un enfant debout ou assis et qui, comme la Mère, a le corps dissimulé sous un vêtement. Cette figuration monumentale est apparentée à la statuaire mariale, propre aux lieux de pèlerinage ; destinée à la vénération, elle n'appelait ni une exploration du corps, ni une recherche sur les sentiments².

Dans la région messine proprement dite, il n'existe guère en ce XII^e siècle d'exemple intéressant, pouvant mener vers une étude du corps ; il serait cependant dommage de ne pas mentionner deux portails historiés lorrains : celui de la cathédrale de Verdun, en Meuse (**fig. 5**), et celui de Pompierre dans les Vosges. Le premier évoque la scène du Jugement dernier, le second plus prolixe, met l'accent sur l'arrivée des rois mages et relate la vie du Christ jusqu'à son entrée à Jérusalem. Les silhouettes, traitées d'une manière fruste, restent œuvre de maçon et ne nous apprennent rien sur une éventuelle recherche corporelle.

La sculpture monumentale au XIII^e siècle

Au XIII^e siècle, l'artiste se met en quête de nouvelles formes afin de traduire le corps dans sa matérialité. Il ne s'agit pas encore d'une recherche anatomiquement correcte, mais l'exploration de la musculature se fait plus fine, la mise en place de la gestuelle plus recherchée, les expressions plus crédibles, moins stéréotypées. Sur le plan architectural, se multiplient et se développent les portails sur les façades occidentales et sur celles des transepts ; l'iconographie peut tirer parti de ces nouveaux espaces et s'engager dans un discours de plus en plus diversifié.

Les statues-colonnes semblent être les éléments les plus appropriés pour une représentation du corps. Ce sont elles qui s'intégreront harmonieusement dans la dynamique ascensionnelle de la façade gothique. Elles viendront compléter l'histoire sacrée du tympan et parachever l'enseignement destiné au fidèle. Le sculpteur choisira préférentiellement les ébrasements des porches. À la cathédrale de Reims, il logera des conversations sacrées, telles l'Annonciation ou la Visitation, ainsi que toute une théorie de saints reconnaissables à leurs attributs. Et déjà s'animent les visages, sources d'émotions, se meuvent les corps, se libèrent les attitudes et les gestes. L'humanisation se fait jour et se confirme.

La texture du vêtement, la forme des plis, les attributs contribuent toujours encore à laisser simplement entrevoir l'aspect corporel ; mais voilà qu'un genou fléchi attire le regard vers une jambe encore dissimulée par les plis, qu'un léger déhanchement anime la silhouette de la Vierge, que le corps émacié d'un ermite se glisse dans la digne

² Le type traditionnel de la statue reliquaire, à l'origine de ce type de représentation, est la statue de sainte Foy vénérée à Conques en Rouergue.

théorie des saints : signes modestes dans la réalisation du corps, mais signes éloquents de l'intérêt que le sculpteur lui porte.

Peu à peu les corps prennent corps, enflent, les volumes se précisent sous les vêtements. Les plis multiplient les courbes et les contrecourbes, suivent les formes corporelles, se creusent et se gonflent, soulignent une jambe, ou le renflement d'un ventre – ce qui est souvent le cas des Vierges dès l'Annonciation. Tout se passe comme si le sculpteur regardait différemment l'homme, comme s'il se référait à la statuaire antique et tentait une première observation anatomique. L'exemple le plus éloquent est celui des statues-colonnes de Reims. Aux porches de la cathédrale de Reims, le sculpteur attache beaucoup d'importance à l'authenticité des attitudes, à la flexibilité des corps, à la vraisemblance des physionomies. Le fameux sourire de Reims est peut-être le signe le plus fort de la recherche de la vie.

La nudité n'étant pas encore de mise, le corps dans sa réalité anatomique reste secondaire ; bien plus importantes semblent être l'apparence globale du corps et celle de son propriétaire. Les attitudes, la gestuelle annoncent, certes, la vie mais l'expliquent également dans son déroulement.

Non loin de Metz, à Lemoncourt en Moselle, dans une petite église ayant appartenu à l'abbaye bénédictine Saint-Vincent de Metz, le sculpteur propose une localisation inhabituelle pour des statues-colonnes (**fig. 6**). Peut-être étaient-elles destinées originellement aux ébrasements du portail. Dans les angles d'un transept à peine saillant, un ange et la Vierge se font face. Les statues bûchées – pour cause de pose d'autel – représentent, compte tenu de la gestuelle, une Annonciation. Le visage rond de la Vierge, le sourire esquissé, la fossette du menton, peuvent rappeler les traits de la Vierge de la Visitation du portail occidental de Reims. Certes, la technique du sculpteur lorrain est bien loin de celle de l'artiste rémois, mais il reste que la sensibilité du visage donne à penser que le sculpteur connaissait la beauté de la statuaire rémoise et tentait d'en doter sa production. Le geste élégant et précieux de la main tenant la cordelière de son vêtement est typique de l'investigation sur la gestuelle mariale du XIII^e siècle. Une troisième statue à la tête bûchée est encore plus énigmatique... mais ici le sculpteur enroule les plis autour du corps et lui donne ainsi plus de réalité. Cette absence de contrainte, ainsi que l'outil que le personnage tient dans sa main, pourrait indiquer que le sculpteur a voulu laisser sa signature en ce lieu. Un autre élément intéressant de cette petite église est le tympan marial de la façade occidentale (**fig. 7**).

Depuis Bernard de Clairvaux (1090-1153), Marie est devenue le modèle exemplaire de la spiritualité cistercienne. Or, cette nouvelle ferveur se traduit aussi dans l'iconographie de la sculpture monumentale. Marie est à présent non plus figurée uniquement comme intercesseur auprès du Christ, mais glorifiée dans son couronnement. Sa tunique finement plissée dégage le cou, souligne la taille. Le sculpteur n'hésite pas à souligner vigoureusement par les plis à bec du manteau les jambes de Marie. Le corps et la tête légèrement inclinés, la position significative des mains montrent la Vierge, malgré la nouvelle dignité qui lui échoit, comme une personne avec un corps humain. Les visages de Marie et du Christ restent graves, et traduisent la solennité du moment.

La cathédrale de Metz possède également un tympan marial (**fig. 8**). Fortement remanié à la suite de destructions, il permet cependant de retrouver quelques singularités dans la représentation des corps. Celles-ci se découvrent dans le registre inférieur où dix apôtres sont représentés de part et d'autre de deux anges. Sur ceux de droite, le sculpteur moderne du XIX^e siècle a modifié les têtes, mais a conservé les corps : corps

épais, hiératiques, occultés par de lourds vêtements aux profonds plis cannelés. Ces corps, dont le traitement est quelque peu archaïque, révèlent la fatigue du chemin parcouru, de la mission accomplie. Le sculpteur de la partie droite traite l'arrivée des apôtres d'une manière plus légère, plus dynamique. Les corps sont présentés en action, de face, de dos, de trois-quarts face. Les plis des vêtements suivent les mouvements du corps et créent la tension de l'événement.

En ce XIII^e siècle la tradition des Jugements Derniers s'impose encore comme un thème dominant. Toutefois, l'image du Christ subit une profonde transformation. Le corps se découvre, ce n'est plus le Christ byzantin, le *basileus*, aux riches vêtements, portant la couronne, ce n'est plus le Christ redoutable au visage figé, mais celui de la Résurrection. Le torse à demi dénudé montre les côtes saillantes, la musculature appliquée avec justesse. Les mains percées restent levées vers les Justes, abaissées vers les damnés, mais sont d'une dimension en relation avec le corps. Le visage, s'il reste impassible, perd de son austérité et se fait humain.

Ainsi se fait jour une nouvelle approche eschatologique, qui, certes, est d'abord celle des théoriciens du clergé, mais qui permet à l'artiste une nouvelle spéculation sur le corps. Le corps divin prend une réalité à peine envisageable, donc non traduisible au siècle précédent. Cette nouvelle conception de l'image divine fait disparaître les animaux symboles des Évangélistes qui laissent la place aux intercesseurs, Marie et Jean. En somme, la scène se fait humaine.

Un petit tympan de l'église abbatiale, devenue paroissiale, de Gorze, proche de Metz démontre dans sa simplicité la nouvelle recherche sur un thème sacré certes, mais qui entraîne aussi une représentation autre du corps (**fig. 9**).

La plus belle réussite, et qui approche le plus le corps humain, n'est pas celle d'un Christ Juge, mais celle, drapée dans une dignité imposante, du Beau Dieu d'Amiens.

Le modèle du corps humain sera également pris en compte pour les Crucifixions. Le Christ attaché sur la croix, revêtu à présent du seul *perizonium*, à la partie supérieure du corps ainsi que les jambes dénudées. Si l'exactitude n'est pas toujours évidente dans l'anatomie, on distingue à présent une attitude qui est celle d'un homme souffrant dont les bras s'étirent, dont la musculature se dissocie sous le poids du corps. Ces tensions musculaires ont pu être observées par les artistes du Moyen Âge, car s'il n'y a plus de crucifixion au XIII^e siècle, restent visibles les pendants, les supplices divers.

Si la sculpture funéraire n'appartient pas à la sculpture monumentale, il est toutefois intéressant de noter que même les corps des gisants prennent vie. À présent sont notés les volumes du corps, quelques particularités physiques, même si, le plus souvent, il ne peut être question de portrait.

Tout n'est pas acquis au siècle suivant. L'art courtois apparu dès la fin du XIII^e siècle se prolonge dans la première moitié du XIV^e siècle sans apporter de véritables innovations. Toutefois, l'artiste, de moins en moins dépendant du religieux, peut à présent s'attacher à d'autres modèles, peut appliquer une iconographie moins contraignante, qui traduit la vie des riches commanditaires comme celle de la cour. Le corps est

désormais de mieux en mieux apprécié dans sa réalité, et l'artiste s'adonne plus volontiers à l'apparence physique, à la profondeur psychologique de ses modèles.

Il reste que les XII^e et XIII^e siècles ont apporté l'essentiel dans la représentation du corps dans la sculpture monumentale. La conception plastique, le modelé du corps, son volume, le traitement des draperies, leurs courbes et contre-courbes, tout est exploré et mis en pratique durant cet espace de temps. En somme, les sculpteurs de ces siècles ont permis plus de latitude dans la représentation du corps et ont ouvert la voie de la liberté à ceux des siècles à venir.

Bibliographie

A.ERLANDE-BRANDENBURG, *L'Art gothique*. Citadelle, Mazenod, Paris, 1983.

M. AUBERT, *La Sculpture française du Moyen Âge et de la Renaissance*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Paris, 1926.

M. DURLIAT, Cours de licence, Académie Toulouse-Le Mirail, 1968-1977.

M.-A. KUHN – MUTTER, *La Sculpture religieuse monumentale dans le diocèse de Metz aux XIII^e et XIV^e siècles*, Thèse 3^e Cycle, Nancy, 1987.

LE CORPS PORTEUR D'IMAGES ET DE SYMBOLES DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE CHRÉTIENNE DU MOYEN ÂGE AU XVII^E SIÈCLE OCCIDENTAL

par

Hélène DERONNE de l'Académie de Nîmes

Dans la peinture religieuse, thématique qui s'inscrit dans la hiérarchie des genres qui a dominé toute l'histoire de l'art dans sa classification, il y a le corps vêtu ou dévêtu, qui suggère par la mise en page, la ligne, la couleur, l'attitude, la lumière, un sentiment, un enseignement, une symbolique, une invitation à la prière.

Ce n'est pas du corps, sujet de plaisir, de jouissance, de convoitise et fort heureusement d'amour humain, dont nous allons parler mais, bien plutôt, de celui qui répond aux textes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Nous présenterons et analyserons en une fresque rapide le corps porteur d'images et de symboles à partir d'exemples peints et sculptés du Moyen Âge au XVII^e siècle occidental, qui sont des invitations à la prière et à la contemplation. Tout en suivant l'ordre chronologique des textes bibliques, nous évoquerons le corps sublimé, le corps convoité, le corps martyrisé, le corps transfiguré et enfin le corps glorieux. Les œuvres d'art proposées souligneront la pensée religieuse de l'époque, la stylistique de l'artiste, sachant qu'à travers les siècles ce corps incarné demeure l'essence même de la religion chrétienne, corps pour les croyants créé par Dieu, à son image, au sixième jour de la *Genèse* 1. 26 : Alors Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance ».

I. Brève analyse du corps avant le Christianisme

À l'époque de la Préhistoire, l'homme primitif, réfugié au fond de la caverne, vit dans la peur : tout le dépasse et le sacré lui est nécessaire, naturel. Comme l'animal qu'il dessine sur des parois obscures de sa cache, la femme qu'il représente s'auréole de cette sacralisation : la femme n'est que l'expression, l'incarnation de la fécondité comme l'animal est celle de la proie conquise. Traqué, abattu, dépecé, l'animal donne le vêtement, la nourriture. La femme donne l'avenir à l'homme. Elle n'est qu'un ventre et des seins, l'importance de ses volumes est signe de son pouvoir : elle est symbole de fécondité, femme génétique, la déesse mère. Ainsi est représentée *La Vénus de Willendorf*¹ qui est le plus ancien nu retrouvé après la Vénus de Lespugue.

¹ *La Vénus de Willendorf*, époque du Paléolithique supérieur, vers 24000-22000 av. J. C., calcaire, Musée d'Histoire naturelle, Vienne.

Dans la civilisation grecque, les artistes vont créer un art à la mesure de l'homme, centré sur lui car toute création humaine est perfectible ; cette amélioration constante est nécessaire pour obtenir la faveur de dieux difficiles et capricieux. Le corps va être magnifié mais avec une différence de traitement entre le corps masculin et le corps féminin. Le corps féminin et le nu féminin expriment dans les poses un mouvement de pudeur. L'homme aborde fièrement son corps et sa nudité. Il incarne l'idéal platonicien lié à la recherche et à l'amour du beau. Il est à lui seul, la référence et la mesure.

Pour les Grecs le corps masculin est l'expression de la beauté de la vie traduite suivant des canons esthétiques très précis : la tête est sept fois calculée dans le corps, la longueur du tronc égale à la longueur des jambes, le poids du corps reposant sur la jambe droite, l'autre légèrement fléchi, le pied reculé entraînant un déhanchement, la ligne des épaules s'inclinant en sens inverse de l'oblique des hanches et donnant l'équilibre. Ainsi se présente *L'Apollon du Belvédère*² comme beaucoup d'autres nus masculins. Les arts, selon les Grecs, étaient faits pour l'homme et comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtements, ils le représentèrent le plus souvent nu, tandis que femme dénudée n'apparaîtra qu'au cours du 1^{er} siècle av. J.C.

*L'Aphrodite Ludovici*³ entre ou sort de son bain rituel, posant ou prenant son manteau. La déesse fait un geste de pudeur, recouvrant son sexe de la main droite. Les épaules sont plus étroites, légèrement penchées vers l'avant, la poitrine menue, les genoux plus resserrés, les hanches plus larges, les jambes fuselées. Les chairs sont traitées avec sensualité. Le visage frappe par son ovale très allongé et entièrement régulier. Le front est défini par un triangle, les arcades sourcilières forment un arc de cercle très régulier vers le nez, les yeux sont doux, la bouche petite et sensuelle. La statue pouvait être observée de face ou de dos. La sensualité de la déesse devait être accentuée par la peinture, réalisée par un peintre de chevalet.

Si la sensualité est très marquée, et encore plus par sa nudité, la statue reste néanmoins une statue religieuse, puisque la sensualité est l'attribut de la déesse Aphrodite ou Vénus.

II. « Et ils connurent qu'ils étaient nus » : naissance du christianisme et de la notion du corps

À l'inverse de nombreuses traditions qui n'accordent qu'une mention rapide à l'apparition du premier être humain sans presque le différencier des autres espèces (Égypte) ou le réduisent au rôle de serviteurs des dieux (Mésopotamie) la création de l'homme représente le couronnement de la cosmogonie biblique. Dieu achève et signe son œuvre après la création de la lumière et des eaux, des cieux et de la terre, de la végétation et des animaux qui n'est que le décor et le contrepoint à l'apparition du genre humain. La *Genèse* en effet dégage la place prééminente de l'homme. Mais dès l'ouverture de l'aurore du monde, des puissances hostiles planent. Il suffira que Dieu interdise à l'homme les fruits d'un seul arbre pour que la puissance adverse suggère à l'homme de franchir la limite qui le différencie de la toute puissance divine. Le couple primordial

² *L'Apollon du Belvédère*, copie romaine d'après un original grec en bronze daté de 330-320 av. J.C., attribué à Léocharès. Trouvé à la fin du XV^e siècle. Musée du Vatican, Rome.

³ *L'Aphrodite Ludovici*, marbre, Musée National romain, Rome.

a transgressé l'interdit, il est chassé du paradis. Nous assistons alors à la plus formidable des tempêtes de feuilles de vignes.

Attribué à Gislebertus, *Ève*⁴ du linteau du portail nord de la Cathédrale d'Autun, est le premier nu érotique de l'histoire chrétienne. Daté des années 1130, il est démonté en 1766 en même temps que d'autres fragments du portail, le *Tombeau de saint Lazare*, le *Jubé* et tout l'espace du chœur. Les chanoines, à cette époque-là, étaient peu sensibles aux beautés de l'art médiéval !

Nous vivons l'instant de la tentation : Ève est présentée allongée, ondulante. À l'extrême droite, la queue du serpent s'enfuit ; dans sa main gauche, Ève tient le fruit défendu qu'elle semble arracher de l'arbre de la connaissance. Son sexe est caché par les feuilles de vigne. Elle a conscience de sa nudité donc de son péché. De sa main droite, elle tient son visage qui exprime l'interrogation, le doute, la prise de conscience. L'œuvre est incomplète : Adam, qui se trouvait à sa gauche, a disparu, tout comme Satan, dont il ne reste que la queue. À l'origine les yeux étaient colorés pour accentuer la vérité.

Nous avons trois étapes de la scène en une : la tentation par Satan, la prise du fruit défendu, la découverte de la faute.

Tout au cours du Moyen Âge, dans cette Europe profondément croyante, dans cette France qui se couvre d'églises, d'abbayes, de cathédrales, l'iconographie religieuse représente le nu humain sous la forme du péché. Dans la vision judéo-chrétienne, le nu est indissociable de la honte et du sentiment de culpabilité.

La chrysalide médiévale va se craqueler pour tomber aux temps de la Renaissance et laisser apparaître dans toute sa nudité le corps humain retrouvé.

Cette Renaissance italienne si riche en génies avec l'un d'entre eux qui les dépasse sans doute tous par ses multiples dons artistiques : Michel-Ange (1475-1564) qui fut architecte, urbaniste, sculpteur, peintre, dont l'un des plus fameux exemples est celui de la Sixtine ! et un détail qui nous permet d'établir un parallèle avec l'œuvre précédente : « Le péché originel ».

L'artiste peint le plafond en une immense fresque de 520 m² (technique qu'il ne connaissait pas) en quatre ans : 1508 à 1512. Dans cet espace parfaitement bien construit, *Ève*⁵ est au centre, dans l'axe médian de la composition. Sa main rencontre celle du démon. De part et d'autre, sont situés Adam et l'arbre tandis que l'Éden est rapidement suggéré. Un jeu de spirales se répond entre la queue du serpent qui monte autour du tronc de l'arbre et le corps d'Ève qui semble s'enrouler autour de ce même tronc. Un corps de femme naît des plis du serpent qui se fait liane pour mieux prendre le fruit.

Michel-Ange est un sculpteur : sur une surface plane, il inscrit la scène dans un espace à trois dimensions grâce à la perspective linéaire, mais par le dessin qui délimite la forme dans l'espace et par les dégradés de couleurs qui suggèrent le volume, gris, verts, jaunes, oranges, il suggère vie, sensualité, émotion et l'instant dramatique qui va faire basculer le destin de l'être humain. Les deux mains se rejoignent, celle d'Adam est prête à cueillir le fruit. Ils ne savent pas encore qu'ils sont nus.

Si la légende d'Adam et Ève est racontée dans la *Genèse*, premier Livre de la Bible, elle est aussi étudiée dans le Coran, mais l'histoire est étrangement différente : d'après le Coran, ce sont Adam et Ève qui ont été tentés par le diable, pas uniquement Ève.

⁴ *Ève*, bas-relief, vers 1130, Musée Rolin, Autun.

⁵ *Ève ou le péché originel*, détail du plafond de la Sixtine, Chapelle Sixtine, Rome.

L'homme et la femme portent tous les deux la même responsabilité. Que disent nos artistes ? Dans l'exemple sculpté de la cathédrale d'Autun, les figures d'Adam et de Satan ont disparu, donc nous ne savons pas. Avec Michel-Ange, si le corps d'Ève est tentation, la main d'Adam et de Satan sont au centre de la composition, instant magistral. Adam s'est mis debout, il se penche vers l'arbre, fait le geste d'attraper le fruit : il participe à la faute.

L'homme et la femme ont voulu résister à Dieu en lui désobéissant. La punition a été très grande. Ils ont été chassés du paradis.

Dans le détail de la porte de bronze de la cathédrale d'Hildesheim, réalisée par un sculpteur anonyme, *La Malédiction divine*⁶ est traduite avec une force confondante. Dieu de son index déchaîne un ouragan qui plie les arbres, courbe les coupables et retourne convulsivement le démon tentateur devenu un petit dragon plutôt qu'un serpent. Cette œuvre du début du XI^e siècle témoigne d'une grande intensité dramatique. Si les personnages semblent flotter sur leurs pieds, la perspective n'est pas encore connue, tout est dans le mouvement et l'expression des corps qui se tordent avec une analogie entre les branches qui se croisent et le nœud du dragon, et des doigts qui accusent : le doigt de Dieu accuse Adam qui accuse de son doigt Ève, qui accuse de son doigt Satan !

III. La Vierge ou l'évocation de sa féminité

Les croyants, durant les quatre premiers siècles de l'ère chrétienne, ne purent bénéficier d'une tradition picturale puisque la chrétienté avait pris naissance dans le milieu juif où l'interdit des images divines était très fort. Ils se sont tournés très certainement vers le répertoire polythéiste et plus particulièrement celui d'Égypte avec Isis représentée assise sur un trône, allaitant son fils Horus ; cet emprunt est d'autant plus probable, que la culture gréco-romaine n'offrait pas de modèle d'une déesse allaitant.

La plus ancienne représentation connue de la mère du Christ est une peinture de la catacombe de Sainte-Priscille à Rome qui pourrait être datée du II^e siècle, intitulée *Vierge allaitant*. La Vierge assise, allaite son fils tandis qu'un personnage montre du doigt une étoile située au-dessus de sa tête, l'un des symboles de sa sainteté.

Mais avant d'allaiter, il faut porter l'enfant en son sein.

Piero della Francesca⁷ met l'accent dans *La Vierge de l'attente* (Musée Civico, Monterchi, Italie, vers 1476-1483) sur la position du corps de Marie qui porte son enfant et qui semble ne pas être tout à fait à son aise. De sa main droite, elle a dégrafé sa robe : le bébé prend de la place, tandis que sa main gauche s'appuie sur ses reins, son dos étant légèrement penché en arrière : attitude de gêne et de souffrance. La tente tabernacle est faite d'étoffes précieuses, la position centrale de la Vierge souligne sa fonction de tabernacle mystique du Saint des Saints. L'attitude parfaitement symétrique des anges souligne la valeur cérémonielle et mystique de l'image.

⁶ *La Malédiction divine*, détail porte de bronze, début XI^e siècle, cathédrale d'Hildesheim.

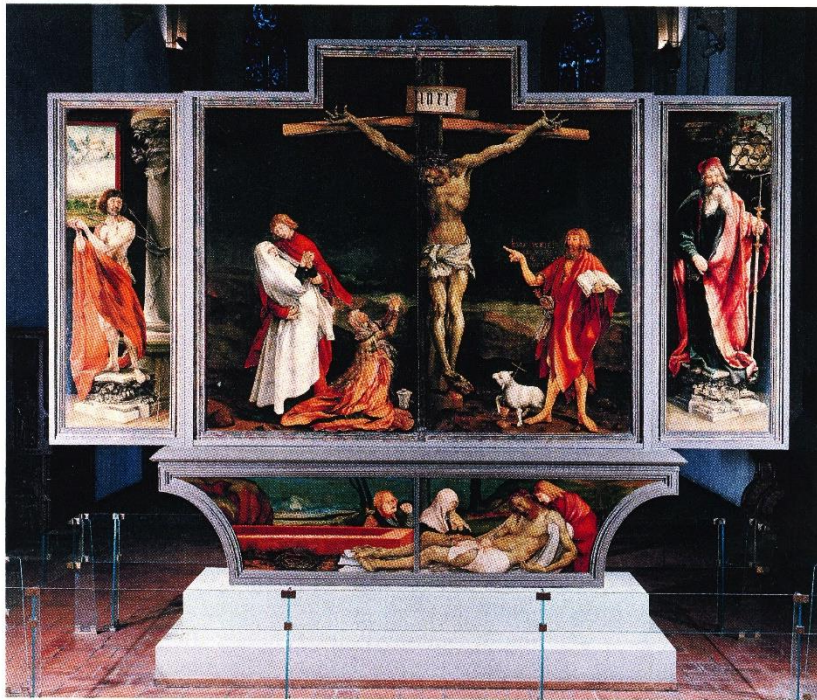
⁷ Piero della Francesca est né entre 1412-1420 à San Sepolcro dans la haute vallée du Tibre en Toscane et mort dans cette même ville en 1492.



1. Rembrandt, *Bathsabée avec la lettre de David*
© Musée du Louvre, Paris.



2. Pierre Paul Rubens, *Descente de Croix*
© Musée des Beaux-Arts, Lille.



3. Maître Mathis, dit Grünewald (Né à Wurtzbourg en 1475-1480 – mort à Halle en 1528)
Retable d'Issenheim, 1512-1516. Technique mixte (tempera et huile) sur panneaux constitués
d'étroites planches de tilleul assemblées à joints vifs. Maître-autel de l'église de la commanderie
des Antonins d'Issenheim. Présent dans les collections du musée dès sa création.
© Musée Unterlinden, Colmar – Inv. 88.RP.139

IV. Le corps convoité

En opposition à l'Immaculée Conception, le corps convoité. Dans l'Ancien Testament, nous relevons des exemples de femmes dont les corps furent l'objet de convoitise ce qui engendra souvent leur malheur. Ainsi Thamar, Suzanne et Bethsabée pour ne citer qu'elles ! Van Rijn Rembrandt (Leyde 1606, Amsterdam 1669) a peint *Bethsabée avec la lettre de David*⁸, œuvre très connue mais que nous regardons toujours avec autant d'émotion.

Le personnage de Bethsabée apparaît dans le deuxième livre de Samuel, au chapitre 11, versets 1 à 27. Le roi David, se promenant sur la terrasse de son palais, aperçoit Bethsabée en train de se baigner. Bien qu'il ait appris qu'elle était mariée à Urie, l'un de ses soldats parti assiéger une ville, il a une relation avec cette femme qui tombe enceinte et le lui fait savoir. David rappelle le mari de Bethsabée de la guerre pour qu'il dorme avec sa femme, mais celui-ci refuse. Le roi pousse alors le commandant de son armée, Joab, à lancer une attaque hasardeuse afin de faire périr Urie au combat : c'est ce qui arriva.

Après la période de deuil, David épouse Bethsabée et l'enfant de leur union naît. Le prophète Nathan apprend alors à David que cette façon de faire a déplu à Dieu et qu'en châtement, ce n'est pas ce fils aîné de David qui héritera du trône, mais un autre fruit de la semence que David plantera en Bethsabée, au terme de luttes qui décimeront la famille royale. David implore le pardon de Dieu, l'enfant de Bethsabée tombe malade et David jeûne plusieurs jours, jusqu'au décès de l'enfant, le septième jour, ce que David interprète comme sa punition.

Un nouvel enfant naîtra, appelé par David « Salomon » (pacifique). À la fin de la vie de David, Bethsabée alliée au prophète Nathan obtiendra du roi qu'il reconnaisse Salomon comme son héritier légitime et le fasse monter sur le trône d'Israël.

Bethsabée, par sa beauté a fait naître le désir dans le cœur de David. Comment Rembrandt la représente-il ? Elle va prendre son bain. Une de ses servantes lui enlève ses bas. Elle est nue. Son corps a la poitrine ferme, un ventre arrondi, porteur d'une prochaine maternité. Il représente une femme mûre et c'est tout le génie de Rembrandt. Il dépasse l'idée du corps désiré, du corps convoité, pour évoquer un être humain à l'émouvante nudité. La lettre qu'elle tient, envoyée par le Roi David, lui apprend la mort de son époux. L'attitude du cou, du visage exprime une tristesse. Rembrandt est un fouilleur d'âme. Il fouille au creux des ténèbres de l'invisible par un moyen plastique qui est l'opposition de la lumière et de l'ombre. Son corps est mis en lumière, laissant le reste de la composition en demi-teintes ou dans l'obscurité : ce jeu de clair-obscur n'est pas uniquement un procédé pictural, il est le symbole même de la destinée humaine.

Rembrandt a une profonde sympathie pour cette femme comme pour la femme en général, victime de ses propres charmes. Celle qui a posé est sa chère Hendrickje Stoffels qui était enceinte de leur fille. Aucun autre peintre n'est allé plus loin que Rembrandt dans l'investigation de l'âme.

⁸ *Bethsabée avec la lettre de David*, 1654, Musée du Louvre, Paris.

V a. Le corps martyrisé par sa propre volonté

La croyance du rachat des péchés par le jeûne, la flagellation, par une souffrance physique imposée par soi-même à soi-même a toujours existé et sera amplifiée par le Concile de Trente. Saint Ignace de Loyola (1491-1556) disait à propos de son corps : « Je ne suis qu'un fumier, je dois demander à notre Seigneur qu'à ma mort, on jette mon corps aux ordures pour qu'il soit dévoré par les oiseaux et les chiens. N'est-ce pas cela que je dois désirer pour le châtement de mes péchés ? ». Dans la sculpture de Donatello (Florence 1386-1466), *Marie-Madeleine pénitente*⁹, l'artiste souligne la déchéance de ce corps qui s'est privé de tout pendant trente ans dans une grotte, à la Sainte-Baume. Marie-Madeleine, guérie par Jésus des démons qui l'habitaient, démons de la luxure, de la prostitution dont elle vivait, qui est présente au pied de la croix, à la mise au tombeau, et au matin de Pâques est la personnification de la pénitence du corps oublié, martyrisé en quelque sorte.

Donatello représente Marie-Madeleine, décharnée, aux yeux profondément enfoncés dans les orbites, au visage buriné, tiré, les mains qui n'arrivent plus à se joindre, le corps revêtu non pas d'une peau de bête mais de ses cheveux. Comme est grande la connaissance de l'anatomie de la part de cet artiste du XV^e siècle !

L'œuvre est sculptée dans du bois de peuplier blanc, ce qui est rare à cette époque. En dehors de la peinture encore présente légèrement sur les épaules, il a été découvert lors de sa restauration en 1972 des fils d'or dans les cheveux, qui devaient rappeler vaguement la beauté du sujet, défiguré par l'ascèse et la vieillesse.

V b. Le corps martyrisé par le bourreau

- Le corps du Christ

Le thème du Christ au corps crucifié a été représenté à de très nombreuses reprises à travers les siècles. L'une des représentations, certainement parmi les plus fortes, est *La Crucifixion* de Grünewald (Bavière, 1475-1480/1528) qui se trouve au Musée d'Unterlinden à Colmar. Ce retable, commandé par l'ordre mendiant des Antonins qui a pour vocation de soigner et d'assister les malades, est constitué d'un ensemble de plusieurs panneaux peints qui s'articulent autour d'une caisse centrale composée de sculptures.

Le corps du Christ est piqué de boursoufflures, bourré d'échardes grosses comme des pointes de flèche. Son corps est tordu, ses doigts crispés expriment l'insoutenable. Ses bras immenses, trop longs pour son corps, font ployer la croix. La tête couronnée d'épines retombe, bascule. Il n'y a pas de résurrection à espérer, c'est la mort qui aura le dernier mot ! La dimension spirituelle de l'événement se perd dans le spectacle d'une agonie terrifiante.

Marie-Madeleine au premier plan, la plus petite de tous, est éperdue de douleur, de chagrin, elle l'implore de ses mains jointes aux doigts entrecroisés à la manière des bois de la couronne d'épines. Saint Jean-Baptiste montre du doigt celui qu'il annonçait et devant lequel il se retire « *Illum oportet crescere, me autem minui* ». Saint Jean retient le corps effondré de Marie. Le grand manteau blanc l'enveloppe comme le saint suaire, comme la pureté de l'agneau, blanc comme le livre sacré des Écritures. Par le dessin de

⁹ *Marie-Madeleine pénitente*, bois de peuplier blanc, 1453-1455, Musée dell Opera del Duomo, Florence.

ces corps, nus ou habillés, Grünewald décrit l'insoutenable douleur tant physique que morale. L'on recule d'effroi devant une telle œuvre. Devant ces doigts tordus, crispés, secs comme les sarments de vigne, pouvons-nous avoir l'espérance qu'ils reflleuriront ?

L'une des œuvres les plus célèbres de Salvador Dalí est *Christ de Saint Jean de la Croix*, 1951, Musée Kelvingrove, Glasgow, Écosse. C'est à partir d'un dessin mystique de « Saint Jean de la Croix » conservé au Monastère de l'Incarnation d'Ávila, et d'une image qu'il dit avoir rêvée d'un cercle dans un triangle que Dalí (Figueras 1904-1989) a réalisé cette œuvre.

Jésus crucifié est dessiné en une perspective plongeante et vu d'au-dessus de sa tête. Cette dernière regarde vers le bas et est le point central de l'œuvre. La partie inférieure du tableau représente un paysage inspiré de la baie de Port-Lligat. En bas à droite, deux pêcheurs près d'une barque. Entre le Crucifié et la baie s'intercalent des nuages aux tons mystiques et mystérieux, illuminés par la clarté qui émane du corps de Jésus. Le puissant clair-obscur qui sert à rehausser la figure de Jésus provoque un effet dramatique. Le Christ est représenté de façon humaine et simple. Il a les cheveux courts, au contraire des représentations classiques. L'écriteau de la partie supérieure de la croix est une feuille de papier doublée aux initiales INRI. Le Christ n'est pas blessé, il n'a pas d'entaille, et ne possède aucun des attributs classiques de la crucifixion, clous, couronne d'épines, etc. Le corps du Christ est magnifiquement dessiné à la manière de Dalí, beauté plastique, musculature. Ce corps ne semble pas souffrir, est-il vraiment attaché à la croix ? Pourtant l'ombre portée du bras signe l'acte des bourreaux et renforce le jeu de clair-obscur directement influencé du XVII^e siècle.

Dalí parle de son œuvre : « Dans ce second rêve, je vis le tableau sans les attributs anecdotiques : seule la beauté métaphysique du Christ-Dieu (...). Mon ambition esthétique dans ce tableau était contraire à tous les Christ peints par la majorité des peintres modernes, qui l'interprétèrent dans un sens expressionniste et contorsionniste, provoquant une émotion par le biais de la laideur. Ma principale préoccupation était de peindre un Christ beau comme le Dieu même qu'il incarne ». Pour certains, il s'agit de l'œuvre la plus humaine et humble sur le thème de la Crucifixion.

- Le corps de saintes et de saints

Le corps des saintes et des saints martyrisés par les bourreaux furent très souvent représentés à travers les siècles et plus particulièrement au XVII^e siècle.

Avec Le Caravage, nous avons un discours esthétique nouveau. Dans cette peinture, *Le Crucifiement de saint André*¹⁰, le peintre ne met pas en valeur la crucifixion de saint André mais juste un épisode qui se passe après, à partir d'une légende écrite en 1600, le « *Legendario delle vite de santi* » qui raconte comment Égée, le proconsul de Patras en Grèce, ordonna qu'André ne fût pas cloué sur la croix, mais qu'il y fût attaché. Ses souffrances devaient être prolongées parce qu'il avait converti Maximilia, la femme du proconsul, au christianisme, et l'avait baptisée.

Pendant ce cruel châtement eut des effets contraires, car le saint continua à proclamer sa foi à ses disciples qui se pressaient autour de la croix. Au bout de deux jours, le proconsul ordonna de détacher André afin de faire cesser les troubles. Mais, à cet instant, un rayon de lumière éblouissant l'enveloppa, des anges apparurent, et une force

¹⁰ *Le Crucifiement de saint André*, 1606-1607, Museum of art, Cleveland.

surnaturelle paralysa les bourreaux. Au moment où la lumière s'évanouit, André rendit l'âme. Dieu exauça ainsi celui qui l'avait supplié de mourir sur la croix.

Le Caravage peint ce moment figé au sens propre comme au sens figuré, car le bourreau, debout sur l'échelle, est encore paralysé même si la lumière a disparu. Le corps fragile d'André pend sur la croix, dans un état d'épuisement, sa tête reposant sur l'épaule gauche. Il rend son dernier soupir, la bouche ouverte, ses yeux, tournés vers le haut, sont à peine visibles sous ses paupières baissées. C'est une représentation saisissante du moment de la mort comme délivrance des souffrances de la vie. Les témoins surpris, encore bouleversés par le miracle, contemplent, étonnés, ce moment du passage. Le corps souffrant d'André est mis en valeur. Raideur des muscles, squelette du corps martyrisé.

Michelangelo Merisi, dit « il Caravaggio » (Caravaggio 1571 Porto Ercole 1610), humanise le divin et le rapproche du commun des croyants en un jeu d'écriture basé sur la diagonale, le réalisme des attitudes, le goût du détail précis, les jeux de lumière et d'ombre ou clair-obscur, le choix de modèles pris parmi les gens du peuple. Un exemple de la stylistique caravagesque.

VI. Le corps magnifié

Une œuvre que nous aimons toujours revoir et qui nous étonne toujours par sa perfection est la sculpture de Michel-Ange, *David*¹¹. Il réalisa cette œuvre en quatre années dans un immense bloc de marbre que deux autres artistes avaient tenté de dégrossir, sans succès. David, personnage biblique, écuyer musicien du premier roi des Hébreux, Saül, qu'il accompagne de sa harpe, eut de nombreux exploits militaires. Il succédera à Saül, et deviendra ainsi le deuxième roi des Hébreux. David propose au roi Saül qui était en guerre contre les Philistins, de tuer le géant Goliath.

Ici David n'a pas encore accompli son exploit. Il tient sa fronde dans la main droite, il regarde son adversaire. Tous ses muscles sont tendus, ils sont prêts à être mis en mouvement. L'œuvre ne célèbre pas la victoire mais insiste sur l'instant qui précède l'action. Rien n'est accompli et cependant David est représenté en héros à la manière des antiques grecs dont le nu valorise la vertu : le courage, la justice. La représentation du bien se confond avec la représentation du beau car ici, tout est esthétiquement et volontairement beau. Proportions, attitudes, travail du marbre. La moralité, l'éthique sert de modèle à l'esthétique. Le nu, à la manière des antiques, glorifie les actions nobles. Le corps est glorifié car il combat contre le mal. Les contemporains de Michel-Ange ont été stupéfaits, éblouis.

VII. Le corps transfiguré

Ce corps peut correspondre au moment de l'extase avec cette œuvre majeure de l'histoire de l'art, *L'Extase de sainte Thérèse ou la Transverbération de sainte Thérèse*¹² par Le Bernin (Naples, 1598 - Rome, 1680). Nous assistons au moment suprême de l'extase. Le moment où l'ange est sur le point de transpercer le cœur de la jeune carmélite avec le dard de l'amour divin, symbole de l'union avec le Christ. Sainte Thérèse d'Avila dans son autobiographie publiée sous le titre *La Vie de sainte Thérèse de Jésus (1515-1582)*,

¹¹ *David*, marbre, galerie de l'Académie, Florence.

¹² *L'Extase de sainte Thérèse ou la Transverbération de sainte Thérèse*, Chapelle Cornaro, église Santa Maria della Vittoria, Rome.

une mystique cloîtrée, carmélite déchaussée, réformatrice et religieuse (1622) décrit le récit de sa vision. Elle fut la première carmélite canonisée.

La ligne de force est la diagonale qui traverse la composition en deux parties. Ré-équilibrant la composition, la ligne verticale de l'ange qui est cependant légèrement en retrait par rapport à cette verticalité. Les rayons s'inscrivent aussi sur de légères diagonales. Sainte Thérèse est habillée de ses vêtements de carmélite, l'ample cape, la robe de bure, qui ne laisse voir que la tête, les mains et les pieds. Le vêtement lourd aux mille plis cassés traduit le frémissement intérieur qui s'empare de la jeune femme. Les yeux fermés, la bouche entrouverte, le corps rejeté en arrière, l'ensemble nous montre qu'elle est physiquement et spirituellement en extase.

L'ange, très inspiré de l'antique dans le rendu du plissé et le traitement de la chevelure, se pose un instant encore frémissant de son vol. Les rayons, partant d'une fenêtre qui nous est cachée, illuminent de leur intensité la scène. Il s'agit de la représentation de la lumière divine.

Tout bouge, tout frémit, rien n'est statique. Le corps caché par la robe de bure, est cependant totalement présent. En suspension sur des nuages, il est frémissant de douleur et de plaisir. La scène est comme irréaliste, libérée de toute pesanteur. Cette représentation de l'extase a été critiquée à travers les siècles. La position du corps et l'expression de son visage ont en effet conduit certains à les expliquer comme le signe d'un mouvement d'extase sexuelle. Ils oublient sans doute que nous sommes devant une œuvre pleinement baroque qui traduit l'exaspération des sentiments pour mieux toucher les âmes.

VIII. Le corps glorieux

Un corps glorieux annonçant que la mort a triomphé du mal est peint par Pierre Paul Rubens (Siegen 1577-Anvers 1640), dans le tableau *Descente de Croix*¹³.

Au soir de la Crucifixion a eu lieu la descente de croix. Joseph d'Arimathie demande à Ponce Pilate l'autorisation d'emporter le corps de Jésus. L'autorisation étant accordée, Joseph achète un linceul pour y envelopper le corps du Christ et se rend sur le mont Golgotha, de même Nicodème qui apporte un mélange de myrrhe et d'aloès. Dix personnages sont représentés sur la toile. Nicodème et Joseph d'Arimathie, tous deux membres du Sanhédrin¹⁴, détachent de la croix, avec l'aide d'un serviteur, le corps du Christ qui est soutenu par saint Jean. Au pied de la croix se trouvent les trois Marie, la Vierge Marie, Marie-Madeleine et Marie femme de Cléophas. Par la gauche, une vieille femme entre dans la toile. En arrière-plan, un personnage descend l'échelle sur laquelle est juché Joseph. Le drapé de la robe de la Madeleine, la bassine de cuivre, la couronne d'épines, le périzonium¹⁵ taché de sang, l'éponge et les clous, forment une nature morte au bas du tableau.

Écrivain, diplomate, inventeur, peintre, Paul Rubens est un Européen dans l'âme. Il aura la responsabilité de plusieurs ambassades, et sera même anobli par le roi

¹³ *Descente de Croix*, huile, 1616-1617, Musée des Beaux-Arts, Lille. En 1614 Paul Rubens avait réalisé un triptyque ayant en son centre une *Descente de croix* presque identique qui se trouve à la Cathédrale d'Anvers.

¹⁴ Le Sanhédrin est l'assemblée législative traditionnelle du peuple juif ainsi que son tribunal suprême qui siège normalement à Jérusalem. Nicodème et Joseph d'Arimathie sont des personnages reconnus.

¹⁵ Le périzonium ou pagne de pureté, désigne le morceau d'étoffe servant à cacher la nudité de Jésus de Nazareth en croix.

d'Espagne « en considération de ses mérites et services rendus à son pays ». Il peut porter l'épée. Il est le plus grand créateur du baroque flamand et nous reconnaissons dans cet exemple son écriture baroque : une mise en scène fondée sur la diagonale, avec un jeu de spirales, le corps de saint Jean, celui de Marie Madeleine, du serviteur, une profusion de personnages, la richesse de la couleur, rouge, vert, bleu, jaune, aubergine, blanc, un travail exemplaire des étoffes qui laissent ruisseler la lumière.

Ce qui fait de Rubens un grand peintre baroque, c'est la subordination de tous les éléments du tableau au mouvement, à l'expression d'ensemble : cadre, composition, disposition des plans, traitement du sujet, relation des détails entre eux, utilisation de la lumière qui est rendue en un jeu de dégradés, sombre dans le fond, sombre sur certains personnages, plus clairs sur d'autres, tandis que le linceul et le corps de Christ resplendent d'une lumière intemporelle, spirituelle. Cette intensité qui émane du corps annonce le matin de Pâques, le corps glorieux du Christ.

Nous terminerons cette rapide évocation avec une œuvre de Rembrandt, *La Résurrection du Christ*, 1639, se trouvant à la Alte Pinakothek de Munich.

Rembrandt que nous avons déjà rencontré avec *Bethsabée avec la lettre de David*, est un être profondément religieux. Le Christ rayonne au cœur et au sommet de son œuvre peint et gravé. Son Christ est l'ami des petits, des pauvres, des malades, de tous les humiliés et les offensés qui peupleront un jour l'œuvre de Dostoïevski, avec lequel il n'est pas sans parenté d'esprit et de profondeur de cœur. Van Gogh qui a tant aimé Rembrandt disait : « Pour peindre comme cela il faut être mort plusieurs fois... » et il ajoutait : « On ne peut voir un Rembrandt sans croire en Dieu. »

En lecteur attentif des Saintes Écritures, Rembrandt a illustré le texte de Mathieu : « Un ange à l'aspect de l'éclair, et à la robe blanche comme neige » soulève la lourde pierre qui ferme le sépulcre, laissant apparaître le Christ qui se réveille à peine, encore enveloppé d'une partie de son linceul. Les nombreux soldats sont renversés par cette lumière puissante comme un tremblement de terre. L'un d'eux qui était assis sur la pierre, roule carrément à terre. À l'extrême droite, deux femmes, Marie-Madeleine et l'autre Marie suivant l'Évangile de Mathieu, qui sont venues au matin de la Résurrection. Le sujet premier, n'est pas le Christ ressuscité. D'ailleurs pouvons-nous parler d'un corps, du corps ressuscité ? Il s'agit d'une lumière, elle vient de Dieu, elle est Dieu.

En guise de conclusion

Corps à l'image de la fécondité lors de la préhistoire, corps adulé dans sa beauté plastique à l'époque gréco-romaine, corps dénudé et oublié au cours du Moyen Âge, corps retrouvé sous la Renaissance, corps torturé à l'époque de la Contre-réforme, à travers les siècles il restera le corps incarné, l'essence même de la religion chrétienne.

La Renaissance n'a pas remplacé le Christ et ses saints par des dieux et des déesses. La Renaissance cherche l'individualisation, la personnalité des visages et des corps pour mieux connaître l'homme créé à l'image de Dieu. Il n'y a pas rupture avec le monde du Moyen Âge, Dieu est toujours le maître de l'univers, mais les artistes de la Renaissance vont chercher une perfection dans l'exécution pour mieux exprimer le beau. La beauté du corps humain est aussi la beauté du Christ dans son humanité.

**LE CORPS DE L'HOMME
DANS LES DESSINS DU MUSÉE ATGER
DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE DE MONTPELLIER :
DE LA FORME AU SENS**

par

*Thierry LAVABRE-BERTRAND de l'Académie de Montpellier
& Hélène LORBLANCHET*

S'il est d'usage de parler « d'art médical », les liens de la Médecine et de l'Art ont pris au cours des temps des formes diverses, et le corps de l'Homme en est bien l'élément central. L'exercice médical est sujet de représentation, comme la représentation artistique est objet de médecine. Les rapports de l'art et de la médecine évoluent cependant avec le temps. Le corps antique est magnifié par la sculpture, mais sans guère de préoccupation médicale. La conjonction du souci médical et de l'art viendra avec la Renaissance. On ne saurait oublier ici le nom de Vésale et l'union si singulière, si parfaite, qui se voit dans le *De corporis humani fabrica* entre l'exactitude anatomique à visée pédagogique et l'esthétique prolongée de philosophie qui se dégage de ces squelettes pensifs, méditant sur la vanité des choses humaines.

L'évolution de la science médicale éloignera celle-ci bien vite de cette symbiose, en même temps que le modèle mécanique se fera plus prégnant. Le réductionnisme mécaniste n'est cependant pas toute la médecine du XVII^e au XIX^e siècle, et il doit laisser place à maints mouvements, de l'animisme de Stahl défendant la place de l'âme dans la genèse des phénomènes vitaux, au vitalisme de Bordeu ou de Barthez cherchant une voie moyenne, pleinement scientifique mais tout autant ouverte au Mystère de l'esprit, voire de l'âme.

L'École de médecine de Montpellier pouvait à juste titre défendre une tradition humaniste, à la suite de celle de Salerne : l'attachement à Hippocrate, comme le souvenir du passage de Maître François Rabelais en son sein n'en étaient pas les moindres signes. Le vitalisme fut une forme de cet humanisme médical, dans un contexte scientifique et culturel particulier, celui des années 1770-1820 qui virent tant de révolutions qui ne furent pas que médicales ! Arrivée au seuil du XIX^e siècle, déchu de sa position prédominante en France, l'École s'accroche à l'héritage vitaliste et va nouer des rapports originaux avec l'art sous la conduite du principal héritier de Barthez, Jacques Lordat. La rencontre entre un collectionneur exceptionnel, Xavier Atger, et cette École à la recherche d'un nouvel équilibre humaniste va aboutir à ce projet si singulier, une collection de dessins au sein d'une Faculté de médecine. C'est cette rencontre qui va être décrite ici, en mettant en miroir la confrontation de l'École avec la science de plus en plus matérialiste qui suit.

I. Un collectionneur étonnant et discret, Xavier Atger (1758-1833)

Rares sont les documents sur Xavier Atger : quelques pièces d'archives, quelques lettres, deux opuscules imprimés¹, un inventaire après décès, c'est pratiquement tout. Homme discret, il consacra sa vie à la constitution patiente et passionnée de sa collection, pour laquelle il voulut et constitua de son vivant le musée qui porte son nom.

Né dans la bonne bourgeoisie montpelliéraine, Atger reçoit une éducation soignée : étude du latin, du français, de l'histoire et des sciences sacrées, et, à l'origine sans doute de son goût pour l'art, les cours de dessin sous la houlette d'Étienne Loys, peintre « professeur » de la bourgeoisie et de l'aristocratie de la ville. Il aurait, selon Lordat, montré un goût certain pour les études physiologiques et suivi certains enseignements de l'Université de médecine.

En 1792, il part « faire son tour » en Italie, avant de devenir secrétaire du Comité de surveillance révolutionnaire de Montpellier en 1794. En 1802, à plus de quarante ans, il « monte à Paris » embrasser la profession de vérificateur des contributions indirectes. Le séjour parisien est pour lui l'occasion d'une activité intense dans les milieux artistiques, marquée par la fréquentation assidue des salles des ventes et des marchands d'art. Pendant vingt ans, il constitue véritablement sa collection qui, pour n'être « que » de dessins et d'estampes, à une époque où les plus fortunés s'enorgueillissaient plutôt de la possession de toiles de maîtres, n'en est pas moins impressionnante par le nombre et la qualité des œuvres.

En 1822, Atger choisit de revenir prendre sa retraite à Montpellier, où il mènera jusqu'à sa mort en 1833 une vie confortable mais sans luxe, à s'occuper de sa collection et de sa donation. Resté célibataire, il eut pour seuls héritiers ses neveux et nièces, dont on retiendra surtout leur décision de procéder à la vente de la collection de leur oncle en 1834. Son portrait, aux traits accusés et sombres, ne lui rend pas justice : homme discret, voire effacé, il n'en fut en effet pas moins généreux et d'esprit ouvert, fidèle en amitié et particulièrement soucieux du bien public.

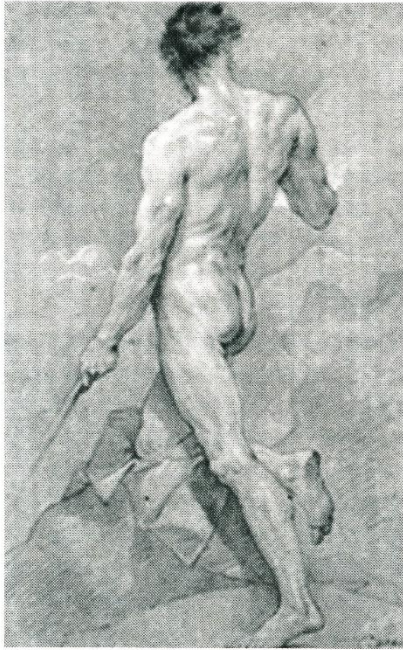
Atger commence à léguer une partie de sa collection à la bibliothèque de la Faculté de médecine à partir de 1813. Il poursuivra ses dons lorsque celui qui, au sein de la Faculté, était le plus à même d'en apprécier le prix, Jacques Lordat, sera Doyen, dans les années 1820.

D'une grande diversité, la collection Atger se caractérise avant tout par la qualité des œuvres sélectionnées, et ce, quelle que soit la notoriété de l'artiste. Dessins, gravures, et dans une moindre mesure tableaux offrant un panorama de l'art classique, du xv^e au xviii^e siècle. Parmi les dessins, toutes les techniques et tous les sujets sont présents, des rapides études à la plume aux dessins très aboutis à la sanguine ou l'aquarelle, de la mythologie à la religion et à l'histoire, du portrait au paysage et à la scène de la vie quotidienne.

La collection se répartit, de manière inégale, entre différentes écoles et sur plusieurs siècles. L'École française est la mieux représentée, avec quelques chefs-d'œuvre, comme

¹ *Des avantages de l'esprit d'observation dans les sciences et les arts, avec quelques remarques relatives à la physiologie*, Paris, 1809.

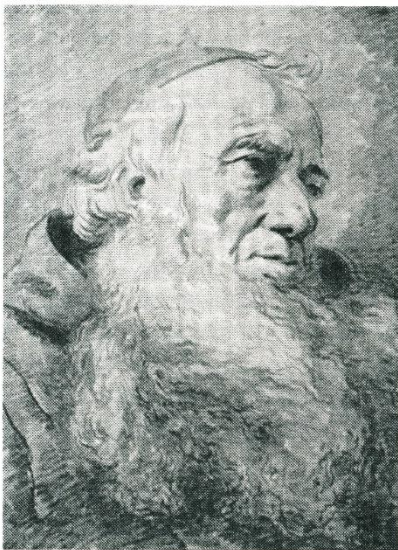
Considérations philosophiques, remarques, observations, anecdotes particulières sur la vie et les ouvrages de Sébastien Bourdon, Paris, 1818.



Charles Natoire (1700-1777)
Académie d'homme debout de dos



Tiepolo
Vieillard et adolescent



Fragonard
Tête de moine à grande barbe



Simon Vouet
Étude pour un Christ en croix

les douze dessins de J.H. Fragonard, Hubert Robert, Watteau, M^{me} Vigée-Lebrun, Oudry, et pour le xvii^e siècle, Philippe de Champaigne ou Charles Lebrun. Les artistes méridionaux sont en nombre, avec le montpelliérain Sébastien Bourdon, le nîmois Charles Natoire – dont le musée possède 67 dessins – ou le marseillais Pierre Puget.

S'ils ne sont pas les plus nombreux (136 au total), les dessins de l'École italienne comptent néanmoins parmi les plus beaux : le Guerchin, les Carrache, le Dominiquin, Véronèse, le Titien ou Tintoret voisinent avec Tiepolo, dont la verve et la vivacité exceptionnelles suffisent à faire comprendre la préférence d'Atger pour le dessin.

L'École du Nord est représentée par Breughel, van Dyck, Jordaens et bien sûr Rubens, dont le musée possède deux dessins aux thèmes classiques.

La représentation du corps humain forme naturellement une partie importante de la collection Atger, avec au premier chef les dessins de nus ou académies. On sait à quel point la progression de l'apprentissage du dessin du corps était codifiée dans les académies de peinture, passant de la copie à deux dimensions (gravures de parties du corps puis du corps entier) à celle à trois dimensions (ronde-bosse), avant d'aborder enfin la représentation du modèle vivant. Il n'est donc pas étonnant que cet exercice obligé soit largement présent au musée, d'autant que son rapport avec les études médicales dispensées à la Faculté est le plus évident. La collection compte au moins une soixantaine d'académies. Le répertoire infini des poses des modèles, presque exclusivement masculins, permet à Atger de s'enorgueillir de ce que « beaucoup sont en mouvement, et présentent une action particulière »², dont le dynamisme apporte à un dessin d'étude une tension, et donc un intérêt, appréciable.

Mais l'on a vu plus haut que la collection est loin de se limiter aux académies. Atger est convaincu de l'intérêt pour les étudiants en médecine d'avoir accès à une telle collection. Il s'inscrit en cela, certes, dans une vision humaniste des études médicales largement partagée à son époque. Cette vision a d'ailleurs justifié la constitution à l'École, sous l'impulsion de J.A. Chaptal, docteur de l'Université de médecine d'Ancien Régime puis professeur de chimie médicale à l'École de santé fondée en frimaire an III, avant de devenir ministre de l'intérieur sous le Consulat, d'une bibliothèque encyclopédique, couvrant non seulement la médecine et les sciences qui lui sont liées (botanique, chimie, histoire naturelle, etc.) mais tous les domaines du savoir, de la littérature à l'histoire de l'art, du droit à la musique, en passant par l'histoire, la géographie ou l'étude des langues. Atger exprime d'ailleurs explicitement, à plusieurs reprises, sa volonté de contribuer par ses dons « à l'accroissement des richesses de la bibliothèque »³, en y ajoutant non seulement des documents graphiques originaux – les dessins – mais leurs reproductions que sont les gravures. Nombre des albums de gravure qu'il donne au musée qui porte son nom ne se différencient d'ailleurs guère des ouvrages largement illustrés de la bibliothèque de médecine.

C'est donc d'abord pour donner aux étudiants accès à l'art, pour contribuer à leur ouverture d'esprit et au développement de leur sens esthétique, qu'il choisit de donner ces œuvres, dans le but affirmé du « délassement d'esprit de cette jeunesse studieuse »⁴.

² *Notice des dessins sous verre, tableaux, esquisses, recueils de dessins et d'estampes réunis à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Montpellier, 1830, p. 17

³ Lettre à Jacques Lordat, doyen de la faculté de médecine de Montpellier, 26 octobre 1821

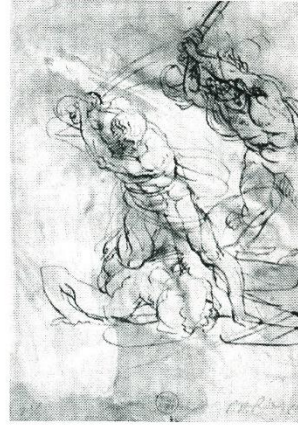
⁴ Lettre à Jacques Lordat, doyen de la Faculté de médecine de Montpellier, 26 mars 1823.



Bandinelli : *Étude*
Trois hommes nus debout



D'après Michel-Ange
Esquisse de figures et animaux



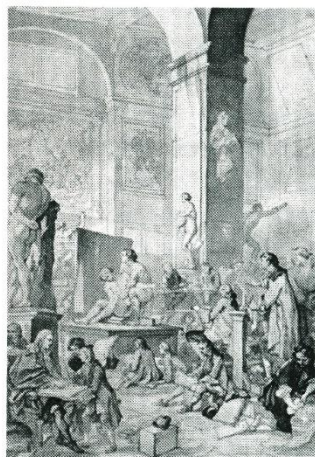
Rubens : *Étude pour*
David et Goliath



La Fage : *Combat entre Grecs et Troyens*



Berthelemy
Le peintre Vincent
en bonnet de nuit



Natoire
Séance d'après le modèle dans
une Académie de peinture

Mais c'est aussi dans un objectif plus sérieux, qu'on pourrait qualifier de pédagogique qu'il s'agit. Collectionneur passionné et amateur éclairé, fin connaisseur de l'art et des artistes, il ne choisit pas par hasard de donner une collection de *dessins* à la bibliothèque de l'École. Il explicite ses raisons dans deux textes qui encadrent sa donation. Le premier, intitulé *Des Avantages de l'esprit d'observation dans les sciences et les arts, avec quelques remarques relatives à la physionomie*, est publié en 1809 (sans nom d'auteur) alors qu'il est à Paris ; il est contemporain de son tout premier don en 1813. Le second est le catalogue qu'il rédige avec le bibliothécaire Kuhnholz en 1830, trois ans avant sa mort, des œuvres entrées dans la collection. Dans les deux textes, il insiste sur l'importance du dessin, cette « seconde écriture, dont l'utilité reconnue dans tous les arts sert de base à plusieurs et en fait l'ornement », mais surtout qui « s'adresse plutôt à l'esprit qu'aux yeux »⁵.

L'essentiel est dit : le dessin n'est pas une forme d'art comme les autres, il leur est préalable et indispensable, mais surtout il en est une forme intellectualisée, qui fait appel à la réflexion au moins autant qu'aux sens, et le plaisir esthétique que l'on peut en retirer est justement en proportion de l'effort consenti.

Atger reconnaît que les tableaux sont sans doute « plus attrayants et plus agréables aux amateurs de ces sortes d'ouvrages », et que les dessins « manquent de ce coloris brillant, qui séduit, attire les regards et captive l'attention des spectateurs ». Mais il est certain que « le connaisseur instruit, doué du sentiment de l'art » voit dans les dessins, véritables « originaux » du processus créatif, « une chaleur, une énergie et une expression qui se retrouvent rarement dans leurs *copies coloriées*. »⁶ Bien plus, en forçant le spectateur à se concentrer, à regarder avec attention l'œuvre présentée plutôt que de céder à la séduction facile des couleurs, le dessin contribue activement à développer l'esprit d'observation si « avantageux » pour les sciences et les arts, et particulièrement – nous y voilà – pour la médecine. Il ne fait pas de doute qu'apprendre à observer est essentiel pour les étudiants en médecine : de la finesse des observations, de l'acuité du regard, dépendra souvent la qualité du diagnostic et, par là, le succès du traitement. Le dessin devient donc, pour le médecin ou ici l'apprenti médecin, non seulement un outil de transmission du savoir anatomique, mais, dans sa dimension artistique, un moyen de développer son aptitude à étudier l'homme et la nature, et à devenir ainsi un meilleur praticien. Ce pourra même être la constatation de corrélations anatomiques et de données médicales : Atger est un partisan convaincu de la physiognomonie, dont il donne quelques applications dans son opuscule *Des Avantages de l'esprit d'observation dans les sciences et les arts, avec quelques remarques relatives à la physionomie*. Il croit constater par exemple et donne pour une découverte originale un lien entre les tempes saillantes et la mémoire, ou la longueur du nez...et la longévité ! La physionomie révèle tout autant le caractère et le génie. Elle est donc bien un reflet de la totalité de l'Homme. Ces constatations peuvent être étendues aux formes animales. En forçant l'esprit à l'observation, la contemplation du dessin est donc outil de connaissance physiologique, permet d'aller au-delà de la connaissance visible. On comprend mieux l'enthousiasme que sa donation déclencha chez le Doyen Jacques Lordat.

⁵ *Notice des dessins sous verre, tableaux, esquisses, recueils de dessins et d'estampes réunis à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Montpellier, 1830, pp. 5 et 7.

⁶ *Ibid.*, p. 11. C'est Atger qui souligne.

II. Jacques Lordat (1773-1870), l'« Anthropologie médicale » et l'art

Jacques Lordat, est né à Tournay (dans les futures Hautes-Pyrénées) le 11 février 1773. Son père, Jean, y était maître chirurgien. Il fait ses études chez les Doctrinaires de Tarbes. Chirurgien aide-major à l'armée des Pyrénées, il y tombe malade et vient en convalescence à Montpellier, où vient de s'ouvrir la nouvelle École de Santé. Il en suit les cours en auditeur libre et est admis, en l'an V, à valider cet enseignement en une seule série d'examens. Prosecteur en 1802, il est chef des travaux anatomiques en 1804. C'est alors que se place l'étape capitale de sa vie intellectuelle : la rencontre avec l'illustre Barthez (1734-1806). Ils se lient intimement et Barthez à sa mort, en 1806, lui lègue tous ses manuscrits, consacrant officiellement cette filiation spirituelle. Lordat est nommé au concours, en 1811, titulaire de la chaire de médecine opérante et cas rares et passe, à la mort de Dumas en 1813, à celle d'anatomie et de physiologie qui sera dédoublée en 1824. Il conservera la physiologie jusqu'à sa mise à la retraite, en 1860, à 87 ans ! Il est doyen de 1819 à 1830 et marque profondément son empreinte en réorganisant les locaux, la Bibliothèque et le Musée d'Anatomie, et en accueillant les collections de dessins d'Atger. Il meurt le 27 avril 1870.

L'œuvre de Lordat se veut dans le prolongement de celle de Barthez, mais il ne se contente pas de la répéter servilement. Reprenons rapidement l'évolution de la Doctrine. Barthez, dans ses *Nouveaux Éléments de la Science de l'Homme* (1778-1806) entend importer en médecine ce qui était devenu le paradigme fondateur de la science du XVIII^e siècle : la démarche de Newton. Celui-ci ne connaissait rien de la nature de la gravitation, cela ne l'empêchait pas de décrire ses effets par une équation. Comment expliquer scientifiquement la physiologie et la pathologie humaines au milieu du XVIII^e siècle : par la physique et la chimie ? Elles sont insuffisantes. Par l'âme, comme le voudrait Stahl (1659-1734), d'où le terme d'animisme donné à sa doctrine ? Mais ce serait renoncer à la science, puisque la vie humaine est un objet scientifique qu'on doit pouvoir appréhender naturellement. Reste donc à défendre l'étude naturelle de la vie (on ne parle pas encore de biologie) en faisant découler celle-ci d'un principe, le principe vital, dont on ne connaît pas la nature, mais dont on peut, en le nommant, mieux comprendre les effets. Le vitalisme barthézien apparaît ainsi comme un effort pour penser la singularité de la vie et une première ébauche du concept d'autorégulation : l'organisme n'est pas structuré de l'extérieur à la façon d'une montre comme le pensait Descartes, il se dirige et se répare par lui-même.

Barthez centrait son discours sur l'importance du Principe vital. Lordat, lui, va pousser la logique plus loin, en voulant bâtir une authentique *Anthropologie médicale*. Si l'on admet que l'Homme est composé d'une âme, d'un Principe vital et d'un agrégat matériel, ce qui importe, plus que chacun de ces trois éléments pris séparément, c'est leur *Alliance* dans un unique et indissociable composé. Et Lordat de décliner à l'infini les conséquences : troubles du langage, qu'il individualise le premier sous le terme d'*alalie*⁷, compréhension de la sénescence, de l'anesthésie (1847), des passions humaines... Mais aussi place de l'art, de la littérature, de la théologie et de la

⁷ Le caractère pionnier de l'œuvre de Lordat en neuropsychologie cognitive a été souligné dans le cadre du colloque de la Conférence nationale des académies en 2013 par le Pr J.L. NESPOULOUS : *Jacques Lordat (1773-1870) : fondateur de la neuropsychologie cognitive ?* Akademos 2013 ; pp. 175-186.

philosophie pour la compréhension authentique de la nature humaine dans ses différentes dimensions, y compris pour soigner.

Les rapports de l'Anthropologie médicale et de l'Art sont notamment envisagés dans un ouvrage passionnant, écrit d'ailleurs en lien direct avec la donation d'Atger que Lordat avait accueillie en tant que Doyen, *l'Essai sur l'Iconologie médicale ou sur les rapports d'utilité qui existent entre l'art du dessin et l'étude de la médecine* (1833).

Lordat y écrit : « Si je ne me suis pas trompé, l'Iconologie est plus utile à l'éducation du Médecin qu'on ne le croirait de prime abord. Il n'était pas difficile de voir que, puisque l'art iconique est une langue susceptible d'être appliquée à un très grand nombre d'objets médicaux, l'intelligence de cet idiome était aussi importante au moins que celle des langues savantes étrangères ; que, même pour certains de ces objets, l'Art est un moyen de transmettre la pensée plus prompt, plus sûr, plus efficace que tout autre ; que, par conséquent, l'absence de ce moyen de communication laisse une lacune dans l'éducation préparatoire des candidats⁸. »

Le dessin est utile pour l'anatomie, mais le dessin compris comme un langage, comme un moyen d'adéquation de l'esprit à une réalité qui peut dépasser le visible (comme certaines réalités anatomiques que l'on peut déduire de l'image, même si elles ne sont pas directement représentées). L'art du dessin est aussi capital pour une « didactique de la biographie humaine », c'est-à-dire la description des actes de la vie (coloration vitale, mort, accouchement, saut, course, nage...) et pour... la physiognomonie : « La physiognomonie des tempéraments est la partie qui paraît la plus fondée en raison. On sait que le tempérament n'est autre chose que l'ensemble des aptitudes, des propensions et des susceptibilités observées dans un système humain, considéré seulement en tant que vivant, et abstraction faite des fonctions animales. Cette physiognomonie essentiellement médicale peut être fort utile, pourvu qu'elle soit purement expérimentale, et que les faits soient nombreux et bien circonstanciés (...). On a dit, il y a longtemps, que lorsque dans un système vivant les causes plastiques ont prononcé fortement les diverses parties du squelette, on peut penser que l'agrégat entier est vivace. À cause de la difficulté de trouver des portraits entiers exacts, M. Atger (...) a cru qu'il devait avoir recours aux portraits les plus célèbres qui ont été faits depuis la renaissance des lettres. Il est résulté de ces recherches que les individus qui sont arrivés à un âge très avancé avaient les os carrés du nez et les parties attenantes dans des dimensions plus considérables qu'on ne les trouve chez le commun des hommes⁹. »

Mais l'art du dessin va beaucoup plus loin : « Une chose qu'on n'aperçoit pas au premier coup d'œil, et qui me semble néanmoins résulter des rapprochements que je viens de faire, c'est que l'Art Iconique a une Philosophie très étendue, dont la partie Aesthétique longe la Philosophie Médicale, la suit dans son trajet et même dans la plupart de ses circuits¹⁰ ». En effet : « L'habitude de l'Iconologie doit naturellement nous donner une tendance à ne pas nous contenter de jouir des formes extérieures des objets, et à nous diriger vers la contemplation intellectuelle des causes dont ces formes sont la manifestation. Or, ce désir de s'élever à la connaissance de choses très réelles, mais inaccessibles aux sens et à l'imagination est tellement essentiel aux études médicales

⁸ LORDAT, *Essai sur l'Iconologie médicale ou sur les rapports d'utilité qui existent entre l'art du dessin et l'étude de la médecine*, Montpellier, Picot, 1833, p. 288.

⁹ *Ibid.*, pp. 195-196.

¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

que sans lui il est impossible de concevoir le véritable objet de la Médecine. Il y a certainement dans cette science pratique quelques phénomènes qui sont le résultat de causes mécaniques et pour l'explication desquelles on n'a besoin d'autres puissances que de celles que nous avons reconnues en physique et en chimie ; mais la plupart des faits médicaux sont d'une nature très différente, et quand on cherche à deviner, dans une représentation pittoresque, les modes pathétiques que l'artiste voulait exprimer, on emploie plus utilement son temps et on est plus près de la route de la Physiologie Humaine, ou de la Science de la Nature de l'Homme, considéré comme vivant et comme pensant, que lorsqu'on cherche à résoudre bon gré mal gré les phénomènes vitaux en lois mécaniques¹¹ ».

Que l'étudiant s'initie donc à l'analyse du dessin et il apprendra à remonter des apparences aux « causes cachées intelligibles », ce qui est au fond, la tâche principale du médecin vitaliste. Et cette activité est une œuvre d'art en soi : « Quand un peintre et un médecin ont acquis une profonde connaissance de l'Homme considéré sous les points de vue particuliers qui les concernent et qu'ils sont parvenus à concevoir d'une manière distincte la notion et la séméiotique de chacune des affections qu'ils étudient respectivement, ils semblent avoir opéré mentalement par des procédés qui ne sont pas au pouvoir des hommes vulgaires. Non seulement celui qui admire leurs productions ne se fait une idée ni des éléments de leurs concepts, ni de l'art qui les a réunis, mais les auteurs mêmes ne sont pas toujours capables de dire par quels essais ils ont commencé, par quelle succession d'acquisitions l'ouvrage s'est trouvé parfait. Les matériaux étaient dans la Nature ; les Artistes se sont mis à leur portée, les pierres de l'édifice semblent être venues se placer régulièrement dans leurs têtes (sic)¹² ».

La contemplation du dessin amènera même à comprendre l'opposition des différentes écoles philosophiques et médicales : « On voit donc (...) d'une part un grand Peintre (Raphaël) qui a consacré sa vie à la spécification des affections morales, de manière à caractériser et à distinguer soigneusement celles qui se rapprochent ; et de l'autre un grand dessinateur (Michel-Ange) qui varie assez les formes anatomiques du corps mais qui ne veut dans les individus qu'une seule affection, un seul caractère, une seule manière de sentir. Il m'est impossible de ne pas voir un contraste analogue entre deux Doctrines Médicales antagonistes, dont l'une est la Médecine Hippocratique, et dont l'autre s'est donné le nom de Médecine Physiologique. En effet, la première comme Raphaël s'applique à distinguer avec soin les affections morbides différentes dont l'Homme est susceptible (...). La Médecine Physiologique ne met pas tant de façon à sa pratique. Marchant sur les traces de Michel-Ange, elle a beau voir des maladies différentes, elle s'obstine à n'y voir que deux affections, l'inflammation et l'atonie (...). Il me semble donc, qu'avant d'être versé dans la Physiologie Humaine, un aspirant a pu, au moyen de quelques connaissances sur le mérite particulier des grands Peintres, comprendre en quoi consiste la controverse principale de deux Doctrines Médicales ennemies¹³. »

L'Art et tout particulièrement l'art du dessin qui donne toute sa place à la réflexion est donc au centre même de la pensée de Lordat : il est un langage, et si Lordat a été si novateur dans la conception médicale du langage, c'est aussi parce qu'il a médité

¹¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹² *Ibid.*, pp. 266-267.

¹³ *Ibid.*, pp. 245-247.

sur les dessins de la collection Atger ; il est accès à l'Homme tout entier, dans ses composantes indissociables : corps, activités physiologiques directement liées à l'action de la force vitale, esprit ou « sens intime ». On ne peut dissocier ici approche esthétique et médicale.

Au sein de l'École de Montpellier, et notamment au XIX^e siècle tout imprégné des progrès immenses de la science médicale, la pensée de Lordat paraît bien singulière et décalée, toute novatrice et féconde qu'elle nous paraisse aujourd'hui. Pour autant, la vision globale et humaniste de la pensée montpelliéraine va trouver d'autres échos aux liens de la forme et du sens profond de la vie.

III. Corps, vie et forme

Le début du XIX^e siècle représente en médecine un temps de découvertes sans précédent : investigation clinique, méthode anatomo-clinique, médecine expérimentale, méthode « numérique », techniques microscopiques, théorie cellulaire, microbiologie transforment la vision de l'Homme et les moyens d'agir sur lui. La philosophie sous-jacente va être marquée par le positivisme qui repousse comme sans objet toute quête de sens. Il faut cependant nuancer. Auguste Comte (1798-1857) a eu des contacts étroits avec l'École de Montpellier¹⁴, il y a suivi les cours de Lordat après le licenciement de l'École Polytechnique en 1816, et le vitalisme barthésien lui apparaît comme une réaction « positive » aux théories médicales du XVIII^e siècle. Il inspire sa propre philosophie biologique, très éloignée du réductionnisme physico-chimique. Pour autant, la philosophie biologique prédominant au fur et à mesure que s'avance le siècle fait fi de toute idée de remontée du sensible aux « causes cachées intelligibles » que privilégiait Lordat. Il est donc d'autant plus intéressant et approprié de voir l'École montpelliéraine confrontée aux mêmes évolutions scientifiques que sa rivale parisienne, et y contribuer dans une perspective radicalement différente, fidèle à une vision plus globale. Nous en citerons trois aspects.

Antoine Béchamp (1816-1908), mosellan d'origine, élevé à Bucarest, élève de Pasteur à l'École supérieure de pharmacie de Strasbourg, arrive à Montpellier en 1856 comme professeur de chimie médicale. Il mène parallèlement à Pasteur et indépendamment de lui une série d'expériences sur les fermentations, aboutissant à ruiner la théorie de la génération spontanée : pour qu'il y ait fermentation, il faut que l'on puisse observer dans le milieu un ferment organisé, visible au microscope. La vie est inséparable de l'organisation morphologiquement observable. Il existe donc logiquement un échelon minimal d'organisation et par conséquent de vie, un « atome vital » que Béchamp nomme *microzyma*. Il élabore à partir de là une théorie dont les preuves expérimentales nous semblent aujourd'hui bien faibles : les microzymas élaborent les organismes comme les atomes, les molécules, ils sont les éléments vivants pérennes, agents des organismes transitoires. Dans cette théorie, le corps n'est qu'une expression temporaire des affinités éphémères de microzymas entre eux. Le microzyma est à la fois forme organisée et visible au microscope, et point presque virtuel contenant à l'état invisible, en potentialité,

¹⁴ Voir notamment G. CANGUILHEM, « L'École de Montpellier jugée par Auguste Comte » in : *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, 1983, pp. 75-80.

la faculté de former une gamme infinie d'organismes divers. Cet atomisme biologique rejoint celui qu'avait magnifiquement chanté en son temps Lucrèce dans son *De Natura Rerum*, mais dans un contexte bien différent, celui de la chimie des années 1850, où Béchamp d'ailleurs contribue à forger le concept moderne d'enzyme.

Joseph Grasset (1849-1918) est, lui, un clinicien, neurologue, mais aussi passionné d'histoire et de philosophie des sciences. Ses études sur le système nerveux le conduisent à affirmer : « La médecine tout entière doit être aujourd'hui orientée vers le penser physiologique, qui doit dorénavant remplacer le penser anatomique comme base de la science de l'homme. (...) L'anatomie entière doit être l'anatomie du vivant, c'est à dire l'anatomie complétée et vivifiée par la physiologie. Dans cette anatomie, on ne s'occupe plus de groupements géographiques, conditionnés uniquement par les nécessités du lieu dans lequel se trouve l'organe décrit ; on étudie les groupements fonctionnels, physiologiques, vivants. C'est une *anatomie physiologique*¹⁵ » et encore : « Il y a longtemps que j'ai essayé de démontrer ce fait pour le système nerveux : pour le physiologiste et pour le clinicien le nerf périphérique n'existe pas, pas plus le moteur oculaire commun que le nerf optique ; il y a deux grands appareils, l'un hémioptique droit et dextrogyre qui a son centre dans l'hémisphère gauche et fait voir et regarder à droite avec les deux yeux ; l'autre hémioptique gauche et lévogyre¹⁶. » De là il propose une description du système nerveux central qui regroupe les centres fonctionnels en un polygone théorique ATVEMK reliant les centres de l'audition, du tact, de la vue... sorte de « méta-anatomie » fonctionnelle à partir de laquelle il peut caractériser les affections neurologiques.

Louis Vialleton (1859-1929) est histologiste et embryologiste. Il se passionne pour l'anatomie comparée et sera vite reconnu comme l'un des critiques les plus pertinents de l'évolutionnisme en ses premiers temps¹⁷. Ses travaux sont fondés sur la Morphologie, non purement descriptive mais qui prend en compte l'être vivant dans sa totalité, la structure d'un membre ne pouvant se comprendre sans celle de la ceinture à laquelle il se rattache et au-delà s'intégrant au fonctionnement de l'ensemble. C'est bien à la fonction que la morphologie renvoie : elle en est la traduction matérielle, objective. Elle est l'incarnation de lois logiques, idéales, immatérielles, sortes d'idées platoniciennes. Cela l'amène à réfléchir au concept de forme et à y voir une version modernisée et aujourd'hui acceptable du principe vital barthésien : « Le mot forme a une tout autre valeur que celui de force vitale. D'abord il se rapporte à quelque chose de réel qui s'observe dans tout être vivant, puisque, nous l'avons vu, organisation et forme sont inséparables (...) Les propriétés de la forme en font évidemment un facteur non spatial, mais cependant difficilement niabile si l'on considère son rôle¹⁸. »

Tout cela peut sembler bien éloigné et du titre du présent exposé et de ses deux premières parties. Il semble cependant exister un caractère commun qui relie ces dé-

¹⁵ J. GRASSET, *Traité élémentaire de physiopathologie clinique*, Montpellier, Coulet et Paris, Masson, 1910, T. I, pp. 16-20.

¹⁶ *Ibid*, p. 21.

¹⁷ Sur l'œuvre de Vialleton voir notamment T. LAVABRE-BERTRAND, « Louis Vialleton (1859-1929) critique du transformisme », *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, LXIII, 2015, pp. 109-123.

¹⁸ L. VIALLETON, *L'Origine des êtres vivants. L'illusion transformiste*, Paris, Plon, 1929, p. 325.

marches diverses, y compris celle d'Atger. Pour celui-ci le dessin est incitation à l'attention et langage : par exemple, dans la physiognomonie, les fonctions intellectuelles se marquent dans des traits que seule l'observation attentive permet d'interpréter. Pour Lordat, le dessin est aussi langage et moyen privilégié d'accéder à l'Homme dans sa globalité, corps, manifestations vitales et esprit se répondant. Béchamp, Grasset ou Vialleton pensent la science de leur temps, en leur domaine respectif, en termes d'entités incarnées selon des modalités diverses. Ce qui leur importe, c'est un discours logique au-delà du monde physique, et pourtant pleinement rationnel et structuré. Cette sorte de calcul maintient en outre l'ouverture sur un au-delà de la science, sans nier celle-ci, et sans confusion ni séparation.

Le dialogue de disciplines diverses permet un enrichissement mutuel. Lordat insiste bien sur le fait que l'étude artistique peut amener plus facilement l'étudiant à des concepts médicaux abstraits : « Je crois voir dans la constitution de la Peinture et dans celle de la Physiologie médicale assez de ressemblance pour que l'étude de l'une puisse favoriser l'étude de l'autre (...). La loi de la Méthode veut que, quand il s'agit d'études, la difficulté des idées soit progressive et croissante. D'après cela, dans un système de connaissances successives où l'on se piquerait de suivre cette règle, la Philosophie pittoresque passerait avant la Philosophie médicale. En effet tout ce que le Peintre doit concevoir et exprimer est du ressort des sens extérieurs et du sens intime. Il ne s'occupe que des choses qu'il a vues, et des modifications mentales qu'il a senties réellement, dont il peut retracer le souvenir par l'imagination. Il n'en est pas tout à fait de même du Médecin : une partie de ses connaissances sont sans doute le résultat immédiat de ses sensations ; mais une grande partie de sa vie est employée à réfléchir sur un grand nombre de choses très réelles, qu'il est obligé d'admettre, de classer, de décrire seulement par l'intelligence sans qu'il lui soit possible de les concevoir (...). Ainsi, des notions justes sur la constitution de la science de la Peinture peuvent servir de prélude et d'introduction à la Physiologie médicale¹⁹. » Lordat ne se privera pas davantage d'utiliser des concepts théologiques, tel le dogme trinitaire, pour mieux expliquer sa vision de la triple constitution de l'Homme.

Le contexte de la fin du XIX^e siècle ne permettait certes plus un discours qui se veuille simultanément scientifique et artistique. Et pourtant, Atger ne mettait-il pas sur le même plan démarche du peintre et démarche du naturaliste ou du médecin dans son opuscule *Des Avantages de l'esprit d'observation dans les sciences et les arts, avec quelques remarques relatives à la physionomie* ? Mais l'heure n'était plus à de tels amalgames. L'impossibilité de recourir à l'art comme métaphore ne pouvait que conduire à rendre plus ardue la préservation de l'ouverture de la science sur la totalité de l'Homme. Symétriquement l'art allait de moins en moins stimuler les capacités d'observation et devenir un domaine à part, sans connexion rationnelle avec la connaissance. D'une unité substantielle humaine, tant celle de l'observateur que de l'observé, on allait en venir à décrire un réel fragmenté.

On voit que l'histoire de la rencontre d'une collection de dessins et d'une Faculté de médecine peut mener loin !

¹⁹ LORDAT, *Iconologie*, pp. 216-217.

HOMME BLESSÉ, CORPS MUTILÉ : UN THÈME ICONOGRAPHIQUE DE LA GRANDE GUERRE

par

Claire MAINGON de l'Académie de Rouen

Comme l'écrit Stéphane Audoin-Rouzeau, « toute expérience de guerre est, avant tout, expérience du corps »¹. L'historien évoque cette « corporéité » de la guerre qui relève autant de l'histoire que de l'anthropologie. Les images de la guerre moderne donnent à voir cette présence du corps à la guerre, notamment son adhérence à la machine. On le constate dans les photographies officielles des armées montrant des soldats maniant des mitrailleuses : les soldats doivent adapter leur posture physique à la machine, régler son tir. Ils sont souvent plusieurs à manipuler les armes de l'infanterie moderne. On le perçoit aussi dans la toile du peintre britannique d'avant-garde qui officia comme brancardier, Christopher Nevinson. Dans *Machine Gun (La Mitrailleuse)*, 1915, Londres, Tate Britain, l'artiste représente trois soldats dissimulés derrière les parapets de la tranchée. Le soldat qui manipule la mitrailleuse est totalement concentré, contracté derrière la machine. Le vorticiste d'origine française Henri Gaudier-Brzeska, combattant, a dessiné un soldat confondu avec son arme, devenu un soldat-machine (*La Mitrailleuse en action*, 1915, Paris, Musée national d'art moderne). Quant au peintre français André Mare, il a exprimé cette tension nouvelle du corps dans la guerre moderne en ayant recours à l'esthétique cubiste, comme son ami Fernand Léger, auteur de la célèbre *Partie de cartes* représentant un petit groupe de soldats devenus des hommes de fer blanc (1917, Otterlo, Kröller-Müller Museum), métalliques comme les armes de la guerre.

Les artistes en témoignent : la guerre moderne métamorphose le corps. Il ne s'agit plus d'utopies d'avant-garde qui consistent à interroger la déconstruction de la beauté classique et l'esthétique innovante et parfaite de la machine. Dans la guerre, la réalité finit par dépasser la fiction. Le corps du combattant, mais aussi celui de tous ceux qui agissent dans le périmètre du front comme les soignants, sont soumis à des conditions de survie et d'activité intense presque inhumaines. La guerre touche les corps dans leur chair, les mutile. Les ravages des balles modernes, des obus à fragmentation, particulièrement mutilants, furent terriblement cruels. L'explosion de ces armes pouvait facilement dilacérer, déchirer ou pulvériser les corps. Stéphane Audoin-Rouzeau a bien souligné cette réalité dans sa contribution à une *Histoire du corps*². Il rappelle que la

¹ Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, « Massacres. Le corps et la guerre », dans *Histoire du corps* (sous dir. J.J. Courtine), tome 3, p. 293.

² *Ibid.* p. 293-334.

guerre a mutilé des millions d'hommes. Otto Dix, peintre expressionniste allemand (et ancien combattant) fit de ces invalides innombrables dans la société d'après-guerre l'un de ses sujets de prédilection, qui empruntent la forme de la satire politique et sociale. En France, la perte partielle ou totale d'un membre, d'un organe a concerné 300 000 soldats mutilés, dont 15 000 furent de très grands blessés de la face, des « gueules cassées »³. Dès 1916, le musée du Val-de-Grâce présente au public des moulages en cire de grands blessés, qui témoignent des efforts du service de santé aux armées en faveur de la chirurgie réparatrice.

L'étude de la culture de guerre⁴ ne laisse pas de côté l'histoire du corps dans la guerre, qui lui est indissociable. Aujourd'hui, le regard des historiens n'est plus seulement porté vers l'analyse militaire, économique et politique de la guerre mais sur sa dimension sociale et scientifique, anthropologique et culturelle. Les chercheurs anglosaxons ont consacré des études importantes à la connaissance de la médecine de guerre, et notamment des avancées dans le domaine psychiatrique. Jay Winter, historien américain particulièrement lu et traduit en langue française, inclut cette dimension dans la grande somme historiographique publiée récemment sous le titre *La première guerre mondiale*⁵.

Cependant, la richesse des images est rarement abordée sous un autre aspect que documentaire. Or, l'art n'est pas seulement un document, c'est aussi l'expression d'un imaginaire de l'histoire, d'un imaginaire de la guerre. Dans cette contribution, nous étudierons quatre thèmes ayant donné lieu à un enjeu iconographique majeur : le fragment et la destruction des corps, la blessure et l'univers du soin, l'invalidité et le corps prothétique.

Le corps de l'homme en fragments

Dans l'un des plus célèbres romans de la guerre, *Le Feu* d'Henri Barbusse (Prix Goncourt 1916), le corps du soldat est à plusieurs reprises évoqué comme morcelé. Vivant ou mort, le corps a perdu son unité dans la guerre. Barbusse décrit notamment les cadavres estropiés, mutilés, en fragments ou en lambeaux qui peuplent les champs de bataille. « [Barbier, un homme de la deuxième section] avait le dessus du dos enlevé par l'obus, dit Marchal, et comme coupé par un rasoir. Besse a eu un morceau d'obus qui lui a traversé le ventre et l'estomac. Barthélémy et Baubex ont été atteints à la tête et au cou. On a passé la nuit à cavalier au galop dans la tranchée, d'un sens à l'autre, pour éviter les ra-

³ L'Association de l'Union des Blessés de la Face et de la Tête (U.B.F.T.) fut créée en 1921 par trois grands blessés. Des souscriptions et des loteries ont permis de financer cette association mieux connue sous le nom des *Gueules cassées*. Elle existe encore. Voir notamment le catalogue de l'exposition *Opérations gueules cassées*, Musée des hospices civils de Lyon, 30 novembre 2004-30 mars 2005. Dans la préface de l'ouvrage de référence de Sophie DELAPORTE, *Gueules cassées, les blessés de la face de la Grande Guerre* (Paris, éd. Agnès Viénot, 2001), Stéphane Audoin-Rouzeau rappelle qu'en France 2 800 000 hommes furent blessés, et que la guerre a laissé deux millions d'hommes souffrant d'une invalidité d'au moins 10 %, p.16.

⁴ L'école dite de Péronne, autour de Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Jay Winter... Ces dernières années, de nombreuses publications et expositions se sont intéressées aux aspects culturels de la guerre. Nous pouvons citer l'exposition *1917* qui eut lieu au centre Pompidou-Metz en 2012. Nous nous permettons également de renvoyer à une publication à laquelle nous avons contribué : Claire Maingon, Claude Pommereau, Guillaume Picon, *Écrivains et artistes face à la Grande Guerre*, Paris, éd. Beaux-arts éditions, 2014.

⁵ Jay WINTER (sous dir.), *La Première Guerre mondiale*, 3 tomes, Paris, éd. Fayard, 2013. Voir notamment le tome 3, « Sociétés ».

fales. Le petit Godefroy, tu le connais ? le milieu du corps emporté ; il s'est vidé de son sang sur place, en un instant comme un baquet qu'on renverse : petit comme il était, c'était extraordinaire tout le sang qu'il avait ; il a fait un ruisseau d'au moins cinquante mètres dans la tranchée. Gougnard a eu les jambes hachées par des éclats. »⁶

Dans sa correspondance de guerre, Fernand Léger décrit différemment les corps fragmentés, qu'il voit comme des compositions cubistes. « Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux. »⁷ écrit-il. L'esthétique cubiste répondrait bien à la nature explosive de cette guerre, qui disloque le monde sur son passage. De fait, de nombreux artistes modernes comme académiques ont cherché à représenter les phénomènes d'explosion, d'apocalypse ou de désintégration du réel dans la guerre⁸. Certains empruntent les voies de la synthèse formelle, au bord de l'abstraction, comme Christopher Nevinson (*L'Explosion d'obus*, 1916, Tate collection). D'autres demeurent figuratifs tout en poussant très loin les principes du réalisme, au bord même de l'empire du signe. C'est notamment le cas de Félix Vallotton, ancien nabi et peintre missionné pendant la guerre dont le célèbre *Verdun, Tableau de guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz* (1917, Paris, musée de l'Armée) présente des qualités d'abstraction qui traduisent la modernité de la guerre (les lumières et les sons de la guerre qui nourrissent un paysage d'apocalypse). La guerre a mis le réalisme du corps en tension. Un artiste tel que François Flameng, peintre militaire qui observe le plus fidèle réalisme (il est notamment l'un des contributeurs de la revue à grand tirage *L'Illustration*), ne peut couper à cette problématique. Dans *Notre-Dame-de-Lorette, juillet 1915* (Paris, musée de l'Armée), il représente des corps de soldats français morts gisant à terre. Le dénombrement des cadavres n'est pas facile à déterminer. Sans être éclatés, ni sanglants, leurs corps semblent désarticulés comme de vulgaires poupées de chiffon. La dislocation, la brutalité, est plus clairement exprimée par l'esthétique des trois arbres, violemment étêtés et aux branches cassées. Comme une métaphore, ils viennent dire ce que la guerre fait subir aux corps et aux esprits.

Dans ce monde brutalisé par la guerre, les artistes attribuent au corps de nouvelles attitudes liées à la réalité de la guerre : rampant comme des animaux, tapi dans la tranchée, étrangement perché en haut des arbres. Bien souvent, la vision du corps déshumanisée est partagée par la photographie d'actualité, qui prend son essor durant la période. Des corrélations de points de vue existent entre les dessins de Dunoyer de Segonzac ou les œuvres de Luc-Albert Moreau et certaines images publiées dans le *Miroir*, le journal illustré de la guerre et dont Philippe Dagen avait souligné l'importance dans la construction de la culture de guerre⁹.

Toutefois, représenter le corps en morceaux n'est pas une donnée esthétique anodine. Le fragment s'oppose à l'esthétique académique du corps, il peut même devenir une marque de la modernité affrontée à l'académisme (Rodin). Certains artistes,

⁶ Henri BARBUSSE, *Le Feu* [1916], Paris, éd. Gallimard, 2007, p. 63-64.

⁷ Cité dans Jean-Louis FERRIER (sous dir.), *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, éd. Chêne-Hachette, 1988, p. 178.

⁸ Voir notamment sur ce point les apports du catalogue de l'exposition du musée de l'Armée, *Vu du front : représenter la guerre*, novembre 2014-janvier 2015 (Paris, éd. Somogy, 2014).

⁹ Philippe DAGEN, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre* [1996], Paris, éd. Hazan, 2014.

comme Flameng, on l'a vu, ont du mal à représenter frontalement les blessures. Ils accompagnent leur interprétation d'une dimension symbolique, apportée par l'expression de la nature ou le lyrisme des couleurs. Certains artistes font ainsi le choix de conserver au corps son intégrité, comme la trace de son humanité. C'est notamment le cas de Réni-Mel dans *France ! 1914* (Paris, musée de l'armée) qui représente avec un accent patriotique un soldat soufflé par l'obus mais dont le corps reste parfaitement intact. Dans *La Brèche, effet d'obus dans la nuit* (Paris, musée de l'Armée), Georges Scott (autre peintre militaire de la guerre, qui contribue à *L'Illustration*) semble avoir éprouvé les mêmes difficultés. Il représente des membres de corps arrachés par l'explosion de l'obus, mais la fragmentation du corps (la jambe projetée notamment) est comme rejetée aux marges de l'image dominée par l'expression de l'explosion. L'ensemble paraît manquer son but pour aboutir à une vision presque burlesque de la violence. Un autre cas montrant la difficulté des peintres académiques à représenter le corps abîmé est celui de Georges Leroux dans une peinture d'histoire tout à fait atypique *Aux Épargnes, soldats enterrant leurs camarades au clair de lune. Avril 1915* (Versailles, musée national du Château de Versailles). Dans un style réaliste un peu fantastique, qui évoque la littérature combattante, Leroux met en scène un cadavre de poilu, à peine touché, plongé dans le sommeil éternel comme le dormeur du val de Rimbaud. Des soldats (dont les visages restent dans l'ombre) s'apprêtent à le mettre en terre, dans un champ labouré par la guerre, hérissé de croix. Cette beauté calme et tragique donne à la scène une forme de quiétude. Pourtant, Leroux connaissait la réalité de la guerre, lui qui peint *L'Enfer* (Londres, Imperial War Museum), pendant réaliste au *Verdun* de Félix Vallotton.

Voir et représenter : l'artiste dans l'univers médical

L'univers médical, la confrontation avec la blessure, furent expérimentés par de nombreux artistes mobilisés dans les services de santé. L'artiste d'avant-garde Ossip Zadkine (1890-1967) était volontaire dans la légion étrangère. Comme Fernand Léger, autre artiste combattant venu de l'avant-garde parisienne, Zadkine officia en tant que brancardier. Ce rôle les a mis en contact direct avec les désastres de la guerre, les souffrances infligées aux soldats souvent gravement blessés par les pluies de balles, l'emploi d'armes mutilantes (obus, grenades). Être brancardier était une fonction particulièrement éprouvante car très physique et dangereuse. En effet, leur mission était d'aller secourir les soldats blessés sur le front, de les recueillir sur un brancard puis de les rapatrier jusqu'au poste de secours juste derrière la ligne de front, en attente que ceux-ci puissent être évacués en ambulance vers un poste médical plus éloigné des lignes de front (dans le meilleur des cas, si leur blessure l'exigeait ou s'ils n'étaient pas morts entre-temps). Dans sa correspondance à son ami Poughon, Fernand Léger a raconté sa mission dans le service de santé, alors qu'il était brancardier en Argonne : « Nous sommes surtout les spectateurs de ce formidable drame. Nous travaillons tantôt pour l'infanterie, tantôt pour l'artillerie et nous pouvons (en) voir les *effets*. »¹⁰, écrit-il.

¹⁰ Christian DEROUET, *Fernand Léger, une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 1997, p.11.

Zadkine a livré des dessins particulièrement intéressants de ces corps dans la guerre, dans le temps du premier secours. Il représente notamment des corps allongés sur les brancards, presque recouverts d'un linceul. La station statique et horizontale, l'abandon et l'épuisement que dégagent ces soldats les font basculer du côté de la représentation du corps morts, ce sont de nouveaux gisants¹¹. Fernand Léger, quant à lui, a livré un autre dessin sur un thème proche : *Dans l'ambulance* (Paris, musée national d'art moderne). Dans ce dessin rapide, Léger esquisse des profils de soldats assis dans l'ambulance. Sur le côté droit, le visage (les yeux et le nez) des deux personnages est simplement signalé par une croix. S'agit-il des soignants ? Par cette économie de moyens, Léger exprime une certaine dissolution des visages et des identités, une sainte face de la guerre. Ses dessins de guerre traduisent aussi l'urgence dans laquelle se vit la guerre.

D'autres artistes ont travaillé dans des hôpitaux, un univers qui – comme le soulignait l'écrivain allemand Erich Maria Remarque – révèle plus qu'un autre ce qu'est fondamentalement la guerre. L'artiste britannique Stanley Spencer fut engagé dans le corps médical britannique en 1915. En 1916, il officie dans un hôpital militaire à Salonique, terre assignée à la Grèce depuis la guerre des Balkans. Depuis la Grande Guerre, les alliés français et britanniques utilisaient ce port pour conserver des munitions pour défendre la Serbie contre les attaques austro-allemandes. Dans ce climat qui génère des troubles différents chez les soldats (notamment les atteintes de la malaria, dont Spencer fut lui-même victime), l'artiste a vu de nombreux morts. L'une de ses œuvres les plus marquantes de l'après-guerre, *Les Blessés à Smol, Macédoine, septembre 1916* (1919, Londres, Imperial War Museum) connut un grand succès lorsqu'elle fut présentée dans l'exposition de peinture de guerre à Burlington House en décembre 1919, à Londres. L'artiste a également fait figurer des scènes inspirées de l'univers médical de la guerre dans le grand décor qu'il réalise au cours des années 1920 dans une chapelle privée (the Sandham Memorial Chapel à Burghclere). En Macédoine, les soldats dorment sous des moustiquaires (Spencer les voit comme des figures de la résurrection). Certaines scènes sont en lien direct avec l'univers hospitalier, à Bristol et en Macédoine (*Convoy of wounded soldiers arriving at Beaufort Hospital Gates, Ablutions, Tea in the Hospital Ward, Bed making...*)¹². Henry Tonks¹³, autre peintre d'origine britannique qui possède avant la guerre une formation médicale, travaille aux côtés du chirurgien Harold Gillies. Il réalise soixante-douze portraits au pastel de mutilés de la face (Royal Surgeon College of England) d'un réalisme saisissant.

Côté français, Adrien Barrère, affichiste et caricaturiste de formation, a séjourné sur les lignes de front comme correspondant pour plusieurs journaux¹⁴. Il réalise un

¹¹ Voir le catalogue à venir de l'exposition *Des (t/s) ins de guerre*, Paris, musée Zadkine (2015).

¹² Concernant Stanley Spencer, on peut notamment consulter le catalogue de l'exposition *Stanley Spencer*, Londres, Tate Britain, 2001 (éd. Tate Publishing).

¹³ BIERNOFF Suzanna, « Flesh poems : Henry Tonks and the art of surgery », dans *Visual Culture in Britain*, vol. 11, n°1, 2010, p. 25-47. Les œuvres de Tonks ont été présentées dans une exposition, *About Face*, organisée à la Durham University (5 mai-24 juin 2012).

¹⁴ Le caricaturiste Adrien Barrère fut l'auteur de deux cents affiches pour le cinéma (Pathé). Il s'était fait connaître du public par sa série « Les Têtes de Turcs » pour la revue satirique *Fantasio*, des caricatures de personnalités telles que Jaurès et Clemenceau. Les dessins de guerre de Barrère, conservés à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, ont été montrés dans une exposition monographique à l'Hôtel de ville d'Armentières du 7 au 23 novembre 2014. Un album fut également présenté dans l'exposition du musée de l'Armée, *Vu du front*, novembre 2014 – janvier 2015. Voir cat. Expo. *Vu du Front, représenter la Grande Guerre*, Paris, éd. Somogy, p. 329.

véritable reportage, des séries de dessins dans les hôpitaux militaires du front qui représentent assez crûment les mutilés et gueules cassées, voire certaines opérations. Si le talent de Barrère demeure modeste, ses croquis descriptifs montrent des sujets généralement tabous, notamment les visages troués des blessés maxillo-faciaux. Barrère, qui avait travaillé avant la guerre pour le théâtre du Grand Guignol, spécialisé dans la représentation des farces et des horreurs, traite le sujet d'une manière frontale. Ces images très explicites entretiennent une parenté avec le réalisme photographique) et les épreuves de gueules cassées qui ont pu être réalisées dans les services de soin (telles qu'on les voit punaisées dans l'atelier de Jane Poupelet, qui réalise en 1918 des prothèses pour les blessés de la face).

Le corps sans repères

Le thème de l'invalidé de guerre a connu une importante fortune chez les peintres allemands de la Nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Otto Dix, George Grosz, Gottfried Brockmann, F.M. Jansen, Heinrich Hoerle... tous ont fait de l'invalidé le symbole de leur contestation sociale dans le contexte de la jeune république de Weimar¹⁵. Dans ce pays défait, montrer les mutilés revenait à dénoncer les conséquences de la guerre, l'indifférence de l'État vis-à-vis de ces âmes et ces corps émiettés. L'exemple le plus célèbre est celui des *Mutilés de guerre à l'autoportrait, Employables à 45 %*, tableau exposé par Otto Dix à la foire Dada de Berlin, en 1920 (détruit par les nazis après sa présentation dans l'exposition de l'art dégénéré à Munich en 1937). La toile fit polémique. Elle représente quatre invalides de guerre à Dresde. Tous plus handicapés les uns que les autres, ils forment une suite grotesque. Comme le souligne Matthias Eberle, Dix manifeste sa présence et son absence dans ses scènes sociales. Dans la gravure à l'eau-forte *Infirmes de guerre* (réalisée d'après l'œuvre de 1920 détruite et citée précédemment), la signature de Dix est intégrée au décor, elle est lisible sur la pierre angulaire de la fenêtre comme un signal de sa présence invisible¹⁶. Ce procédé se retrouve dans d'autres images, notamment dans la gravure représentant un infirme aveugle vendeur d'allumettes. Le nom de Dix figure sur la sonnette de la porte devant laquelle stationne le personnage amoindri et dévalorisé, sur lequel un chien urine. Un tableau plus célèbre de Dix, *Rue de Prague* (1920, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart), représente deux invalides dans le tumulte de la ville : un cul-de-jatte, bourgeois et juif (sa petite voiture roule sur un journal au titre antisémite), et un clochard mutilé. Derrière lui, on observe des prothèses mêlées à des articles pour femmes en vitrine d'un magasin, comme des accessoires superflus ou trop désirables. Ces corps mutilés – et non appareillés – que représente Otto Dix après la guerre entretiennent une évidente parenté avec les mendiants, les parias, les invalides de la société médiévale que peint Pieter Bruegel.

Les peintres français ont eux aussi traité le thème du retour des mutilés dans la société française, victorieuse mais endeuillée¹⁷. Pendant la guerre, la question fut taboue, comme le dessinateur et peintre Jean-Louis Forain en fit l'expérience. En 1917, il

¹⁵ Catherine WERMESTER, « Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 61, janvier-mars 1999, p. 3.

¹⁶ Matthias EBERLE, *World War I and the Weimar artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p. 42.

¹⁷ Voir Bruno CABANES, *La Victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris, éd. Le Seuil, 2004.

conçoit la commande d'un projet d'affiche pour la caisse de secours de l'association des Élèves de l'École, à destination des artistes mutilés. Forain propose *Le Retour de l'artiste* (Reims, musée des Beaux-Arts). Le dessin montre un mutilé de la main droite, saisissant de la main qui lui reste la toile tendue sur le châssis, peut-être une œuvre réalisée avant sa blessure et qui symbolise sa vie antérieure. Son visage est pathétique. Fernand Cormon, professeur et membre de l'Institut, trouvant l'image trop défaitiste, en empêche finalement l'utilisation. « Eh quoi ! Mettre une affiche aussi triste sur les murs de Paris ! Ce n'est pas possible. Regardez-moi l'homme, il est tout dépeigné. Il a l'air lamentable... Nos mutilés ne sont pas comme ça. Si encore il avait fait une allégorie ! »¹⁸, aurait-il avancé. Après la victoire, les mutilés ont joué un rôle stratégique et symbolique dans les fêtes de la victoire du 14 juillet 1919. Ils furent placés en tête du défilé. Par ailleurs, lors de la signature du traité de Versailles, une délégation de gueules cassées a accompagné Georges Clemenceau. Dans une toile d'un réalisme noir, *Les Décorés* (Collection Bibliothèque de documentation internationale contemporaine), l'ancien combattant André Mare représente un trio de mutilés décorés mais laissés pour compte. Eux non plus ne sont pas appareillés. Le gouvernement français a traité avec une certaine hypocrisie les mutilés de guerre. Selon la nature et l'importance du handicap, les mutilés pouvaient prétendre à une pension dont les modalités furent l'un des grands enjeux politiques et sociaux de l'après-guerre¹⁹. L'époque, dix ans après la signature de l'Armistice, était celle du bilan amer.

En 2012, l'artiste contemporain Kader Attia a présenté une installation intitulée *Repair* lors de la *Documenta 13* de Cassel. Ce fut l'un des moments forts de l'exposition. Dans cet ensemble, l'artiste confronte des visages de gueules cassées et des fétiches africains réparés, interrogeant la question de l'esthétique du visage et du regard que portent les cultures sur la cicatrice. La mutilation, comme de la difformité, met en péril l'idéal de la beauté. Elle rompt avec l'esthétique classique du corps. La mutilation interroge, met à mal, porte à détourner le regard. Si elle est devenue matière à réflexion, la représentation de la mutilation est restée taboue pendant la Grande Guerre car elle montre une face inadmissible, inavouable, de la violence entre les hommes. On lui préfère l'image du mutilé assimilée à celle du blessé, cantonné dans l'univers du soin et promis à une possible guérison. Après la guerre, les artistes modernes allemands firent des invalides de guerre un sujet de prédilection à portée politique. Les Français ont également traité ce thème, bien que l'iconographie soit moins contestataire dans le pays vainqueur de la guerre. Les ruines humaines révèlent toujours des destins brisés par la guerre. Ce sujet, toujours d'actualité dans notre monde en guerre, intéresse les artistes contemporains. C'est une cicatrice béante que montre le photographe allemand Kai Wiedenhöfer dans son livre primé *The Book of destruction* consacré aux Palestiniens de Gaza après la guerre de 2009. Wiedenhöfer fait cohabiter des clichés de Palestiniens terriblement amputés, mutilés et des images de ruines architecturales. Il pose la question du sens et du non-sens de la destruction, de l'innocence et de l'avenir perdus dans la guerre, mais aussi de la reconstruction.

¹⁸ Voir Jean GALTIER BOISSIERE, *Le Crapouillot*, avril 1917, voir *Jean-Louis Forain : chroniqueur, illustrateur de guerre 1914-1919*, exposition Paris, Musée des Deux Guerres mondiales, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, avril-juillet 1986.

¹⁹ Voir l'ouvrage d'Antoine PROST et de Jay WINTER consacré à René Cassin (Paris, éd. Fayard, 2011), mutilé de guerre, professeur de droit et militant des droits des victimes du conflit au sein de l'Union fédérale des Mutilés.

L'homme-prothèse

Le thème de la reconstruction a intéressé les médecins et les artistes de la guerre. Jane Poupelet, femme sculpteur française, et l'artiste américaine Anna Coleman Ladd, ouvrent à Paris en 1918 un atelier des masques où elles réalisent des moulages puis façonnent des prothèses d'un genre nouveau pour les gueules cassées²⁰. Robert Wlérick travaillera avec elles. Dans une logique qui rejoint l'art du portrait, ils composent des prothèses de métal qui reproduisent les parties manquantes du visage et dont le mutilé de la face peut faire usage pour dissimuler sa blessure et recouvrer – en théorie – plus d'aisance dans sa vie sociale²¹. En réalité, la difficile réinsertion des grands blessés est régulièrement évoquée dans la presse associative spécialisée, et les trajectoires brisées des Gueules cassées deviennent un sujet littéraire²². Dans *La Vie intime d'une gueule cassée*, roman paru en 1931, Renée Girard raconte l'idylle entre un grand blessé de la face et une femme ayant perdu son prétendant dans les tranchées. L'amour et le rejet se confrontent sans cesse de façon dichotomique, se nourrissant l'un l'autre. Ces deux enfants de la guerre forment un couple de héros ordinaires qui unissent leurs solitudes. Le rapport des corps et le rapport au corps – ses transformations, ses souffrances, ses adaptations – sont au cœur de cette intrigue sentimentale. La quête de la redéfinition d'une identité, mais aussi de l'altérité, nourrit la curiosité qui entoure ces êtres cassés par la guerre. Encore récemment, en 2013, le livre de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, primé au Goncourt, raconte l'histoire de l'amitié entre une gueule cassée, qui résiste à masquer sa mutilation, et un ancien combattant dans le contexte de la sortie de la guerre.

Dans *les Joueurs de Skat* (1920, Berlin, Neue Nationalgalerie), Otto Dix représente trois mutilés de guerre jouant aux cartes. Ce sont des gueules cassées, invalides et appareillés. Devenus effrayants, ces corps à la fois difformes et recomposés traduisent le caractère monstrueux des désastres de la guerre. Certes, le domaine prothétique a fait d'importants progrès durant la guerre. L'appareillage transforme le corps. S'il doit aider le mutilé à retrouver une place dans la société et lui permettre de retrouver une intégrité, il en fait souvent un être hybride inquiétant. En témoignent ces images représentant des ouvriers dans des ateliers de rééducation du Grand Palais, munis de ces fameuses mains de travail (qui se terminent par une pince, un crochet ou un anneau selon le métier du mutilé, généralement dans le domaine industriel ou agricole). Ces prothèses rendent-elles aux mutilés leur humanité ? Dans *Monument aux prothèses inconnues* (1930, Wuppertal, Von der Heydt Museum), le peintre allemand Hoerle témoigne d'un inversement des valeurs entre l'homme (appareillé, dont la main se

²⁰ Comme le souligne Claudine MITCHELL dans son article « L'horreur en face. Le travail féminin et l'art de la sculpture au lendemain de la Grande Guerre », dans le catalogue de l'exposition du musée de Roubaix *Jane Poupelet 1874-1932* (Paris, Gallimard, 2005, p. 56-77), c'est au Val-de-Grâce que furent accueillis beaucoup des grands blessés de la face, dans le service du Dr Morestin.

²¹ L'artiste britannique Paddy Hartley poursuit cette réflexion sur l'art prothétique dans le cadre du Project Facade. Voir l'article d'Emmanuelle Raingeval, « L'atelier des masques. Quand la sculpture se fait soin », *Sculptures* (éd. PURH), n° 2, septembre 2015 (à paraître).

²² En raison du poids de ces prothèses, des irritations et autres inconvénients, Sophie Delaporte estime que le recours aux prothèses faciales a constitué au final une solution relativement marginale. Voir Sophie DELAPORTE, *Gueules cassées, les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, éd. Agnès Viénot, 2001, p. 121-122.

termine justement par l'un de ses anneaux ou de ces crochets) et la machine L'artiste célèbre sans joie la naissance d'un nouveau corps social terriblement inquiétant, fonctionnaliste. À la même époque, Oscar Schlemmer, figure majeure de l'avant-garde allemande, ancien soldat blessé dans la guerre, développe une réflexion sur l'esthétique du masque au cœur du théâtre contemporain. Il cherche à faire émerger une image non stéréotypée de l'homme devenu une figure d'art (*Kunstfigur*). Claude Rabant souligne que les membres mutilés hantent l'œuvre de Schlemmer, à l'exemple du motif de la tête devenue main²³, mais aussi de ces masques qui fonctionnent comme des dédoublements de visages sans corps.

L'importance du masque et de la prothèse ne se dément dans l'art moderne. En témoigne l'appétence qu'auront les surréalistes pour les masques. Amy Lyford²⁴ estime ainsi que la fréquentation par André Breton et Louis Aragon du Musée du Val-de-Grâce, a été capitale. Dans les années 1990, Louise Bourgeois fait de la prothèse d'une jambe de femme un élément participant d'une étrange sexualité. *Couple IV* (1997) représente un couple de mannequins sans tête, dont la couleur noire évoque l'imaginaire du deuil. Leurs corps sont mêlés, dans la simulation de l'acte sexuel. La jambe artificielle signale l'identité féminine : la prothèse trouve ici la place d'un accessoire érotique, dans une scène pathétique et mortifère, que la sculptrice met sous verre dans une vitrine et qui devient un spécimen de curiosité.

²³ Claude RABANT, « L'exploit de Persée. Prétex-te à Oskar Schlemmer », *Oskar Schlemmer, L'homme et la figure d'art*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 99-111.

²⁴ LYFORD Amy, « The Aesthetics of dismemberment : surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917 », *Cultural Critique* n° 46, Autumn 2000, p. 45-79.

LE CORPS ET L'ESPRIT DANS LA POÉSIE ET LA PEINTURE DE WILLIAM BLAKE (1757-1827)

par

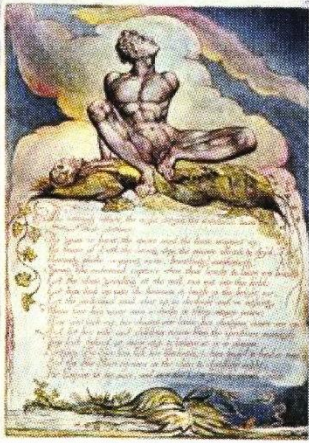
Régis RITZ, de l'Académie de Bordeaux

Romantique visionnaire

William Blake appartient à la catégorie des artistes inclassables. Poète, peintre, prophète, il laisse à sa mort en 1827 une œuvre imposante qui n'avait pas beaucoup marqué ses contemporains, en général indifférents. S'il compose son œuvre à l'époque romantique, il dépasse son temps par la puissance de son imagination et par son originalité. Ce sont les poètes symbolistes à la fin du XIX^e, puis plus tard les surréalistes, qui vont révéler ce génie visionnaire au public anglais d'abord puis au public européen.

Il est vrai que l'œuvre artistique de William Blake est inhabituelle par sa richesse, par ses sources et par la forme même de sa production. Peintre et surtout graveur, il illustre lui-même ses poèmes dont il trouve l'inspiration dans la Bible, dans les grands textes religieux ou auprès de penseurs mystiques comme Jacob Boehme et Emmanuel Swedenborg. Blake a aussi lu Platon et les poètes Dante et Milton. Les titres des œuvres publiées évoquent clairement les mondes imaginaires où le poète aime mettre en scène des personnages célèbres et plus souvent de sa propre invention : *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *America : a Prophecy* 1793), *The First Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1795), *Jerusalem* (1804) ; les plus connus étant *The Songs of Innocence and Experience* (1794) et *The Marriage of Heaven and Hell* (1793). D'autre part Blake a illustré des œuvres célèbres comme *Paradise lost* (1807) de Milton ou encore *The Divine Comedy* (1824) de Dante.

Ce qui donne surtout une étonnante force expressive à cette œuvre artistique est la technique d'impression utilisée. Textes et dessins sont gravés sur des plaques de cuivre, imprimés puis aquarellés ; cette technique très élaborée par Blake lui-même confère à ces publications une qualité esthétique unique qui cependant rappelle les enluminures médiévales. En effet, c'est le titre général qui est donné aux ouvrages produits ainsi : *The Illuminated Books*.



Illustrations

The Marriage of Heaven and Hell, plate 1 (15 x 10,5 cm)

The Marriage of Heaven and Hell, plate 10 (15 x 10,5 cm)

Europe, a Prophecy, plate 1, God creating the Universe (23,7 x 17 cm)

Newton or the Triumph of Science (46 x 60 cm)

America, a Prophecy, The morning comes, the night decays, plate 8 (26 x 17 cm)

Elohim creating Adam (42,1 x 53,6 cm)

Pity (42,5 x 43,9 cm)

Albion rose or glad day (34,5 x 24,6 cm)

Blake est donc à la fois poète, dessinateur, graveur et éditeur. L'interaction entre l'écrit et l'image nous transporte dans un univers nouveau qui défie notre regard et notre lecture. Texte et image remplissent la page dans des graphismes qui se complètent, s'opposent ou s'entrelacent et créent une synthèse graphique originale qui définit bien l'esthétique blakienne.

En mettant au service de sa poésie son immense talent de graveur illustrateur de son texte, Blake met en scène sur la même page l'écriture et le dessin peuplant ses poèmes illustrés de personnages en action ; leurs corps de chair (on peut aussi parler du corps de l'écriture) sont peints pour représenter une présence humaine permanente et une vie toujours réinventée dans des attitudes de danse ou de repos, de bondissement ou de chute, de joie ou de défaite. Ce qui inspire le plus son art de dessinateur et de peintre, c'est la statuaire grecque et la statuaire gothique ; ses maîtres sont Michel-Ange, Raphaël et Albrecht Dürer.

William Blake ne trouve d'ailleurs aucune inspiration auprès de ses contemporains et il n'apprécie guère leurs réflexions sur l'art ; il critique sévèrement Joshua Reynolds et Edmund Burke qui à ses yeux se moquent de l'inspiration et de la vision. Pour eux, en effet, l'imagination toujours liée à la perception de nos sens ne peut rien créer de neuf ou de visionnaire. Des idées opposées aux conceptions de Blake qui met l'imagination au cœur de la nature humaine. Il écrit dans le poème *Milton* :

L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence même de l'homme

L'œuvre foisonnante, inventive, complexe de William Blake peut dérouter le lecteur. Il faut du temps pour reconnaître les lignes directrices et une pensée ordonnée ; les personnages créés appartiennent souvent à une mythologie propre au poète et les contradictions abondent. S'il est difficile de définir en quelques mots la philosophie blakienne, on peut cependant souligner la force d'une pensée mystique qui veut aider l'homme à retrouver l'unité de son être. Prisonniers du monde de l'expérience, les

êtres humains aspirent à retourner dans le monde de l'innocence ou plus simplement à trouver un équilibre entre ces deux mondes et à connaître le bonheur sur cette terre. Corps et âme, énergie et raison, innocence et expérience ne cessent de tirailler l'homme dans des sens opposés.

La réconciliation des contraires ou leur cohabitation est le plus grand désir de Blake afin que l'homme ne soit plus déchiré par des croyances fausses et dangereuses ; il ne cesse de les dénoncer avec force. Volontiers provocateur, il annonce dans *The Marriage of Heaven and Hell* la possible réconciliation du ciel et de l'enfer, c'est-à-dire la réconciliation des contraires les plus opposés moralement et philosophiquement.

Le corps et l'esprit

C'est dans le recueil *The Marriage of Heaven and Hell* que nous lisons ce qui constitue le principal credo de William Blake :

*Toutes les Bibles, tous les livres sacrés ont été la cause des Erreurs suivantes...
Que l'Homme a deux principes d'existence réels, à savoir un Corps et une Âme.
Que l'Énergie, qu'on appelle le Mal, ne vient que du Corps ; et que la Raison qu'on appelle le Bien, ne vient que de l'Âme.
Que Dieu tourmentera l'Homme dans l'éternité pour avoir suivi ses Énergies.*

Mais sont Vrais leurs Contraires, à savoir :

L'Homme n'a pas de Corps distinct de son Âme ; car ce qu'on appelle Corps est une portion de l'Âme perçue par les cinq Sens, les principales entrées de l'Âme en ce siècle.

L'Énergie est la seule vie, et procède du Corps ; et la Raison est la limite ou circonférence extérieure de l'Énergie.

L'Énergie est Éternel délice.

Blake déclare clairement que pour éviter de se laisser asservir par des croyances religieuses ou philosophiques il veut conserver et proclamer son indépendance de pensée ; ce qu'il fait avec emphase dans ces lignes sans équivoque.

Ces affirmations surprenantes résument parfaitement le combat que mène Blake pour délivrer l'homme de toutes les contraintes imposées par des systèmes religieux dogmatiques ou des principes rationalistes qui étouffent l'énergie créatrice que contient le corps :

Les yeux de feu, les narines d'air, la bouche d'eau, la barbe de terre

La tête le Sublime, le Cœur le Pathétique

Le sexe la Beauté ; les mains et les pieds, la Proportion

La nudité de la femme est l'œuvre de Dieu

Qui désire mais n'agit pas engendre la peste

Ces aphorismes que Blake appelle ironiquement *Proverbs of Hell* disent cette énergie du corps et aussi le danger à la réprimer ; tout corps humain possède en lui l'étincelle du divin ; il le définit ainsi :

La forme humaine divine

Plus encore, l'homme est le cosmos. Cela Blake l'affirme avec autorité, heureux de son anticonformisme qui lui permet d'aller à l'encontre de toutes les idées reçues et diffusées par les religions établies. Curieux évangile qui nous dit que l'enfer qui est énergie est le lieu de la poésie et de l'exaltation des corps et que l'éternité est dans toute chose.

Les cinq sens et la tyrannie de la raison

Si la dimension sacrée et sublime de nos cinq sens nous échappe, c'est que nous sommes victimes d'une part de leur faiblesse et d'autre part de la tyrannie de la raison.

Le monde nous est fermé par nos organes des sens qui sont limités ; l'homme vit replié sur lui-même, à demi éveillé, prisonnier d'un monde opaque et matériel parce qu'il n'a pas su développer des aptitudes qui sont en lui ; enfermé dans son univers rétréci, il est borné, au sens fort du terme. Ouïe, vue, odorat, goût, toucher sont atrophiés parce que nous ne savons pas utiliser leurs extraordinaires capacités. Ils sont un obstacle à la vie.

On en vient à croire un mensonge

Si l'on ne voit à travers l'œil

Ne sais-tu pas que chaque oiseau fendant les airs

Est un univers de joie que ferment tes cinq sens

Car l'homme s'est claquemuré, ne voyant plus rien que par les fentes étroites de sa caverne.

Dans une gravure de *The Marriage of Heaven and Hell*, cinq personnages apparaissent amoncelés, recroquevillés, enchaînés ; ce sont des esprits passifs qui refusent l'énergie qui les habite et qui représentent le sommeil profond de notre système sensoriel. Enfermés dans leur mutisme, ils sont statiques, comme rétrécis et étouffés dans les plis envahissants de leurs vêtements.

Plus fondamental encore pour Blake : il dénonce le matérialisme de la science qui veut tout mettre en équations et qui cherche à expliquer l'univers. Les scientifiques comme Bacon, Newton, Locke défendent à ces yeux cette idéologie matérialiste qu'il combat car elle tue en nous notre désir d'infini. La gravure *Newton or the Triumph of Science* illustre clairement la dénonciation d'une science froide et mécanique qui compte, mesure et quantifie. Elle aliène l'homme et le confine à des limites.

Sur cette gravure, Newton, pourtant séduisant par la jeunesse de son port, la force musclée de son corps, l'attention scientifique qu'il porte à son travail, ferme le monde dans ses calculs géométriques. Assis sur son rocher, il semble pétrifié, lui qui pétrifie l'imagination en refusant la vie spirituelle.

Et lorsque l'homme cherche à dominer le monde et qu'il échoue dans son entreprise comme *Nabuchodonosor*, roi déchu de Babylone, il est réduit à un stade d'animal hétébété, victime de sa propre tyrannie. Dans cette gravure célèbre on le découvre hagard, englué dans un espace fermé aux couleurs de mort, désarticulé et maladif. C'est l'image que veut donner Blake du tyran devenu esclave à son tour pour avoir refusé à ses sujets leur liberté.

Mais la révolte de William Blake peut prendre des formes plus violentes ; la représentation de Dieu dans la gravure *God creating the Universe* nous offre une image très construite, où les formes géométriques du cercle et de l'angle du compas rappellent que nous sommes mesurés, quantifiés par un Dieu oppressant et calculateur. La ressemblance avec la gravure de Newton est évidente ; ces deux personnages aux corps robustes étouffent l'imagination et notamment ce Dieu barbu que Blake appelle volontiers *Nobodaddy*, Dieu vengeur, juge distant et inconnu des hommes.

Cette image de Dieu pouvait paraître déconcertante et allait à l'encontre de toutes les croyances religieuses et morales de son temps ; inviter le public à rapprocher le corps de Newton et de Dieu faisait clairement de William Blake un hérétique et on ne se priva pas de traiter de fou ce peintre irrespectueux.

Cependant la barbe flottante, prise dans un vent mystérieux, les nuages rouges et l'or des rayons semblent suggérer autre chose que la pose imperturbable du personnage concentré sur son travail. Comme le souffle d'un orage menaçant...

L'imagination ou le génie poétique

Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie

Le génie poétique est l'Homme véritable, et le corps ou forme extérieure dérive du génie poétique

Ces deux citations sont au cœur de la philosophie blakienne : révéler à l'homme qu'il est capable de percevoir l'infini de la vie. Parce qu'il est génie poétique, l'homme possède en lui le pouvoir de l'imagination qui lui permet de connaître la vie infinie et éternelle. À condition qu'il ne réprime pas son désir, son énergie et ses élans, il percevra en chaque chose et en chaque être la « vraie vie » qui l'entraîne au-delà de la matière vers l'immensité spirituelle du monde. Et cette transformation, il est capable de la réaliser ici-bas, sur cette terre.

Si les mots élan et énergie reviennent souvent sous la plume de Blake c'est qu'ils sont l'expression même de l'imagination en mouvement, souffle nouveau, énergie créatrice qui donne accès au poétique. Ce souffle peut être excessif et intense comme dans le frontispice du poème *The Marriage of Heaven and Hell*. Nous y voyons des corps emportés par le flot ascendant de flammes souterraines et quasi infernales vers un monde terrestre qui apparaît plutôt léthargique et qui a besoin de se réveiller. Vision étrange, les deux corps enlacés et sensuels symbolisent la consommation de l'impossible mariage du ciel et de l'enfer ! Les corps élevés par les flammes sont l'annonce

d'un monde qui change dans un flux puissant de forces souterraines. Les couleurs chatoyantes, le rouge des flammes qui conquièrent l'obscurité exalte cette extraordinaire union qui suggère la réconciliation nécessaire du corps et de l'esprit.

Lorsque l'homme regagne sa liberté, son corps physique s'envole littéralement. Aux images de corps statiques fermés à la vie succèdent les images d'envol ; aux constructions géométriques qui emprisonnent les mouvements succèdent les arabesques d'une joie exaltée. Blake veut que l'homme se réconcilie avec son désir.

L'énergie libératrice des contraires

Le frontispice de *Songs of Experience* fait cohabiter lignes géométriques et arabesques révélatrices des deux états opposés ou contradictoires de l'âme humaine, l'innocence et l'expérience. La composition de la page en deux parties distinctes exprime ces deux mondes. Les personnages immobiles, courbés par la douleur pleurent un mort ; les lourdes lignes horizontales et les angles droits du monument funéraire contrastent avec la légèreté de la partie supérieure de la gravure et la danse aérienne des trois personnages. Ici tout est aéré et tout virevolte, y compris les viornes des branchages ; là tout est dolorisme, conformisme, statisme. Pour Blake ces contraires sont salutaires :

Sans contraires, point de progression. L'Attraction et la Répulsion, la Raison et l'Energie, l'Amour et la Haine sont nécessaires à l'existence humaine.

Dans *The Marriage of Heaven and Hell* nous rencontrons des personnages, emportés par les flammes du désir ou de l'imagination, qui s'élèvent au-dessus du monde matériel de la mort physique. Transportés par la houle des flammes dont les couleurs bigarrées or et rouge illuminent la page, ils montent vers l'infini de la vie ; temps et espace sont contenus dans cette vision. Les corps dans ces gravures accèdent à un autre niveau de conscience et sont transformés par le pouvoir de l'imagination. Ils rayonnent comme parés de lumière céleste et redisent la primauté de l'esprit sur la matière ; les mains ouvertes semblent vouloir saisir le cosmos désiré. L'infini est en eux, ils sont libres.

Je ne connais d'autre christianisme et d'autre évangile que la liberté du corps et de l'esprit (Jérusalem)

Cette liberté permet à l'homme de construire un monde nouveau ici et maintenant sans attendre la promesse d'une éternité improbable. Car l'éternité est en nous si nous la désirons ; c'est nous qui construisons le nouveau monde, et la nouvelle Jérusalem nous appartient. L'homme assis de la gravure 8 de *America, a Prophecy* dont le corps tendu et ouvert s'offre au jour est fasciné par cette lumière annonciatrice de changement ; l'énergie contenue de son physique puissant est prête à bondir vers plus de clarté, loin de la pesanteur qui le maintient au sol près de crânes humains. Son corps nu qu'il ne cherche pas à protéger est sa force, le signe de l'élan de vie qui l'habite.

La souffrance des corps

Mais la libération souhaitée de l'âme et du corps et l'espérance que cela représente échappent à l'homme qui, trompé par trop d'illusions, ne parvient pas à quitter sa condition mortelle.

Douleur, menace, terreur, supplices sont le lot commun des hommes sur terre et les corps souffrants et accablés peuplent l'univers graphique de Blake. La création du monde a entraîné l'homme hors de l'éternité pour le précipiter dans le temps qui lui est compté. L'homme est matière dont il n'arrive pas à se dégager, son corps est entravé, enchaîné. L'histoire de la création revue et corrigée par Blake est racontée dans le livre *The First Book of Urizen* ; c'est celle d'un échec complet puisque l'homme privé de désir est mis en soumission. Le personnage d'Urizen ressemble au Dieu barbu déjà rencontré ; il en possède les limites comme son nom semble l'indiquer, car il ne voit pas plus loin que l'horizon ou que sa raison. (Le jeu de mots est voulu par Blake !)

Dans la gravure *Elohim creating Adam* nous percevons dans le mouvement horizontal qui entraîne les deux corps parallèles comme une intimité protectrice. Dieu protège sa créature dans cet espace sans gravité. En réalité nous assistons à une création qui annonce une chute. Dieu a le visage fermé et froid d'une statuaire rigide et Adam, plus souple, perçoit que sa jambe est enlacée par les replis du serpent. C'est précisément la vision que Blake refuse ; pourquoi créer l'homme si on le piège dès sa naissance en le privant d'éternité ?

La condition mortelle de l'homme est évoquée en permanence puisque pour Blake la création a aussi privé l'homme de l'unité de son être. Son humanité même le rend fragile et en position d'infériorité face au temps et à l'espace. Dans la gravure *Pity*, dont la construction rappelle de manière troublante la création d'Adam, le thème de l'intercession auprès des puissances cosmiques nous ramène à notre petitesse. Les corps en présence allient les éléments naturels et surnaturels : la figure de la femme allongée aux longs cheveux épars et au visage éclairé repose dans un univers sombre que domine un cavalier lancé sur deux chevaux au galop. L'enfant qui, en vain, cherche à arrêter la fuite du temps est l'enfant de la femme allongée qui vient d'accoucher dans la douleur. La pitié, qui a le visage d'un chérubin, regarde ce petit être avec une tendresse déplacée car inutile : Que peut-elle faire ? Au-dessus d'elle l'ombre planante d'une présence mystérieuse (autoritaire et insensible ?) semble annoncer que la condition humaine sur terre ne changera pas ; même la pitié ne saura sauver l'homme de la souffrance et de la mort. Cette allégorie qui oppose fuite et statisme crée un effet réussi de symétrie en mouvement. Nous sommes les témoins d'une confrontation dérangeante presque insupportable ; le mélange des perspectives et des proportions, la pesanteur du corps de chair et l'apesanteur des corps célestes créent précisément l'angoisse de mort dont l'homme doit se défaire.

Il ne reste à l'homme que la révolte afin de reconquérir la part divine, c'est-à-dire le génie poétique, qui est en lui. Mais cette révolte se fera dans la douleur et, dans l'histoire de l'humanité, les exemples abondent ; de l'histoire biblique (*The Book of Job*) à l'Histoire dont il est témoin, (*America : a prophecy, Europe, The French Revolution*), Blake nous emmène dans des récits de violence et d'horreur. Il crée ses propres mythes, comme dans *The Book of Los*, pour illustrer luttes et défaites de personnages qui affrontent des forces qui les dépassent.

La figure de l'homme qui laisse éclater un hurlement de peur nous place dans le monde de la déformation et du monstrueux – on pourrait dire de la défiguration –. Accroupi, les yeux exorbités, le corps difforme ; ne crie-t-il pas en réalité sa révolte ? La peau de son corps nu partage ce paroxysme de peur ; « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau » dit Paul Valéry dans *L'Idée fixe*. Cette révolte est celle de

l'homme qui refuse toute forme de soumission et qui, à tue-tête, entend alerter l'humanité des dangers à suivre des systèmes obscurantistes. Le masque tragique qu'il porte sur son visage amplifie son cri. C'est l'expression de la révolte de Blake lui-même.

Satan agresseur des corps

Satan est omniprésent dans l'œuvre picturale de Blake ; c'est lui qui torture les corps et concourt à cette perte de la vie poétique. Ambiguïté permanente que ce Satan, source de désir refusé à l'homme, prince des flammes de l'énergie salvatrice et en même temps source maléfique qui ramène constamment l'homme à sa dimension terrestre.

Dans une aquarelle particulièrement évocatrice de cette force satanique, intitulée *Satan, Sin and Death, (Satan at the Gates of Hell)*, nos yeux sont attirés par le corps puissant de Satan et sa musculature, sa stature de guerrier au bras vengeur dont le double en miroir est la mort quasi transparente. Satan et la mort s'acharment contre le péché ; la femme pécheresse dont la supplique un peu grotesque est inutile périra sous les lances des deux guerriers de l'enfer ou sera dévorée par le serpent hirsute à la tête de chauve-souris, un des monstres du bestiaire fantastique de Blake. Cette image est tirée de *Paradise Lost* de Milton que Blake illustra avec une rare puissance d'imagination.

L'homme perd-il espoir alors ? Après ces visions souvent insupportables de souffrance humaine et de torture des corps, il nous faut revenir aux déclarations de Blake sur le corps et l'âme et leur union indispensable afin de comprendre le sens de certaines allégories.

Satan est l'agresseur dont l'homme doit se défendre ; la lutte entre le bien et le mal est fréquente ; mais l'affrontement traditionnel entre l'ange du bien et l'ange du mal est interprété différemment par Blake. Les deux anges de la gravure *The Good and Evil angels* se livrent un combat particulièrement agressif dans un espace cosmique ; l'ange dont la peau est claire protège un enfant et l'éloigne du mauvais ange à la peau rougie par les flammes qui l'enveloppent. Cet ange de feu représente le corps et l'énergie ; l'autre ange protecteur représente l'âme et la raison. Ces oppositions apportent tourment et crainte ; rassembler corps et esprit apportera le bonheur éternel.

L'énergie est éternel délice

Cette phrase qui sonne comme une vérité suprême ne prend son sens que lorsqu'en effet l'unité de l'être tant désirée est enfin réalisée.

La mise en scène dramatique souligne que nous sommes encore loin de cet éternel délice ; une lecture attentive de l'image des anges nous montre que l'ange des flammes de l'énergie semble aveugle et muet ; des fers retiennent ses pieds. L'ange sauveur de l'âme dans son geste maladroit trahit une angoisse à peine dominée ; sa figure androgyne qui reste sensuelle semble cependant nier toute forme d'attirance ou de sexualité. Les illustrations que Blake insère dans ses textes ont une valeur clairement didactique : apprendre aux hommes à lire le monde et ses complexités.

Les gravures de corps dont la torsion traduit une immense angoisse sont nombreuses ; angoisse qui naît de mondes en guerre, de sociétés où la religion devenue morale a perdu son inspiration divine, de menaces d'apocalypse.

William Blake, le visionnaire, va créer des images hallucinantes pour exprimer la fin des temps anciens et l'arrivée d'un nouveau monde. L'aquarelle *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* en s'inspirant des images de Jean fait apparaître le monstre le plus hideux, dragon rouge aux membres humains qui enjambent le ciel. Cette énorme masse humanoïde dont la queue balaie le ciel et la mer étouffe le clair visage de la femme dont l'enfant sera élevé dans les cieux. Le graphisme et l'imagination de Blake sont en correspondance avec le texte de Jean. Pouvait-il trouver plus forte inspiration ? Nous lisons dans *Apocalypse*, 12, 3-5. : « *Un énorme Dragon rouge feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. Sa queue balaie le tiers des étoiles du ciel et les précipite sur la terre. En arrêt devant la Femme en travail, le Dragon s'apprête à dévorer son enfant aussitôt né* ».

Les arabesques des corps ; l'allégorie triomphante

Blake ne cesse d'annoncer la nouvelle Jérusalem, cité terrestre, où l'homme retrouvera sa grandeur divine. Les livres illustrés *Jerusalem* et *Inferno*, contiennent gravures et aquarelles dont la tonalité et l'invention contrastent avec la violence des thèmes qui précèdent.

Les personnages entrent dans une danse libératoire et gracieuse ; les corps dans leur légèreté aérienne s'envolent vers le cosmos. Les anges volent en arabesques et leurs membres longilignes tracent sur la page des courbes travaillées avec virtuosité. Hommes et femmes participent à cette élévation qui les entraîne vers le ciel. Blake revient toujours à des formes, figures féminines et masculines qui glorifient les corps et les exaltent.

Les gravures qui représentent des anges ne sont pas différentes de celles qui représentent des êtres humains ; c'est une figure récurrente dans l'œuvre de Blake. Ils ont la légèreté des êtres qui se savent infinis ; la fluidité des lignes du corps, la souplesse suggérée des membres, les visages aux traits fins qui appartiennent à la même filiation, tout cela crée une ressemblance réconfortante, un modèle. Cette souplesse des corps n'exprime-t-elle pas la libération tant attendue des sens ?

Le graphisme de la peinture *Christ offering to redeem humanity* est particulièrement expressif. Quatre anges – on remarque la souplesse dynamique des lignes courbes – entourent le Christ accueilli par son Père dans le médaillon supérieur qui surplombe le portrait horizontal de Lucifer. Satan en effet est toujours présent et comme aux aguets ; ici il est isolé physiquement par une barre de nuages ; on remarque ses ailes de chauve-souris. Le Messie, les bras écartés, dans une posture d'offrande, a un corps démesuré ; il semble embrasser un Dieu, assis et tassé, dont on ne perçoit pas le visage. C'est le Dieu distant et passif de l'Ancien Testament. Les lignes du dessin sont pures et précises, la symétrie des corps qui bordent le tableau invite à concentrer nos regards sur le motif central : la confrontation du Dieu abattu et du Messie en mouvement.

Dans une autre peinture *The Rout of the Fallen Angels*, on retrouve cette légèreté des corps célestes. Le Christ, entouré de personnages d'une grâce évidente, lance ses flèches contre les anges rebelles qui s'effondrent en déroute dans une chute lamentable et confuse de corps enchevêtrés.

L'homme libéré ; le corps resplendissant

L'homme libéré ou homme-dieu apparaît alors ; libre de toutes ses entraves physiques et mentales, vainqueur des contradictions qui l'étouffaient, il se révèle présent au monde, être de chair et d'esprit dans son unité retrouvée. Le personnage qui représente le mieux cet homme Blake le nomme *Albion*. Il est lumière de sa propre lumière, homme au visage ravi, ravi de savoir qu'il est poésie créatrice. Son corps comme son espace intérieur sont illuminés. Il est le héraut de l'âge nouveau, de la liberté reconquise ; il est imagination. Notre regard sur l'homme et le regard de l'homme changent ; c'est ce que dit Blake dans une symbolique puissante.

Flamboyant dans une luminosité de gloire, il domine le monde encore obscur ; sa nudité est sa force et ses mains grandes ouvertes de manière disproportionnée saisissent le cosmos. Image d'une surprenante beauté où l'homme est un géant et sourit de son élan de vie qui le replace dans l'infini du soleil levant. « On ne se lasse pas de s'émerveiller à l'idée que le corps humain est devenu possible », écrit Nietzsche dans *Fragments posthumes* en 1885.

Un très bel exemple de mise en gloire du corps humain est l'illustration d'un poème de Milton, *l'Allegro : The Sun at his Eastern Gate*. Habillé de flammes, le soleil dans la beauté de sa nudité parfaite embrase le monde de la vie terrestre et céleste.

L'imaginaire et l'infini de l'homme

Il est évident que l'esthétique blakienne ne correspond en rien aux canons de la beauté respectés à son époque ; les peintres Reynolds, Gainsborough, Hogarth, Constable sont les défenseurs d'un classicisme bien défini, et dans leurs peintures les corps habillés et même parés des plus beaux atours ne révèlent rien de leurs désirs profonds. Cet académisme irrite William Blake qui ne cache pas ses critiques de la représentation d'une beauté rigide et matérielle ; le seul de ses contemporains qui trouve grâce à ses yeux est Fuseli, peintre lui aussi au talent de visionnaire.

L'âge nouveau que William Blake annonce sera porté par une peinture nouvelle, la sienne. La force de son imaginaire l'attire vers d'autres représentations de la beauté des hommes et des femmes qu'il côtoie. La finitude de l'homme coexiste toujours avec son infinitude et Blake place ses dessins et gravures des corps dans un environnement à la fois temporel et éternel. Ces corps sont l'incarnation des contraires ; ils existent parce qu'ils ont réconcilié en eux esprit et corps, énergie et raison.

L'extraordinaire variété de l'invention poétique et picturale de William Blake nous transporte vers des extrêmes. Le trait de crayon se fait chute ou ascension comme le corps humain tombe et s'élève. Et lorsque l'homme a saisi la force de l'infini qui l'habite, son corps n'est plus contracté mais libre ; il est rendu à la poésie et au monde sacré. Les corps respirent alors la plénitude de l'être et dansent.

Notes

– Les citations des textes de William Blake sont tirées des volumes II et III des *Œuvres complètes, William Blake*, Traduction de Pierre Leyris et Jacques Blondel, Paris, Aubier/Flammarion, édition en 4 volumes, 1974-1983 (Réédition en 2009).

– Les reproductions de gravures peuvent être visualisées sur le site internet suivant, à partir du titre mentionné en anglais dans le texte :

www.blakearchive.org

– La bibliographie anglaise et française sur William Blake est imposante ; à titre indicatif les ouvrages suivants présentent un grand intérêt :

P. ACKROYD, *Blake*, London, Sinclair-Stevenson, 1995

C. JORDIS, *William Blake ou l'infini*, Paris, Albin Michel, 2014

F. PIQUET, *Blake et le sacré*, Paris, Didier Erudition, 1996

LE CORPS DE LA FEMME CHEZ ALAIN-FOURNIER

par

Claude-Henry JOUBERT de l'Académie d'Orléans

Alain-Fournier

Le Corps de la Femme est un petit texte important, le premier texte qu'Henri Fournier publie, en 1907, sous son demi-pseudonyme : Alain-Fournier. En 1907 le nom d'Henri Fournier est connu de tous les Français, c'est celui d'un champion de courses automobiles, vainqueur, en 1901 de Paris-Bordeaux et de Paris-Berlin, recordman du monde du kilomètre en 1902... Le jeune écrivain Henri Fournier hésitait donc à publier sous un nom si célèbre ; il se nommait exactement Henri-Alban Fournier (Albanie était le prénom de sa mère). Alban-Fournier est devenu Alain-Fournier ; le « b » d'Alban a fait place à un « i ». On peut imaginer qu'il s'agit de l'initiale d'Isabelle, sœur d'Henri, à qui *Le grand Meaulnes* est dédié.

Achevé le 30 septembre 1907, *Le Corps de la Femme* est édité le 25 décembre 1907 dans *La Grande Revue* que dirigeait Jacques Rouché¹. Le 25 juin 1907, Henri écrivait à son ami Jacques Rivière² : « Depuis longtemps, je suis tenté par l'idée d'un article réponse à Pierre Louÿs sur le Corps de la Femme. » Et le vendredi 27 septembre³ : « Je viens de finir cet essai sur « le Corps de la Femme » (...). J'ai beaucoup peiné pour organiser cela, pour lutter contre l'obscurité, l'arbitraire. J'ignore si j'ai réussi, mais je suis content que ce soit fait ». Dans sa réponse du 2 octobre⁴ Jacques conseille bien quelques modifications, mais il est subjugué : « Tout ton essai a ce même charme grêle, timide et gauche que tu attribues au corps de la femme. La forme des phrases suggère sans cesse cette subtilité frileuse et enveloppée : toujours leur mouvement est juste et reproduit l'inflexion délicieusement déformée du corps féminin. Mais comme cela sera difficilement goûté ! (par des esthètes corrompus par l'art et la littérature). ». L'essai d'Alain-Fournier est publié à nouveau en 1924 par Jacques Rivière, accompagné d'autres textes et de poèmes d'Henri réunis sous le titre *Miracles*⁵.

¹ Pages 743 à 747.

² Jacques RIVIÈRE, ALAIN-FOURNIER, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1991, tome II, p. 41.

³ *Ibid.* p. 126.

⁴ *Ibid.* p. 135.

⁵ Paris : Gallimard, 1904.

En tête, une dédicace : à *Maurice Denis*. En 1907, Denis, peintre « Nabi » a trente-sept ans. Peut-être moins célèbre que ses collègues, Bonnard, Vuillard et même Sérusier, Maurice Denis est un peintre attachant dont se rapprochent Jacques Rivière et Henri Fournier. Le texte commence ainsi : « Cette femme que j'ai vue, en passant devant elle, prier au chœur de la cathédrale, m'a rappelé qu'il faut parler du corps de la femme et comment il faut en parler ». La suite est en italique. Tout l'article est divisé en paragraphes, les uns en caractères romains (les réflexions), les autres en italiques (les visions, les souvenirs).

Yvonne

Cette femme, vue dans la cathédrale, c'est Yvonne de Quiévre-court aperçue dans l'église Saint-Germain-des-Prés⁶. Le 1^{er} juin 1905, jour de l'Ascension, Henri croise une jeune fille blonde portant « un grand manteau marron ». Il la suit, empruntant avec elle un bateau-mouche, puis l'accompagne jusqu'au boulevard St-Germain ; il l'attend en vain, l'aperçoit le 10 juin derrière une fenêtre, l'aborde enfin, le 11 juin, en lui disant « Vous êtes belle ». C'est une réplique du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, reprise dans *Le grand Meaulnes*. Cette jolie blonde qu'Henri nomme dans ses poèmes « Taille Mince » se marie en 1907 : « Déchirement, déchirements sans fin » écrit Henri à Jacques⁷. Ce mois de juin 1905 est non seulement le germe, mais la trame du *Grand Meaulnes*.

Millie et Augustin

Cette femme qui prie au chœur de la cathédrale « était la petite fille, la fiancée et la maman ». Les rapports d'Henri Fournier avec sa mère ne furent pas toujours simples. Dans les brouillons du *Grand Meaulnes*⁸, la mère est, tout d'abord, morte, puis Millie existe, mais, c'est Henri qui l'écrit, la première déclaration de sa mère concernant l'écriture du *Grand Meaulnes* fut : « Est-ce que ça va durer longtemps ces imbécilités-là ? » ». Un détail curieux concerne le père Fournier : on l'appelait Auguste, mais il se nommait exactement : Silvain, Baptiste, Augustin...¹⁰. Le troisième paragraphe du *Corps de la Femme* est décisif : « Le corps féminin n'est pas cette idole païenne, ce nu de courtisane qu'Hippolyte Taine et M. Louÿs ont exhumés des siècles grecs ».

Hippolyte Taine

Sous le titre de *La Philosophie de l'Art*, Taine réunit en 1880, en deux volumes, cinq études, leçons professées à l'École des Beaux-Arts. La Grèce, le corps grec est son idéal. Même le régime spartiate ne l'effraie pas¹¹ : « Un vieillard qui avait une jeune femme était tenu de lui amener un jeune homme, pour lui donner des enfants bien constitués. Un homme d'âge ordinaire, s'il avait un ami dont il admirât le caractère et la beauté, pouvait lui prêter sa femme ». On est bien près du *Nouveau Monde*

⁶ Lire à ce sujet les confidences d'Henri Fournier faites à sa sœur in *Images d'Alain-Fournier par sa sœur Isabelle*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1947, pp. 245 sqq.

⁷ Lettre à Jacques du 25 juillet 1907. *Opus cit.* Tome II, p. 81.

⁸ *Les brouillons du Grand Meaulnes*, numéro 124 du Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, 1^{er} semestre 2010.

⁹ Lettre d'Henri du 31 décembre 1912, in *Alain-Fournier, Madame Simone, Correspondance*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 67.

¹⁰ Voir *Alain-Fournier, destins inachevés* de Patrick MARTINAT, Paris : Éditions Royer, 1994, p. 27.

¹¹ Paris : Librairie Hachette, 1909, Treizième édition, Tome premier, p. 69.

amoureux de Charles Fourier ! Et Fournier est bien loin de Fourier ! Taine fait l'éloge de la statuaire grecque¹² : « Pendant trois ou quatre cents ans, ils ont ainsi corrigé, épuré, développé leur idée de la beauté physique. Rien d'étonnant s'ils arrivent enfin à découvrir le modèle idéal du corps humain. »

Et l'on trouve dans le deuxième tome¹³ un vibrant éloge de la gymnastique, des gymnopédies « où les jeunes filles s'exercent comme les garçons, nues ou en courte tunique ». (...) « Remarquez que, dans la civilisation grecque, ces admirables corps ne sont point des raretés, des produits de luxe, et, comme aujourd'hui, des pavots inutiles dans un champ de blé ; il faut les comparer, au contraire, à des épis plus hauts dans une large moisson. » Ce lyrisme ne convient pas à Alain-Fournier « puisque toute l'essence et la délicatesse du corps de la femme est dans son vêtement ».

Rémy de Gourmont

Et que dire, ajoute Fournier, de « la physiologie grossière qu'un Rémy de Gourmont voudrait affiner de son talent ! ». C'est là une allusion au livre de Gourmont paru en 1903 : *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*. Cet ouvrage traite de la sexualité des animaux, texte très inspiré par Lucrèce, Darwin, Schopenhauer et Nietzsche : l'amour est mécanique, nécessaire : « Nous sommes des animaux (...) L'amour est profondément animal : c'est sa beauté. »¹⁴. « La caresse, ces gestes charmants, de grâce et de tendresse, nous les faisons nécessairement, non parce que nous sommes des hommes, mais parce que nous sommes des animaux. (...) Ils ne sont perçus comme volupté que parce qu'ils sont utiles à l'espèce »¹⁵. On comprend l'effroi du jeune Henri Fournier ! Gourmont note encore¹⁶ « De toutes les aberrations sexuelles, la plus singulière est peut-être encore la chasteté. » Et la déclaration suivante¹⁷ a dû horrifier l'amoureux de « Taille-Mince » : « Rien ne favorise le mariage et, par suite, la stabilité sociale, comme l'indulgence en fait de polygamie temporaire »... À vingt et un ans, Henri Fournier était loin d'admettre ce constat.

Du côté de Louis Pergaud

Il est question dans le livre de Rémy de Gourmont de la sexualité des abeilles, des papillons, des araignées, des cétaqués, de la crevette des ruisseaux, des taupes... La lecture de ce livre a révolté Alain-Fournier, elle a sans doute influencé Louis Pergaud. Dans *De Goupil à Margot*, prix Goncourt 1910, la deuxième nouvelle *le Viol souterrain* trouve manifestement son origine dans les pages 105 et 106 du chapitre IX de Gourmont, pages consacrées à la taupe. Henri Fournier et Louis Pergaud correspondirent. Mais Henri appréciait peu Pergaud. Dans un article de *L'Intransigeant* du 4 novembre 1912, il écrit, à propos de *La Guerre des Boutons* : « Tout cela est pittoresque, amusant, vivant. Mais Louis Pergaud a ramassé-là les mots les plus orduriers, les injures les plus basses qui puissent sortir de la bouche de moutards mal embouchés. » Le célèbre « couille molle ! » ne pouvait faire partie du vocabulaire d'Alain-Fournier, si pudique.

¹² *Ibid.* I, page 73.

¹³ *Ibid.* Tome deuxième, pages 183 à 193.

¹⁴ Paris : Mercure de France, 1912, onzième édition, p. 13.

¹⁵ *Ibid.* p. 165.

¹⁶ *Ibid.* p. 233.

¹⁷ *Ibid.* p. 204.

Un mystère !

Alain-Fournier et Louis Pergaud moururent au front, l'un en 1914, l'autre en 1915. En 1919, tout le monde le savait : le prix Goncourt allait être décerné aux *Croix de Bois* de Roland Dorgelès. En fait pas de *croix de bois*, mais des *jeunes filles en fleurs* ; un vote sans doute influencé fortement par Léon Daudet. Si l'on est arrivé ici, en divaguant « par sauts et par gambades » à Proust, c'est pour signaler un mystère. 1913 (l'année de la parution du *Grand Meaulnes* dans la NRF puis chez Émile Paul) est aussi l'année de publication d'*Un Amour de Swann*. Dans les trois-cent-quatre-vingt-neuf lettres échangées entre Fournier et Rivière, dans les trois cents pages d'articles d'Alain-Fournier : aucune allusion à Proust !

Dans les vingt et un volumes de la correspondance de Proust, aucune trace d'Alain-Fournier à l'exception de deux allusions où Fournier n'est cité que comme le beau-frère de Jacques Rivière.

Ce silence de part et d'autre est étrange car Proust a écrit *À la Recherche du Temps perdu*, et Alain-Fournier le chapitre IX de la seconde partie du *Grand Meaulnes* intitulé *À la recherche du sentier perdu*. Le silence glacial qui sépare Proust d'Alain-Fournier est mystérieux.

Impalpable !

Revenons au *Corps de la femme* : « Ce n'est pas en le dévoilant que nous le connaissons mieux : depuis des siècles, sous le climat de nos pays, il est enveloppé ; depuis notre enfance, nous lui connaissons ce vêtement. Et cette Toilette, bien autre chose qu'une parure, est devenue comme la grâce et la signification essentielles du corps féminin ; toute cette atmosphère délicate, féminine, maternelle, de la vie d'autrefois, imprègne impalpablement le vêtement de celle qui doit être notre vie à venir et notre famille ».

Ce texte sera repris, en écho, dans la *Fête étrange* du *Grand Meaulnes* : « Une jeune fille, un grand manteau marron jeté sur ses épaules, tournait le dos, jouant très doucement des airs de rondes ou de chansonnettes (.) Meaulnes put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison, marié, un beau soir, et que cet être charmant et inconnu qui jouait du piano, près de lui, c'était sa femme... » Ces trois points de suspension sont un leitmotiv du *Grand Meaulnes*, on les trouve une à deux fois par page, un leitmotiv et aussi un abus !

Pas de points de suspension dans *Le Corps de la Femme*, sauf en deux occasions ; tout est dit, rien n'est évoqué, la pensée n'est pas invitée à s'évader et à rêver au corps féminin...

« La vie passée, la vie désirée, toute cette vie de France nous est offerte dans ce corps féminin. Mais comme cela est impalpable et comment oserions-nous y toucher, puisque toute l'essence et la délicatesse du corps de la femme est dans son vêtement. »
« Impalpable » c'est « qu'on ne peut palper, toucher ». Le corps de la femme désiré par Alain-Fournier en 1907 est de nature immatérielle. Dans une lettre du 6 septembre 1908 à son ami René Bichet¹⁸, Henri écrivait, parlant d'Yvonne de Quiévreucourt, ce troublant aveu : « Le mot pureté est celui qui lui convient toujours ; à sa toilette, à son grand manteau marron, comme à son corps que je n'ai jamais imaginé, comme à son visage. »

¹⁸ *Lettres au petit B*. Paris : Émile-Paul Frères, 1930, p.136.

Pierre Louÿs

Mais Fournier attribue plutôt cette désincarnation à un autre : « L'idole grecque de M. Louÿs, cette « nudité sculpturale » (...) ne nous est rien de plus qu'une abstraction ». Mais que dit Pierre Louÿs dans son article intitulé *Plaidoyer pour la liberté morale* ?¹⁹

- « La morale moderne se trompe. La nudité et l'amour sont des objets de contemplation.²⁰ »

« Ayez au moins quelque logique ! Si la forme humaine est honteuse, bannissez-la de vos avenues.²¹ »

- Hélas, « La nudité est un objet de scandale. L'amour aussi.²² »

- Pourtant « *Nulle part* dans les quatre évangiles on ne trouve un mot flétrissant la nudité humaine » et « Jésus prêche l'amour »²³.

Alors comment en est-on arrivé à ce refus de la nudité et de la contemplation de l'amour ? Par « l'influence pernicieuse d'un homme » (...) « un petit homme néfaste, saint Paul.²⁴ ». Il est vrai que Paul de Tharse, dans ses lettres, est, dans le sens opposé, aussi brutal et rude que Pierre Louÿs. « Les deux églises rivalisèrent d'ardeur à suivre l'enseignement de saint Paul, à rejeter l'amour sur le tas des crimes (...) L'une d'elles a même proclamé ce dogme étonnant de l'Immaculée Conception de Marie, comme si toutes les conceptions n'étaient pas immaculées !²⁵ » Le lecteur peut être volontiers séduit par cette déclaration si jolie et tellement vraie.

Une dernière citation de Louÿs : on est en 1897, en pleine affaire Dreyfus (Le *J'accuse* de Zola paraîtra le 13 janvier 1898) : « Il y a (...) quelque chose de mieux que le vieil antisémitisme, qui, étant une haine de races, est malheureux et condamnable » et Louÿs prône un « *antipaulisme* », désignant « l'inspirateur premier de toutes les luttes livrées depuis dix-huit cents ans contre l'inébranlable Grèce²⁶ ». Ce texte de Pierre Louÿs demeure, cent vingt-huit ans après son édition, toujours aussi remuant !

Dégoût et cruauté

Mais on doit lire la réponse d'Alain-Fournier : *Le Corps de la Femme*, ce texte si retenu, si voilé, si chaste, si étrange : « Faible chose enveloppée de laine et de futaine, tel est le corps de la femme. Misérable chose, car sous l'auvent noirci de nos cheminées, nous nous transmettons tacitement cette vérité, que la chair est laide, honteuse et cachée. ». Dans les brouillons du *Grand Meaulnes*²⁷ on lit cette description d'une chair qui, puisqu'elle n'est plus cachée, inspire le dégoût : « Une odeur, aigre d'abord, puis fade et écœurante, montait du corps immobile d'Annette et s'épaississait entre les rideaux – odeur de sang corrompu de femme malade... Meaulnes, éveillé, ne

¹⁹ Paris : *Mercur de France*, tome XXIV, octobre et décembre 1897, pp. 7 à 15.

²⁰ *Ibid.* p. 7.

²¹ *Ibid.* p. 10.

²² *Ibid.* p. 11.

²³ *Ibid.* p. 13.

²⁴ *Ibid.* p. 13.

²⁵ *Ibid.* p. 15.

²⁶ *Ibid.* p. 15.

²⁷ *Folio* 192.

savait plus, maintenant, si son dégoût était pour cette misère, cette misère physique qui soulevait le cœur, ou pour les amours coupables passées de sa compagne ».

Henri Fournier a connu bien des femmes, une première « Yvonne », Loulette, Henriette, Jeanne Bruneau... Il écrit à son propos, dans une lettre à sa sœur Isabelle du 20 septembre 1910²⁸: « Je me demande comment elle a pu supporter aussi longtemps tout ce que je lui ai fait endurer. Elle ne se fatiguait jamais de mes cruels reproches, de ma cruelle insatisfaction, de mon cruel désir de pureté ». Très souvent le tendre Alain-Fournier évoque sa cruauté, ainsi dans sa lettre du 4 avril 1910 à son beau-frère²⁹ : « Les femmes que j'ai connues ont découvert en moi, cette passion de la cruauté, du mal que je fais à moi et à ceux que j'aime. »

Henri Fournier a peut-être connu, comme Louis XVI, quelque problème « mécanique ». Il écrit à Jacques le 2 novembre 1905 : « Je n'ai rien de très grave. Il faudra que je me décide, un jour ou l'autre, à me faire Israélite.³⁰ » Cette déclaration n'a sans doute rien à voir avec la religion... Jacques lui répond : « Tiens-moi au courant de ta santé et de tes ennuis. Un conseil : débarrasse-toi le plus tôt possible de ce qu'il faut faire. » Les choses se sont apparemment arrangées, mais le dégoût, la recherche cruelle de la pureté persistent. On trouve, dans *Miracles*, un texte terrible intitulé *La Femme empoisonnée*³¹. Ces trois pages, écrites en 1908 et 1909 se terminent par une description de la femme malade, morte dans la neige : « Sa chair de femme au halo blanc serait encore la plus exquise chose humaine, n'était cette couleur verte de froid ou de pourriture... » Et celui qui vient vers elle s'exclame « il ne reste plus que cette pourriture à embrasser... ». C'est presque *Une Charogne* de Baudelaire. À propos de Baudelaire, juste un mot de Jacques Rivière³² : « Baudelaire, un sacré farceur qui n'avait rien à dire mais qui avait les moyens de tout dire, des moyens admirables. ». « Tu es injuste », répond Henri « Je reconnais depuis quelque temps son énorme influence sur nous.³³ »

Illusion et réalité

La quête d'Alain-Fournier est admirable. Une phrase dit tout, dans une lettre à André Lhote³⁴: « J'aime les dandys. J'aime ce goût de l'artificiel. Je veux être le roi de ce royaume illusoire que je crée chaque jour ». En 1905, Yvonne Toussaint de Quiévre-court fut la reine de ce royaume illusoire qui mena Alain-Fournier à la « réalité » du personnage d'Yvonne de Galais.

Contradictions

Le Corps de la femme, fait apparaître le déchirement d'Alain-Fournier : pureté, idéal s'opposent à cruauté et dégoût. L'un de ses ouvrages préférés est une pièce de théâtre créée en 1904 *Peter Pan* de James Matthew Barrie. Fournier en parle dans sa

²⁸ Jacques RIVIERE, ALAIN-FOURNIER, *Correspondance*, Tome II, *op. cit.*, p. 402.

²⁹ *Ibid.* p. 356.

³⁰ *Ibid.* Tome I, p. 194.

³¹ Texte absent de la première édition de *Miracles*, *op. cit.* On le trouve dans l'édition du *Livre de Poche*, Paris : Librairie générale française, 2011, numéro 31545, pp. 167 *sqq.*

³² *Ibid.* Tome I, p. 326.

³³ *Ibid.* p. 338.

³⁴ Lettre à André et Marguerite Lhote du 19 décembre 1909, citée par Patrick MARTINAT (*op. cit.*) p. 165.

correspondance avec sa sœur, avec Jacques Rivière, avec René Bichet, avec Pauline Benda et la cite sept fois dans ses articles ! Alain-Fournier est écartelé. Il aime *Peter Pan* (« il faut prononcer *Piter Pan* » précise-t-il), le rêve, l'enfance, le refus de grandir mais il aime aussi... la corrida ! Il écrit le 4 septembre 1913³⁵ « J'ai déjà vu deux corridas, et j'en verrai deux autres encore ». « C'est vraiment très attachant ».

Henri Fournier évolue : *Le Corps de la Femme*, c'est en 1907 le manteau et la voilette ; mais deux ans plus tard, en 1909, dans un article « Chronique de la mode » il écrit à propos de « la première robe de bal »³⁶ :

« Je souhaiterais presque à la jeune fille qui ne connaît point les désirs des hommes et ne sait pas encore s'en parer, la tunique légère de la danseuse grecque, la presque nudité du jeune corps qui danse au premier matin du monde, et se réjouit d'être pur ! ». On pourrait attribuer cette phrase à Hippolyte Taine !

Et le 24 mars 1914 il écrit à sa maîtresse Pauline (Madame Simone)³⁷ : « J'ai beaucoup pensé aussi, puisqu'il faut tout vous dire, à ce moment où, me prenant sur vous, vous écarterez et remontez vos genoux, à ce mouvement si beau que vous faites, afin de mieux vous ouvrir pour moi ».

Alain-Fournier et Pierre Louÿs étaient maintenant réconciliés...

³⁵ *Correspondance*, *op. cit.*, Tome II, p. 520.

³⁶ ALAIN-FOURNIER. *Chroniques et critiques* Paris : Le Cherche Midi, 1991, p. 72.

³⁷ ALAIN-FOURNIER, *Madame Simone*, *Correspondance*, *op. cit.* p. 242.

ENTRE CONTRAINTE ET LIBÉRATION : LE CORPS FÉMININ ET LA MODE

par

Michèle PALLIER de l'Académie de Nîmes

« Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? » écrivait, en 1863, Baudelaire¹, qui faisait de la femme et de la robe, une « totalité indivisible » : si le corps est le support de toute mode, de toute création vestimentaire, la mode, elle, organise la mise en scène de ce corps et sa façon d'apparaître dans le regard des autres et dans son propre regard.

Depuis le *khitôn* ionien, avec ses jeux complexes de pans, de quilles, de panneaux drapés en laine ou en lin souple, le vêtement est partie constituante du corps féminin, en soulignant, en modifiant ou en dissimulant ses formes, et l'art du plissé, commun alors au masculin et au féminin, est illustré par l'*Aurige* de Delphes, conservé au Musée archéologique (ill.1),

qui, daté de 470 avant Jésus-Christ, inspirera, en 1907, à l'artiste espagnol, peintre et couturier, Mario Fortuny (1871-1949), installé à Venise, la robe « *Delphos* », révolutionnaire à l'époque, puisque son but était de sublimer le corps de la femme sans le contraindre, en le laissant libre de ses mouvements (ill.2).

Ce retour à l'Antiquité justifie la réflexion du couturier Yves Saint-Laurent (1936-2008), disant, en 1971, à l'occasion de la présentation de sa collection « Libération », qui était d'inspiration rétrospective, la mode des années de guerre, qu'elle situait « l'exercice de l'historicisme au sein du processus de création », et d'ajouter : « Que peut-on appeler de « nouveau » dans le costume ? Du péplum au collant (apparu dans les années 1960), tout a été fait et refait cent fois ».

La mode, par essence phénomène changeant et éphémère, mais dominant, dans sa relation au corps féminin, serait-elle un éternel aller et retour, de contrainte rigide à libération totale, ou pourrait-on en suivre une évolution linéaire en faisant remonter son origine à l'Antiquité et même au Premier Âge de fer, si l'on s'en réfère à cette abondante parure féminine, richement décorée, conservée dans des nécropoles du haut Jura (VIII^e siècle A.D.), qui devait singulièrement alourdir les corps et les tuniques d'une simplicité monacale avant l'heure, hélas disparues ?

¹ BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863.

Mais, plus sûrement, on peut faire remonter son origine à l'avènement du capitalisme dans l'Europe du XIV^e siècle, au développement des communications, au progrès des techniques de coupe et de couture, qui permettent aux vêtements de suivre le galbe du corps.

C'est à Catherine de Médicis (1519-1589) (ill.3), introduisant à la cour de France les raffinements de son éducation florentine et romaine, que l'on doit, non seulement, les gants parfumés, mais surtout, pour rendre la taille plus fine, le corps à baleines juxtaposées, inspiré par les modes italiennes, et le busc, lame de bois, d'acier ou d'ivoire, qui permettait d'avoir le buste bien droit, et dont les femmes supporteront la tyrannie pendant trois siècles pour « être à la mode », suivant une expression qui date de 1549, avoir un maintien élégant et, au bout du compte, séduire. Une fraise de dentelle maintenue par des fils de fer et le vertugadin, système que l'on met sous la jupe pour lui donner une forme, ancêtre de la crinoline, complétaient cette silhouette aristocratique.

Cette mode de cour, qui s'apparente à la torture, ne laisse pas d'indigner Michel de Montaigne, qui, dans ses *Essais*, en fait une description réaliste :

« Pour faire un corps espagnolé, quelle gehenne ne souffrent-elles guindées et sanglées, avec de grosses coches sur les costez, jusques à la chair vive ? Ouy quelques fois à en mourir² ».

Au siècle suivant, Madame de Maintenon, mêlant sollicitude esthétique et souci moral, en fait une obligation pour les Demoiselles de Saint-Cyr, qui portent en plus, une sorte de minerve pour tenir la tête bien droite, signe extérieur d'une conduite qu'on voudrait irréprochable : « Ne soyez jamais sans corps (corset) et fuyez tous les excès qui sont à présent ordinaires »³. Le corset étant, d'après Georges Vigarello, auteur du *Corps redressé*, l'élément technique qui permet au corps de se soumettre aux préceptes du monde classique du XVII^e siècle.

Mais en dépit des avertissements du clergé et de la Faculté, par la voix d'Ambroise Paré, les femmes persistèrent à se comprimer la taille « jusqu'à en perdre le souffle ». XVIII^e siècle, Voltaire, s'adressant

« À Madame de Flamarens, qui avait brûlé son manchon parce qu'il n'était plus à la mode »

juge la mode sans aménité :

« Il est une déesse inconstante, incommode

Bizarre dans ses goûts, folle en ses ornements,

Qui paraît, fuit, revient et naît en tous les temps

Protée était son père, et son nom est la mode⁴ »

À la même époque, M^{lle} de Lespinasse (1732-1776), qui savait s'habiller et qui, jugeant le superflu nécessaire, avait une garde-robe imposante, reconnaissait, quand même, avec honnêteté :

« Une femme serait au désespoir si la nature l'avait faite comme la mode l'arrange ».

C'est la conséquence de ce que Colette (1873-1954) appelle « le corps malléable féminin », qui se plie à la dictature, à la tyrannie, aux oukases, au diktat ou, dans un autre registre, aux caprices de la mode, termes employés couramment pour traduire son empire, son pouvoir sur les femmes, raillé par Montesquieu dans *Les Lettres persanes*.

² Michel de MONTAIGNE, *Essais*, I, XXXVI, 1595.

³ M^{me} de MAINTENON, *Conseils et Instructions aux demoiselles*, I, 1706.

⁴ VOLTAIRE, *Poésies Mêlées*, 29.

Tour à tour, au cours des siècles, gonflé ou étiré, redressé ou modelé, dissimulé ou en partie dénudé, le corps est en effet traité comme une cire malléable, comme l'analyse Claude Fischler dans *l'Homnivore*.

De la mode de Cour à la Mode tout court

Sous le règne de Louis XVI, et sous l'influence de l'Angleterre, où l'aristocratie est plus proche de la nature, sous l'influence aussi des philosophes et de Jean-Jacques Rousseau, prônant la simplicité, « le linge vient de son chanvre, filé l'hiver par sa femme, par ses filles...⁵», la mode s'allège, le corps à baleines, qui fait débat, est remplacé par un accessoire plus souple, le corset, et la « Robe à l'Anglaise » (ill. 4) triomphe. Mais son coût assez élevé la réserve encore à l'élite, avant que la suppression des corporations en 1791 et l'abolition des lois somptuaires, le 8 brumaire An II (29 octobre 1793), fassent cesser les distinctions entre les classes de la société en édictant : « Chacun est libre de porter tel vêtement ou tel ajustement de son sexe qui lui convient ».

Cette disposition transforme une mode réservée à une catégorie restreinte et bien définie de femmes à une mode accessible au plus grand nombre, c'est-à-dire « la Mode » telle que nous l'entendons aujourd'hui.

Au sortir de la Révolution, les citoyens retrouvent dans l'Antiquité une réponse à leurs aspirations philosophiques, tandis que la découverte des sculptures et peintures de Pompéi inspire la mode féminine.

Délivrées de la compression des « corps baleinés », les femmes, à la suite de Joséphine de Beauharnais, adoptent des tissus légers et semi-transparents, qui modèlent et révèlent les contours de leur corps (ill. 5), mais, déjà à la fin du Premier Empire, avec des mœurs plus sévères, réapparaît un corset qui moule la taille sans vraiment la comprimer, mais assez cependant pour qu'il faille en délivrer Laure Junot, duchesse d'Abrantès, se trouvant mal lors d'une réception à l'Hôtel de Ville, en 1808 :

« Junot, comme je suffoquais toujours, m'arracha mes colliers, déchira ma robe, mon corset, brisa tous les cordons, les lacets, et grâce à ces soins d'un véritable intérêt, je respirai⁶ ».

Dès le début de l'Empire, le phénomène majeur va être l'apparition et le succès des journaux de mode qui vont jouer un rôle prééminent.

Le plus ancien est *Le Journal des Dames et des Modes*, fondé par Pierre de la Mé-sangère (1761-1831), ancien Père du Collège de La Flèche, qui parut de 1797 à 1839. On ne saurait minorer l'influence notable que va exercer sur les femmes ce journal, qui avait les faveurs de Napoléon, et qui connut un succès inégalé, non seulement en Europe, mais jusqu'aux États-Unis et en Russie, au moment où l'on passait du Classicisme au Romantisme, de la robe à l'antique, en vogue sous le Directoire, à un costume beaucoup plus élaboré, taille de guêpe, manches à gigot, jupe large à la cheville. Il eut entre 1 000 et 2 500 abonnés et plus de 11 000 lecteurs, sans compter les nombreuses contrefaçons.

Il aida à la démocratisation du goût, car « il allait au-devant du désir général de se conformer aux règles de l'élégance sans être pourtant un périodique de mode destiné

⁵ L'Émile.

⁶ Duchesse d'ABRANTÈS, *Mémoires*, Vol. 12, p. 293, Mame-Delaunay, Paris, 1833.

au menu peuple⁷ ». Les gravures et les planches hors-texte d'une grande précision et d'une grande fidélité à l'original, dessinées par Horace Vernet, avant qu'il ne parte pour Rome, où il dirige l'École française, et par Paul Gavarni, s'adressaient à toutes les classes de la société, mais créaient un style qu'il fallait adopter, à un moment où la Cour avait cessé d'être le seul endroit où l'on prenait son inspiration en matière de mode et où, paradoxalement chacune avait acquis la liberté de s'habiller à sa guise. On raconte que chaque article, à son arrivée à Avallon ou dans quelque autre ville de province, était commenté, interprété, expliqué et que le lendemain, les jeunes femmes de la ville s'habillaient exactement comme l'expliquaient les gravures.

Sans concurrence jusqu'à 1830, *le Journal des Dames et de la Mode* va suivre les variations de la Mode, mais il traite aussi de la vie artistique et littéraire. Balzac, qui cherche un mécène, y fait ses débuts. Mais c'est dans *La Mode*, revue fondée par Émile de Girardin, qui parut de 1829 à 1854, qu'il publia, en 1830, en cinq articles, le *Traité de la vie élégante*, qui inaugure un nouveau courant : l'approche sociologique de la Mode. Bien qu'il traite surtout de l'élégance masculine, il consacre un chapitre à la toilette des femmes, exprimant par des aphorismes sa conception de la relation étroite entre le vêtement et le corps féminin. C'est le corps féminin qui donne au vêtement son allure, si rien ne l'entrave :

« La toilette ne consiste pas tant dans le vêtement que dans une certaine manière de le porter ».

« Le vêtement est un enduit : il met tout en relief et la toilette a été inventée bien plutôt pour faire ressortir des avantages corporels que pour voiler des imperfections ».

Ce ne sont pourtant pas les toilettes qu'il a pu observer en fréquentant les salons parisiens de Sophie Gay ou de la duchesse d'Abrantès et dont il décrira les lourdes jupes, les pèlerines tombant sur les manches à gigot, les tailles serrées à l'excès et les têtes empanachées, qui laissent deviner les courbes d'une silhouette (ill. 6), mais il s'agit d'un jugement esthétique qui va ouvrir la voie à d'autres écrivains pour qui la mode, devenue un phénomène social, sera source d'inspiration. Ils s'exprimeront soit dans des périodiques, qui, après 1840 seront plus de trois cents, où la mode prendra place entre la littérature et les beaux-arts, soit dans leurs œuvres proprement dites.

Ainsi Théophile Gautier (1811-1872) fera paraître, d'abord dans *l'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, puis dans *Le Journal des dames et Messenger des dames et des demoiselles*, en 1858, un court essai, *De la mode*. Mais indifférent aux contraintes qu'elle peut imposer, il ne s'intéresse qu'à la dimension esthétique de la mode. Pour lui, l'idéal est la statuaire antique, sa référence et son modèle, et le nu drapé, qui soulignait les formes au lieu de les masquer, mais il n'en est pas moins séduit par le costume moderne des femmes et ne voit pas pourquoi le critiquer. Il décrit avec son style si riche, si brillant et si coloré leur chevelure coiffée avec un art merveilleux, et leurs coiffures sophistiquées qui ne dépareraient pas la Vénus de Milo. Il défend même la crinoline contre les plaisanteries, les caricatures, les vaudevilles et les avanies de toute sorte : ce qu'il remarque, c'est que « de cette abondance de plis..., la taille sort élégante et mince ». Même si l'architecture et l'ameublement modernes sont incompatibles avec la crinoline, les femmes ne doivent pas y renoncer, et d'imaginer Véronèse peignant l'escalier de l'Opéra quand les élégantes attendent leur voiture... Vision d'artiste. La crinoline, sujet de polémique, est autant décriée

⁷ Anne-Marie KLEINERT, « *Le Journal des Dames et des Modes* » ou la conquête de l'Europe féminine (1797-1838), Stuttgart, 2001.

pour son inconfort que considérée comme un instrument de séduction. Au sommet de son amplitude, elle permettra à Ingres ou à Winterhalter de déployer toute l'agilité de leur pinceau et toutes les richesses de leur palette pour rendre le chatonnement des soies et la légèreté des mousselines (ill. 7).

Mais Frederick Worth (1825-1895), pionnier de la haute-couture, « n'eut de cesse d'alléger, de transformer la cage de fer où le corps des femmes était emprisonné⁸ » et de remplacer la crinoline par la tournure, « fille rétrécie de la crinoline », écrit Flaubert⁹. Celle-ci disparaîtra avec le Second Empire, et avec elle, la rigidité de la silhouette, entravée par les cerceaux et les corsets, mais aussi par les épaisseurs des jupons qui faisaient du simple geste de s'asseoir toute une affaire.

Un autre Parassien, Stéphane Mallarmé (1842-1898), est l'étonnant fondateur et auteur unique sous divers pseudonymes (Marguerite de Ponty, Miss Satin), de *La dernière mode*, revue élégante sur papier ivoire et sous couverture bleue, qui paraîtra tous les quinze jours en 1874. Il rejoint Théophile Gautier dans ses descriptions plus proches de la littérature que de la chronique. Hanté par le drame solaire, il en voit le reflet dans la mode, qui a ses saisons – modes d'été, d'automne, d'hiver – et en fait le symbole de la tragédie de la nature. Mais la collaboration de Zola à *La dernière mode* et la façon dont l'auteur des Rougon-Macquart et de Nana utilise la mode dans son œuvre, est bien le signe d'une tentative d'en faire un art.

Chez Marcel Proust (1871-1922), le vêtement féminin, devient un thème littéraire, à la fois élément du dialogue amoureux, recherche esthétique et correspondance artistique. Ainsi les robes que portait M^{me} de Guermantes l'amènent à analyser la relation particulière qui se noue entre la femme et la robe qu'elle porte :

« De toutes les robes... que portait M^{me} de Guermantes, celles qui semblaient le plus répondre à une intention déterminée, être pourvues d'une signification spéciale, c'étaient ces robes que Fortuny a faites d'après d'antiques dessins de Venise. Est-ce leur caractère historique, est-ce plutôt le fait que chacune est unique qui lui donne un caractère si particulier que la pose de la femme qui les porte en vous attendant...prend une importance exceptionnelle comme si ce costume avait été le fruit d'une longue délibération.. ». (*La Prisonnière*).

Dans les relations complexes qu'entretinrent Proust et Cocteau, nous ne savons quelle place tint la mode et son rapport aux femmes. Dans ses *Portraits-souvenir*, Jean Cocteau (1899-1963), poète, dessinateur, auteur dramatique, élu à l'Académie française en 1955, est un observateur privilégié et attentif de la mode et de son évolution entre la fin de XIX^e siècle et les années 30. Pour lui « La mode consiste à obtenir une obéissance passive, même à ce qui les désavantage. La mode est une discipline presque militaire : elle inflige un uniforme ».

Jean Cocteau a onze ans en 1900, au moment où ce qu'on appelle la révolution Poiret est en cours. En 1903, Paul Poiret (1879-1944) libère les femmes des jupons, en 1906 du corset, met les épaules en valeur et déplace la taille sous la poitrine (ill. 8), marquant un certain retour vers la tunique de l'Antiquité.

À cette époque, une revue aura aussi une influence considérable : *La Gazette du Bon Ton*. Fondée en 1912 par Lucien Vogel, inspirée par Paul Poiret, c'est une publication luxueuse, bénéficiant de la collaboration d'illustrateurs de talent – Boutet de

⁸ Jacques de LANGLADE, *Noblesse de la Robe*, Les Belles Lettres, 1997.

⁹ Gustave FLAUBERT, *Correspondance avec M^{lle} Leroyer de Chantepie*.

Monvel, Dignimont, Dufy, Laboureur, Jean-Gabriel Domergue – et d'écrivains reconnus – Cocteau, Henri de Régner, Jean-Louis Vaudoyer, Radiguet. C'est un événement dans l'édition de mode, dont les articles ont pour but de rendre accessibles les créations des maisons de couture parisiennes – et de pouvoir les faire copier, pratique courante.

Une autre revue majeure : *Vogue*, magazine américain fondé en 1905 à partir d'un petit hebdomadaire fondé en 1892, qui connaîtra une diffusion internationale et qui voyait, en 1931, dans la mode à venir « la femme décidant de la robe et non la robe décidant de la femme », ce qui laissait entendre que la femme, se libérant du diktat de la mode, saurait s'habiller selon sa personnalité.

Or, après la Grande Guerre, l'émancipation des femmes, due à l'indépendance subie ou choisie qu'elles ont acquises en remplaçant les hommes appelés au front, va aller de pair avec un corps libéré par des robes droites et courtes. Ces pionnières de la couture s'appellent Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, chez qui on retrouve la pureté du vêtement antique, et qui, par la technique du biais, crée des robes tout en souplesse, Gabrielle Chanel, qui démythifie les tissus utilisés dans la couture jusque-là, en réalisant des robes et des tailleurs, dans du jersey de coton destiné aux sous-vêtements de l'armée, Elsa Schiaparelli, qui réalise pyjamas, maillots de bain et sweaters destinés aux femmes actives et sportives. C'est une véritable mutation qui rend au corps sa souplesse, son élan et sa tonicité.

Une autre évolution : le port du pantalon, de plus en plus porté après 1920, malgré l'opposition de Gabrielle Chanel – et l'ordonnance du Préfet de Police Dubois du 16 brumaire An IX (7 novembre 1800), modifiée par deux circulaires de 1892 et 1909, autorisant le port du pantalon exclusivement pour tenir un guidon de bicyclette ou les rênes d'un cheval. Si l'on relie le pantalon à l'histoire du féminisme, on peut y voir un symbole de prise de pouvoir familial et politique, mais c'est aussi un signe de modernité, qui permet une vie active et sportive. C'est aussi un premier pas vers une mode unisexe, telle qu'elle apparaît depuis les années 1960. Le phénomène a commencé avec le jeans, référence de la démocratisation et de la mondialisation de la mode.

Si, comme l'exprime le couturier Christian Lacroix, la mode était, jusqu'à des années récentes, très normative, chacun, aujourd'hui, est libre de son style et il y a un écart entre les défilés et les photos des magazines et ce qu'on porte.

Deux restrictions : la mode chez les adolescents, influencée par la publicité, le groupe auquel on appartient, et dans un autre ordre d'idées, le culte de la minceur (ill. 9).

La quête de la minceur n'est pas un phénomène nouveau : la taille de guêpe a été à la mode jusqu'en 1900, suivie par la minceur dynamique incarnée par une Suzanne Lenglen. Mais aujourd'hui, les grands couturiers, les magazines, la publicité, véhiculent une image de la beauté quasi pathologique, illustrée par des photos retouchées par logiciel.

Bien que la mode n'ait pas vocation à représenter le monde tel qu'il est, l'impact de ces mannequins à la limite de la pathologie sur les jeunes, en particulier, a amené les pouvoirs publics à encourager les couturiers « à prendre en compte les répercussions que peuvent avoir la création de modèles de vêtements aux tailles irréallement petites, ce qui encourage l'utilisation de mannequins particulièrement maigres ».

Si la mode est devenue un secteur parmi d'autres de la communication, si elle fait partie de la tendance à l'uniformisation planétaire, dans ses multiples propositions, on peut espérer qu'elle est aujourd'hui libérée pour les femmes, qui disposant de multiples sources d'information, choisiront d'être semblables ou différentes.



ill. 1



ill. 2



ill. 3



ill. 4



ill. 5



ill. 6



ill. 7



ill. 8



ill. 9

II. LES DÉFIS DU CORPS

LE CORPS DÉCOUVERT : NU ET NUDITÉ

par

Yves STALLONI de l'Académie du Var

L'adjectif « découvert », qui apparaît dans la première partie de notre titre pour qualifier le corps, joue sur l'ambiguïté du verbe dont il est dérivé. « Découvrir », c'est d'une part, comme le suggère le dictionnaire Robert, « faire connaître ce qui est caché », une démarche intellectuelle qui va de l'ignorance au savoir. Mais c'est aussi, selon la même source, « dégarnir de ce qui couvre » ou encore « laisser voir, montrer », soit, plus concrètement, mettre sous les yeux. Notre propos se situe au carrefour des deux acceptions, puisqu'il voudrait déceler le sens caché du corps, le rendre perceptible, accessible quand il est l'objet d'un processus de dévoilement, de dépouillement, de privation de ce qui le recouvre (en l'occurrence, le vêtement). La deuxième partie de ce titre devrait d'ailleurs dissiper tout malentendu puisqu'elle mentionne le résultat de cette « découverte » : nu et nudité.

Les deux termes sont voisins, ils appartiennent à la même étymologie mais ne se confondent pas. Notre interrogation devra, dans un premier temps, préciser ce qui les caractérise, en les rendant aux champs respectifs dont ils relèvent, esthétique ici, sociologique là. Une fois établie et clarifiée cette distinction, il sera possible d'approfondir le motif du nu en art, avant d'en dégager, dans une dernière partie, les significations symboliques.

I. LA NUDITÉ ET LE NU

Il convient d'abord de différencier la nudité du nu. Le terme « nu » renvoie, comme le dit Kenneth Clark¹, à « un corps équilibré, épanoui » et jouit d'une relative noblesse attestée par le label artistique. Alors que le mot « nudité » crée une certaine gêne, car il suppose un manque, après qu'on s'est dépouillé d'une enveloppe (le vêtement) que la pudeur et la civilisation imposaient de garder sur soi. L'invention du mot « nu » en tant que substantif réservé au domaine esthétique, est donc une manière de retirer au corps sa part d'indécence, choquante ou laide. Parlant plus de la nudité que du nu, le poète Henri Michaux, soulignait par une boutade la confusion des modernes Occidentaux face à une telle situation : « Le nu se porte très difficilement. C'est une technique de l'âme. Il ne suffit pas d'enlever ses habits. Il faut s'enlever sa canaillerie... et son embarras². »

¹ Kenneth CLARK, *Le Nu*, Pluriel, 1969, 2 tomes. L'ouvrage, déjà ancien, est toujours essentiel et cette communication lui doit beaucoup.

² Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie*, 1933. Nouvelle édition, Gallimard, « L'Imaginaire », 1967, p. 213.

Contrairement au nu artistique où le corps est offert sans réserve au plaisir divin de la contemplation, la nudité révèle un manque et peut devenir une infraction, comme le stipule l'article 330 du Code pénal³ qui prévoit et punit l'outrage public à la pudeur. Sans vêtement l'homme offre au grand jour son animalité, il cesse d'être un individu policé et civilisé pour rejoindre la bestialité païenne. Le romancier Jacques Laurent en convenait avec humour : « Sans sa livrée bourgeoise, l'homme n'est plus qu'un singe⁴. »

Divers exemples littéraires illustrent la tentative pour annuler la transgression de la nudité. Dans *L'Immoraliste*, le roman que Gide publie en 1902, le héros, Michel, décide, à la fin du chapitre VI, de faire l'expérience de la nudité, abandonnant tout sentiment de culpabilité : « Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau⁵. » La Paulina de Pierre Jean Jouve découvre, en se défaisant de ses vêtements, une forme d'absolu : « La nudité, c'est le charme, l'enfance, ou encore la guerre [...] Le corps était une chose sainte⁶. » Chez Michel Tournier dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le puritain Robinson va, grâce à Vendredi, expérimenter une existence naturelle et, totalement nu, offrir sa peau à l'astre bienveillant. Le civilisé retrouve, par l'accession à la nudité, un peu de l'innocence primitive et païenne.

L'adjectif « païen », employé ici à propos d'un corps dénudé, nous incline à rappeler que les religions, et en particulier le christianisme ou l'islam, ont contribué à la diabolisation de la nudité. D'abord symbole d'innocence, de pureté, dans le jardin d'Éden, la nudité va signaler leur faute aux premiers humains, quand, après avoir goûté de l'arbre, ils découvrent honteusement leur situation : « Et ils surent qu'ils étaient nus⁷. » Ce qui les conduit à coudre ensemble des feuilles de figuier pour en faire une ceinture. Un autre épisode biblique illustre cette indécence du corps nu, c'est l'histoire de Noé et ses enfants. Au moment du Déluge, le patriarche, après avoir abusé du vin, tombe dans une ivresse involontaire et s'endort sans être vêtu décentement, pratiquement nu. Cham, son second fils, le voit dans cet état et se moque de lui ; alors que Sem et Japhet, les deux autres fils, s'approchent de leur père et couvrent d'un manteau cette indécente nudité qu'ils refusent de voir⁸. Si Cham sera jugé coupable, au point de se voir maudit par son père, c'est qu'en regardant la nudité il viole le principe d'intimité. Sem et Japhet, à l'inverse, seront récompensés.

Ces exemples montrent que le nu chrétien est replié sur lui-même, il est tremblant devant le sentiment du péché. La nudité est marque de faute parce qu'elle signale une perte d'humanité. Pour réintégrer la famille des hommes, l'être humain devra retrouver ce qui en est la caractéristique, le vêtement. La pudeur sociale est profondément imprégnée de ce sentiment de honte. Examinant les traités de savoir-vivre, le sociologue Alain Montandon note cette méfiance à l'égard du corps dévoilé : « La nudité, sans doute parce qu'elle évoque le sexe, est incitatrice de réactions concupiscentes plus ou moins contrôlables et incompatibles avec les figures d'ordre qui gouvernent les représentations imaginaires du corps, et elle est très tôt connotée négativement⁹. »

³ Georges COURTELIN a tiré du sujet une amusante comédie : *L'Article 330* (1900).

⁴ Jacques LAURENT, *Le Nu vêtu et dévêtu*, Gallimard, « Idées », 1979, p. 177.

⁵ André GIDE, *L'Immoraliste*, Le Livre de poche, p. 67.

⁶ Pierre Jean JOUVE, *Paulina 1880*, Le Livre de poche, p. 122-123.

⁷ *Genèse*, II, 7.

⁸ Voir *Genèse* IX, 21-28.

⁹ Alain MONTANDON, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Seuil, 1995, p. 161.

S'il y a censure, c'est que la nudité ne dévoile pas seulement les chairs, mais fait pénétrer dans les profondeurs de l'âme. C'est, écrit Montandon, « tout ce qui vient de l'intérieur du corps, qui doit être dissimulé ou étouffé¹⁰. » De même qu'il ne faut pas montrer ses « vilaines pensées », ses « fantasmes secrets », de même on ne révélera pas les parties intimes de son être. Le tout aboutissant à une véritable topologie du corps : d'un côté les parties nobles que l'on peut et doit montrer (le visage, les mains que l'on pare, améliore, décore), d'un autre côté les parties « honteuses » qu'on voile, dissimule, et dont on ne parle même pas.

La nudité comme signe d'amputation d'une partie de l'humanité reçoit d'autres illustrations. Quand les tortionnaires veulent humilier leurs victimes, ils les privent de vêtements, les ravalant de la sorte à l'état d'animaux. Et cette situation dégradante provoque en nous une forte émotion comme l'attestent les photos que nous possédons de déportés dans les camps nazis où apparaît l'extrême maigreur de ceux que l'on nommait les « musulmans », ces corps qui ont perdu leur grâce ou leur séduction, dénués de valeur humaine, réduits presque à l'état de squelettes et annonçant une mort prochaine. Le pathétique de ces images – insupportables en elles-mêmes – est démultiplié par l'exhibition d'une nudité choquante. On peut penser aux illustrations qu'a données sur ce thème le peintre Zoran Music et certains tableaux prémonitoires de nus masculins par le peintre viennois Egon Schiele.

II. L'INVENTION DU NU ARTISTIQUE

Les remarques précédentes nous ont conduit à citer deux peintres, assurant, comme involontairement, le passage de la nudité au nu et le glissement vers le nu artistique.

La légitimation de la nudité a été assurée par l'art. La différence de perception tient au fait que, comme l'explique Kenneth Clark, le nu « est l'exemple parfait de la métamorphose de la matière en une forme¹¹ ». En accédant au statut d'œuvre d'art, le corps est devenu une forme et non un sujet, se situant du côté des « essences », au sens platonicien¹². Le passage du nu naturel au nu artistique suppose une transformation, une recomposition du corps. En effet, la représentation du corps humain, si elle est trop fidèle, n'est pas une réjouissance de l'œil, contrairement à un paysage ou à une nature morte. Les modèles qui posent devant les artistes sont parfois laids, disgracieux. Le créateur, alors, est obligé d'embellir, d'arranger ; il corrige, reconstruit – c'est un peu la différence avec la photographie qui est tenue de trouver des modèles à la plastique impeccable, même si elle peut jouer avec les lumières, procéder à des retouches. Ainsi dans l'art, le nu n'est pas « montré », il est recomposé. Les peintres ne reproduisent pas un modèle, ils traduisent une *idée* (*eidōs*), au sens encore où l'entendait Platon, c'est-à-dire une perfection.

Le nu artistique, c'est, en quelque sorte, la nudité sans le sexe. Le corps lui-même n'est pas de l'art. De même qu'un artiste bien connu (Magritte) a pu dire en peignant une pipe : « Ceci n'est pas une pipe », on peut dire en regardant un corps nu sur la toile : ceci n'est pas le spectacle indécent de la nudité humaine. La loi, d'ailleurs, ne

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Kenneth CLARK, *Le Nu, op. cit.*, t. I, p. 54.

¹² On lira sur ce thème les pages très éclairantes du philosophe et sinologue François Jullien dans son essai, *Le Nu impossible*, Seuil, coll. Points, 2005.

poursuit pas l'artiste, protégé du reproche d'« outrage aux bonnes mœurs » par l'article 283 du Code pénal. Même si un nu peut susciter un émoi érotique, voire des pensées luxurieuses.

À la recherche de *l'eidos*, c'est-à-dire d'une sorte d'idéalisme esthétique, l'Antiquité grecque va exploiter diverses techniques pour y parvenir. Convaincus que l'ensemble des réalités du monde se mesure de façon mathématique ou géométrique, les artistes ont imaginé que l'art devait répondre à une loi d'harmonie, avec ses règles, ses courbes, ses chiffres d'or. Plus tard, à la Renaissance, on puise chez le penseur latin Vitruve l'idée que les constructions architecturales doivent correspondre aux proportions humaines. Le corps humain représente la mesure du monde quand, bras et jambes écartés, il s'inscrit dans des formes géométriques parfaites, telles le carré et le cercle. De nombreux dessins ou diagrammes, dont celui, très célèbre, de Léonard de Vinci, montrent l'homme dans cette position,

Au XIX^e siècle, avec l'apparition du modèle, on a commencé à vouloir peindre le corps humain d'après nature. Toutefois les Académies continuent d'imposer leurs lois au genre. Elles expliquaient comment s'y prendre en distribuant des recueils des formes qui devaient être exécutées, comme le sont des gammes. Le nu devient dès lors une discipline académique, et le nu féminin va prédominer, obéissant à des canons particuliers. Il doit rendre une pose, viser une immobilité, telle que l'évoque Baudelaire dans le sonnet : « La Beauté », poème de jeunesse qui réclame une esthétique du figé, un idéal plastique digne du Parnasse, un souci d'insensibilité propre à l'art du sculpteur :

*Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.*

[...] *Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris*¹³.

Pour exprimer l'inclination du nu vers l'idéalisme, Kenneth Clark propose la référence à deux figures mythologiques, au masculin Apollon, au féminin Vénus. Apollon d'abord car, chronologiquement, le nu masculin précède le féminin.

Si Apollon représente l'idéal de beauté, c'est parce que son corps se conforme à certaines proportions qui renvoient aux mathématiques. Les premiers nus sculptés, les *kouroi*, ne sont pas vraiment beaux, mais ils vont très vite le devenir, puisque en moins d'un siècle les règles d'harmonie s'imposent. Les artistes, ne se sentant pas tenus de respecter les exigences du réalisme, visent une forme parfaite, géométrique au point d'en être monotone. Le premier corps humain idéal serait celui sculpté vers 480 av. J.C., un nu en marbre trouvé sur l'Acropole et qu'on appelle, du nom de son sculpteur, *L'Éphèbe de Kritios*. La voie est ouverte pour les grands sculpteurs de l'art hellénique, Polyclète, Phidias et, un peu plus tard, Praxitèle avec qui la beauté s'humanise, comme dans son *Apollon du Belvédère*, longtemps tenu pour la plus belle représentation du corps humain. C'est chez lui que l'on trouve les premiers exemples de ce déhanchement que l'on a

¹³ BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, « La Beauté ».

appelé *contraposto*, où le personnage est appuyé sur une jambe, l'autre étant légèrement fléchie (également visible dans l'*Hermès*).

Au féminin, l'équivalent d'Apollon est Vénus dont la figure mérite, si l'on suit Platon dans *Le Banquet*, d'être scindée en deux : la céleste et la naturelle. D'un côté, elle est la sublimation de la grâce féminine, incarnant une perfection qui lui fait dépasser la dimension humaine, d'un autre côté elle représente la femelle libérée, lascive et un peu vulgaire, soumise aux appels de la chair. Ce qui fait penser au titre choisi par Michèle Haddad pour son livre sur le nu féminin au XIX^e siècle, *La Divine et l'Impure*¹⁴. Une des premières statues féminines dénudées est la *Vénus de Cnide* (c. 350 av. J.C), encore désignée sous le nom de *Venus pudica* en raison de la position de sa main droite. Chez les Grecs, Aphrodite peut être drapée, couverte d'un vêtement léger, vapoureux, translucide et moulant qu'on appelle parfois la « draperie mouillée » (*Venus genitrix* au Louvre). Ce qui nous permet de vérifier cette idée selon laquelle l'absence totale de vêtement est moins suggestive que le vêtement léger qui découvre.

De très nombreuses Vénus ne nous dévoilent pas tout de leur intimité. Ainsi de celles de Botticelli ou de Giorgione, formes de Vénus célestes. Suivront, plus profanes et sensuelles, les Vénus de Léonard, de Vélasquez, de Titien, puis celles de Rubens ou d'Ingres – en attendant des représentations plus crues, comme celle de Goya (*Maja desnuda*), les *Baigneuses* de Renoir ou les *Saisons* de Maillol. À noter que même dans les représentations modernes et audacieuses, les droits de la pudeur seront le plus souvent préservés, en évitant de montrer le sexe de la femme, ce qui était déjà le cas dans la sculpture antique comme le constatait le docteur Gérard Zwang qui s'étonnait malicieusement que ces nus de marbre fussent si détaillés sur le sexe de l'homme et si discrets sur celui de la femme : « Le sexe de la femme n'a pas droit de cité. [...] Ces magnifiques pubis grecs sont irrémédiablement cachetés¹⁵. »

III. LES SIGNIFICATIONS DU NU ARTISTIQUE

Le nu artistique, dont nous avons vu en quoi il se distingue de la nudité, est un motif très largement traité et en même temps porteur de significations multiples que nous pouvons essayer de recenser. En nous inspirant de Kenneth Clark¹⁶, et pour simplifier, nous pouvons retenir quatre orientations symboliques : *l'énergie*, *le pathos*, *l'extase*, *la pureté*.

1. L'énergie

Les primitifs, sensibles à l'énergie, étaient convaincus qu'elle serait mieux exprimée par les animaux. Plus tard les Grecs, en idéalisant l'homme, abandonnèrent cette conception et pensèrent que c'était le corps humain dans son état le plus naturel qui était le mieux susceptible de traduire cette idée d'énergie. Le plaisir esthétique pour eux, n'est pas celui de la contemplation, mais de l'intensité, de la vitalité, du dynamisme. Et les deux représentants masculins de l'énergie sont l'athlète et le héros. Tous les dieux et héros grecs sont des êtres dynamiques, actifs. À l'image d'Héraclès, d'Ulysse ou d'Hippolyte, le fils de Thésée, vigoureux chasseur qui apparaît dans la *Phèdre* de Racine.

¹⁴ Michèle HADDAD, *La Divine et l'impure, Le Nu au XIX^e siècle*, Jaguar, 1992.

¹⁵ Gérard ZWANG, *Le Sexe de la femme*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 305.

¹⁶ Kenneth CLARK, *Le Nu*, op. cit., t. 1 et 2, *passim*.

On estime que pour le héros, pour le combattant qui accomplit des exploits, le vêtement est une entrave à l'action, et, d'un point de vue artistique, qu'il dissimule la musculature, les marques de l'effort, et ne permet pas la libre expression de la vigueur humaine. Le corps nu, ou largement découvert, bien qu'il expose le héros à la blessure, révèle le courage, celui d'affronter l'adversaire (un élément, un animal ou un monstre, un ennemi...) grâce aux seuls attributs que la nature a donnés à l'homme.

Pour la statuaire antique, s'établissent, à partir de cette conviction, certaines règles à valeur symbolique traduisant la fermeté du corps masculin et l'élan dynamique. C'est le cas de ce que l'on nommera la « diagonale héroïque », c'est-à-dire une posture montrant un homme une jambe en avant un peu pliée, comme faisant un pas, l'autre jambe tendue et prolongeant la ligne droite et continue du dos (*Le Gladiateur Borghèse*). Parfois une lance, un javelot ou même un bouclier accentuent le mouvement. Un autre exemple est celui de la « spirale héroïque » qui montre une torsion du buste, manière de faire saillir les muscles, de traduire la tension du corps face à l'obstacle. Les sculpteurs et les peintres de la Renaissance observeront ces lois : ainsi les athlètes de Michel-Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine, les peintures de Pollaiuolo, les sculptures de Jean de Bologne à Florence dans la Loge des Lanzi ou celles de Cellini. À l'époque moderne, on retrouve, chez Delacroix ou chez Géricault, des expressions de la force, de l'énergie au moyen de l'exhibition de la nudité. Le nu prend alors une valeur morale : traduire la capacité de l'espèce humaine (et surtout virile) à supporter les épreuves, à dépasser les obstacles.

2. Le pathos

Le nu exprimant l'énergie exalte ainsi le corps victorieux, conquérant. À l'opposé, on peut attendre de l'absence de vêtement qu'elle exprime la faiblesse, l'humiliation de l'homme, sa défaite. Dans cet état, le corps peut apparaître vaincu par la douleur et révéler la supériorité des forces divines sur la prétention humaine ; il devient l'expression d'un destin dont la précarité est symbolisée par les attaques dont il est l'objet. Nous sommes toujours dans une lecture symbolique, mais antithétique de la précédente et qui relève du mythe de Prométhée : l'homme, par son orgueil, par sa confiance démesurée en ses facultés physiques, a défié l'univers, provoquant la colère des dieux qui vont décider de le punir en éprouvant son corps. La victoire du divin se manifeste alors par le sacrifice du corps réduit à devenir un lieu de souffrances et de tortures. Le nu, preuve de la faiblesse de l'homme, est chargé de susciter la pitié et donc la soumission.

Cette tendance à exhiber la souffrance humaine se perçoit dans les représentations des châtiments humains ; au féminin, Niobé, qui voit disparaître ses enfants, Médée, qui assassine les siens. Pour les hommes, Prométhée, dont le foie est dévoré par un aigle, Hector, supplicié sous les murs de Troie, le prêtre rebelle Laocoon, autre héros troyen, qui fut saisi et étouffé, avec ses fils, par deux serpents. Ces combattants ou ces héros pathétiques sont des vaincus, et s'ils triomphent ou survivent, c'est moins au moyen des ressources de la force physique, que par la grâce d'une puissance supérieure. Le corps dépouillé est alors compensé par la beauté cachée de l'âme. Les muscles noueux et tendus sont impuissants et même dérisoires s'ils ne sont pas accompagnés d'une lumière intérieure ; le géant Goliath ne peut rien contre le frêle David visité par le Saint-Esprit.

Ainsi la volonté de pathos pousse à offrir au regard le corps meurtri, petit, malingre, digne de compassion. Son apparence pitoyable semble vouloir renvoyer implicitement

au grand modèle de la souffrance et de l'expiation : le corps du Christ sur la croix. Malgré les réticences chrétiennes à montrer les corps dénudés, est autorisée, dans ce cas, une représentation réaliste parce qu'à valeur édifiante. Le corps dévêtu du Christ est la figuration canonique et idéale du pathétique ; il devient le moyen d'expression du divin. Les stigmates du crucifié, doivent clairement apparaître pour signifier ce don de soi et le sacrifice destiné à sauver l'humanité. L'humiliation du Sauveur par ses bourreaux doit se marquer par la perte de la pudeur, par la suppression des éléments conférant la sérénité tranquille de l'apôtre, la robe, la toge, le drapé. En outre, les tortures du corps s'opposent à la tranquillité de l'âme : le visage apaisé du supplicié dégage une force intérieure qui le place au niveau des essences. Dans l'iconographie chrétienne, on oppose parfois le Christ acceptant son épreuve aux deux larrons, crucifiés avec lui, dont les corps sont tordus et laids et les visages grimaçants.

3. L'extase

Une troisième interprétation du nu artistique va s'appliquer majoritairement à la femme. C'est l'*extase*, mot employé par Kenneth Clark et à prendre dans son sens étymologique, *ex-stasis* : sortie hors de soi, en raison d'une ivresse, d'un ravissement, d'un élan mystique, d'un abandon ou, éventuellement, d'une pulsion érotique. La dimension mystique sera ici écartée car nous sommes dans une lecture dionysiaque où nous retrouvons une nature libérée, instinctive. La femme, être de désir, en révélant ses charmes secrets, incite à la volupté et conquiert l'extase. Le corps, comme possédé par une force irrationnelle, se contorsionne, bondit, ne se dirige ni ne se contrôle plus. Ce que traduit le poème de Baudelaire « le Serpent qui danse » :

*Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !
[...] À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton¹⁷.*

Le nu extatique est un nu instable, possédé. Il ne tient plus la pose. Il refuse l'immobilité parce qu'il penche vers la luxure. C'est ce modèle que l'on voit dessiné sur des coupes à boire de l'Antiquité, sur les vases de l'époque étrusque, où se mêlent des figures de satyres et de femmes lubriques. Cette extase dionysiaque, plus présente dans la peinture que dans la sculpture, a trouvé son expression, à Venise, dans les tableaux du Tintoret ou de Titien (*Bacchus et Ariane*). Le peintre abandonne la divinisation, comme le fait encore Giorgione, peignant le nu dans un paysage, le plus souvent allongé, plus éveillé qu'endormi, suggérant le plaisir d'avant la faute.

Dans les sujets profanes, l'art extatique se réalise dans la danse qui est une forme policée et artistique de la transe, de la possession. Parmi les exemples innombrables de tableaux de danse, retenons ceux de deux peintres de la modernité, Degas et Matisse, qui tous deux ont poussé très loin la représentation de ce moment particulier où le corps s'anime. La danse était au Moyen Âge un avatar de la luxure. Elle conservera ce sens dans les formes modernes que sont la valse qui fait tourner les têtes, le mambo

que danse Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme*, le tango des Argentins, la samba ou la lambada des Brésiliens, toutes danses fortement investies de sensualité. Et comment ne pas parler de la magnifique cigarière inventée par Mérimée, Carmen, mise en musique par Bizet, et qui séduit son benêt d'officier par une danse provocante.

Si l'on creuse l'analyse, on peut dire que la femme dénudée exhibe, dans le moment de l'extase, la force du sexe. Et à ce titre, dans une société judéo-chrétienne, elle est perçue comme une créature de Satan. Elle est diable, elle est celle qui attire et fait peur en même temps. Et cette idée parcourt en particulier toute l'esthétique romantique. La Luxure (un des sept péchés capitaux) s'offre à l'homme sous les traits d'une femme nue, alors qu'autrefois, ce péché était représenté par une vieille femme grimaçante, un peu sorcière. Désormais c'est une créature de rêve, une tentatrice guidée par le diable, la femme vénéneuse. Saint Antoine doit subir cette tentation de la chair, reproduisant par là le supplice de Jean-Baptiste soumis à la danse lascive de Salomé. Où l'on retrouve le thème de la danse, illustré ici par cette figure de Salomé qui deviendra un sujet obsessionnel de Gustave Moreau.

4. La pureté

Par goût des contrastes, et pour montrer qu'il n'y a pas d'explication univoque, nous pouvons proposer du nu, et notamment du nu féminin, une quatrième explication, que ne retient pas Kenneth Clark, au moins pas en ces termes : le nu comme symbole de la pureté.

Le nu, artistique ou non, renvoie implicitement à l'état primitif, fournissant du corps une image neutre, scientifique, anatomique. Cette caractéristique s'accorde à l'idée de pureté, exprimée sous deux aspects aussi différents que complémentaires : la pureté-innocence et la pureté-nature.

Le premier aspect est sous-tendu par l'image d'Ève, la première femme. Créature de Dieu, elle n'est pas souillée par le péché, par la luxure. Victor Hugo dans le poème liminaire de *La Légende des siècles* décrit lyriquement la compagne d'Adam :

*Ève offrait au ciel bleu la sainte nudité ;
Ève blonde admirait l'aube, sa sœur vermeille.
Chair de la femme ! argile idéale ! ô merveille !
Ô pénétration sublime de l'esprit
Dans le limon que l'Être ineffable pétrit !¹⁸*

Comme toujours, chez Hugo, les extrêmes se rapprochent et la pureté recoupe la souillure, l'innocence annonce le péché.

L'avatar mythologique de l'Ève ambiguë sera Aphrodite, ou encore Vénus anadyomène (sortant du bain), héritée des légendes d'Hésiode et dont le modèle archétypique pictural peut être fourni par Botticelli. L'allégorie de l'eau renvoie au sentiment de pureté même si, très vite, le bain devient motif de sensualité.

Nous disposons de deux exemples du trouble créé par la baignade équivoque dans la Bible. En premier lieu l'histoire de Bethsabée dans le *Deuxième livre de Samuel* (Ancien Testament). Cette épouse d'un mercenaire du palais est aperçue un soir alors qu'elle se baignait dans le fleuve par le roi David. Pris de désir pour elle, celui-ci

¹⁷ BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, « Le Serpent qui danse ».

éloigne le mari en le nommant à l'étranger, puis séduit la jeune femme et l'épouse. Bethsabée deviendra la mère de Salomon. Prend forme ici la gracieuse image de la baigneuse surprise dans ses ablutions, à l'origine du motif littéraire et pictural de « la femme au bain ». Rembrandt composa un tableau sur le sujet, que cite Proust dans *La Prisonnière*, et Cézanne lui-même a peint, en 1880, une *Bethsabée* qui se trouve au musée d'Orsay.

L'autre épisode, encore mieux connu, est celui de Suzanne dont l'histoire est racontée dans un appendice du *Livre de Daniel*. Pendant la captivité à Babylone, deux vieillards qui exerçaient les fonctions de juges surprennent une femme juive, Suzanne, en train de prendre son bain et éprouvent pour elle une forte attirance. Mais elle les rejette, ce qui pousse les vieillards, pour se venger, à accuser la jeune femme de tromper son mari. Suzanne est condamnée à mort mais sera sauvée par un jeune enfant, Daniel, qui prouve le faux témoignage des vieillards punis de lapidation. L'iconographie s'est emparée du motif de la chaste Suzanne au bain, le thème du salut de l'âme étant symbolisé par la pureté de l'acte. En Arles, on trouve un sarcophage du IV^e siècle racontant cette histoire ; puis les artistes, comme Tintoret ou Rembrandt, la reprisent à leur compte, transformant le sujet en scène galante avec les vieillards concupiscent et la femme dénudée. Proudhon nous explique le glissement opéré par les artistes qui sont passés du symbole de pureté à son contraire : « Suzanne, en un mot est une héroïne de chasteté, une sainte. S'il en est ainsi et que l'artiste ait compris son sujet, Suzanne toute nue doit inspirer le respect et ne pas plus éveiller de pensées immodestes que la Vénus de Milo dans sa beauté surnaturelle¹⁹. » Et le philosophe évoque plus loin un détournement du sujet : « C'est que les artistes, de moins en moins moralistes ou philosophes, ne cherchent plus dans les sujets qu'une occasion de peindre le nu, de montrer des femmes dans une attitude plus ou moins provocante. »

On voit à ces deux exemples le passage insensible de l'innocence à la faute. La femme nue a beau être pure, les charmes qu'elle montre sont irrésistibles et provoquent inévitablement le désir. Sur ce modèle va se développer toute une série d'œuvres qui tournent autour du motif de la toilette intime de la femme. Ce seront par exemple des tableaux s'intitulant *La Source*, ceux dus à Ingres, ou à Courbet, ou encore le bain privé dont voici ce que dit Michèle Haddad²⁰ : « La chambre, ou la salle de bains dans laquelle une femme, occupée à sa toilette, concentrée sur son corps, se livre aux rituels de l'hygiène et de la parure, est un lieu de fascination pour le peintre de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La baigneuse moderne est une "femme au tub". Le tub, témoin de l'anglomanie ambiante, a remplacé les accessoires de Vénus²¹. »

Degas avait installé une baignoire dans son atelier et il laissait évoluer son modèle jusqu'à ce qu'une pose intéressante se présente. Bonnard épie sa femme Marthe dans la salle de bains et peint sans répit son corps dont les formes en viennent à se dissoudre dans le liquide de la baignoire. Parmi les obsessions des peintres, figure le dos de la baigneuse, devenu quasi aussi important que le sourire pour un portrait. Avec deux exemples dus à Ingres : *La Baigneuse de Valpinçon*, *Le Bain Turc*.

¹⁸ Victor HUGO, *La Légende des siècles*, « Le sacre de la Femme ».

¹⁹ P.J. PROUDHON, *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, Paris, 1965, p. 253.

²⁰ *La Divine et l'impure, Le Nu au XIX^e siècle*, op. cit. p. 45.

²¹ Une belle et récente exposition du Musée Marmottan-Monet a pris pour sujet le thème de la toilette féminine : *La Toilette. Naissance de l'intime*. Du 12 février au 5 juillet 2015.

Cette dernière toile, en outre, récupère le goût orientaliste qui se répand à l'époque romantique. De là des sujets exotiques, des décors mauresques où des courtisanes levantines se prélassent au lit, à moins qu'elles ne savonnent leur corps dévêtu. *L'Olympia* de Manet s'inscrit dans cette vogue des odalisques (esclave de la femme qui vit dans le harem, lancée par Ingres avec *la Grande odalisque*) et fait scandale au salon de 1865.

Mais le scandale sera encore plus violent avec *Le Déjeuner sur l'herbe* du même Manet, car le nu cesse alors d'être justifié. Tant que nous étions dans l'alcôve ou dans la salle de bains, on pouvait comprendre que les femmes se dépouillent. En revanche, comment expliquer la présence de cette femme nue au milieu d'hommes en veston et couverts de chapeaux, au cœur de la forêt ? Renoir à son tour refusera la question de la justification du nu. Son tableau, *Baigneuses dans la forêt*, montre des femmes dévêtues jouant dans une clairière, en toute innocence, retrouvant les plaisirs vrais de la nature. Encore que cette innocence naturelle semble contestée par l'incongruité de la scène, illustrant l'ambiguïté calculée qu'il y a à peindre l'image de la femme en tenue d'Ève, à la fois pure silhouette arrachée à la création et femelle libérée ignorant les contraintes de la pudeur et de l'éducation bourgeoise.

Sans vouloir absolument conclure sur un sujet aussi vaste, il est possible de dire que le corps « découvert », loin de satisfaire nos interrogations en nous donnant du sens, aboutit à augmenter notre embarras en brouillant ou multipliant les pistes. Ainsi que l'écrit Jacques Laurent dans la conclusion de son livre : « Il fallait qu'après avoir inventé le vêtement et l'avoir investi de sens multiples, l'Occidental inventât le dévêtu, face à la nature qui l'a fait, face à la société qu'il a faite²². » Le point ultime du parcours serait donc un paradoxe et une réserve : la civilisation, après s'être appliquée à couvrir le corps de l'homme, aurait travaillé, par des voies artistiques et détournées, à son dépouillement, mais non pour revenir à l'état primitif de la nudité, plutôt pour apporter la suggestion sensuelle d'un partiel dévoilement. Découvert, le corps ? Pas en totalité.

²² Jacques LAURENT, *op. cit.*, p. 184.

VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA PEAU : DU MICROSCOPE AUX AIGUILLES ET AU PINCEAU

par

Pascal GOUGET et Dominique PRAT de l'Académie de Nîmes

La rencontre avec autrui c'est d'abord la vue de son visage ; à ses yeux, sa physionomie, je le reconnais ou non, mon regard s'attarde sur sa peau : est-elle blanche ou rosée, bronzée ou noire ? Son aspect me parle : peau jeune, peau satinée, peau de pêche, peau âgée, plus ou moins marquée de ridules ou de rides, visage glabre ou moustachu, barbu ; cette peau révèle-t-elle la belle uniformité de la jeunesse, ou montre-t-elle quelques accidents, cicatrices, verrues ou naevi, la présence ou non de taches de pigmentation diverses ? On se connaît, on se serre la main : peau contre peau. Cette main est-elle douce, rugueuse, sèche ou moite ? La poignée de main vigoureuse, réticente ou molle ? Le vêtement cache le reste du corps. Mais il y a des dérogations. Les bras et les jambes, se montrent dès le printemps, la peau a besoin de soleil. Puis vient l'été. À la plage, les corps s'exposent sans trop de retenue, toute pudeur sacrifiée au dieu soleil, voire se surexposent, les peaux rougies aux premiers coups de soleil, les peaux déjà bronzées contrastent avec les peaux blanches des nouveaux vacanciers.

L'examen de la peau est riche d'enseignements : le regard du médecin l'interroge, le microscope en révèle l'invisible, les sciences biologiques fouillent les secrets inscrits au plus profond de ses molécules. L'observation clinique, fondamentale pour le médecin aux XIX^e et XX^e siècles est maintenant limitée, voire détrônée par les explorations complémentaires qu'elles soient biochimiques, morphologiques, comme l'imagerie par résonance magnétique nucléaire, ou génétiques.

La peau peut aussi se connaître comme un vécu, une interrogation, un plaisir, une souffrance.

Du regard objectif au « savoir » subjectif, nous allons tenter ce grand écart.

Mon corps est ma limite et la peau, la limite de mon corps. Une limite qui sépare le soi de l'extérieur, de l'étranger, d'autrui, une enveloppe, une frontière, une protection mais aussi une interface. Elle est aussi, selon le concept de médecine traditionnelle chinoise, la limite entre le microcosme (notre corps) et le macrocosme (l'environnement).

Le macrocosme influence le microcosme donc notre organisme, l'environnement peut avoir sur lui une action positive ou négative^{1,2}.

De l'autre côté de cette frontière, dehors, c'est le monde de la matière, dur, parfois blessant ou au contraire souple et accueillant, c'est aussi le monde aérien, chaud ou froid, humide ou sec et aussi un monde de vibrations sonores, d'ondes lumineuses et thermiques. Le corps est tout attentif à ces ondes, la peau en première ligne. Elle héberge de multiples capteurs.

Barrière mécanique, thermique, chimique, bactérienne, elle permet aussi la dissipation de la chaleur ; organes d'excrétion, elle régule les pertes hydriques ; organe d'absorption (médicaments mais aussi polluants), ce n'est pas une limite infranchissable.

La peau n'a pas le monopole du contact avec le « dehors », elle est en continuité avec les muqueuses digestives et le revêtement de l'arbre respiratoire. Mais ces deux surfaces, intériorisées, ont leurs propres fonctions et moyens de défense. La peau est au contact direct de l'extérieur. Elle est une limite défensive et son efficacité est liée à son intégrité. La peau permet le maintien de l'homéostasie de l'homme, elle intervient dans les phénomènes de régulation tels que la régulation de la température en raison de la richesse de sa microcirculation et grâce à l'évaporation sudorifique.

C'est un organe à part entière nous disent les physiologistes, le plus volumineux des organes du corps. Pour un adulte son poids est de 5 kg en moyenne, et sa surface est de l'ordre de 2 m². Elle recouvre l'ensemble de nos structures sous-jacentes, les reliefs osseux, musculaires, les tendons et les veines. La peau est aussi, par sa constitution, adaptable, modelable, modulable en raison de son élasticité, elle varie en fonction de la morphologie et du poids de chaque personne. La peau est très différente d'une région à l'autre de notre corps, il existe un déterminisme spécifique et la peau ainsi que sa coloration chez chaque individu sont déterminées par ses gènes, mais elle varie aussi en fonction des activités de chacun d'entre nous.

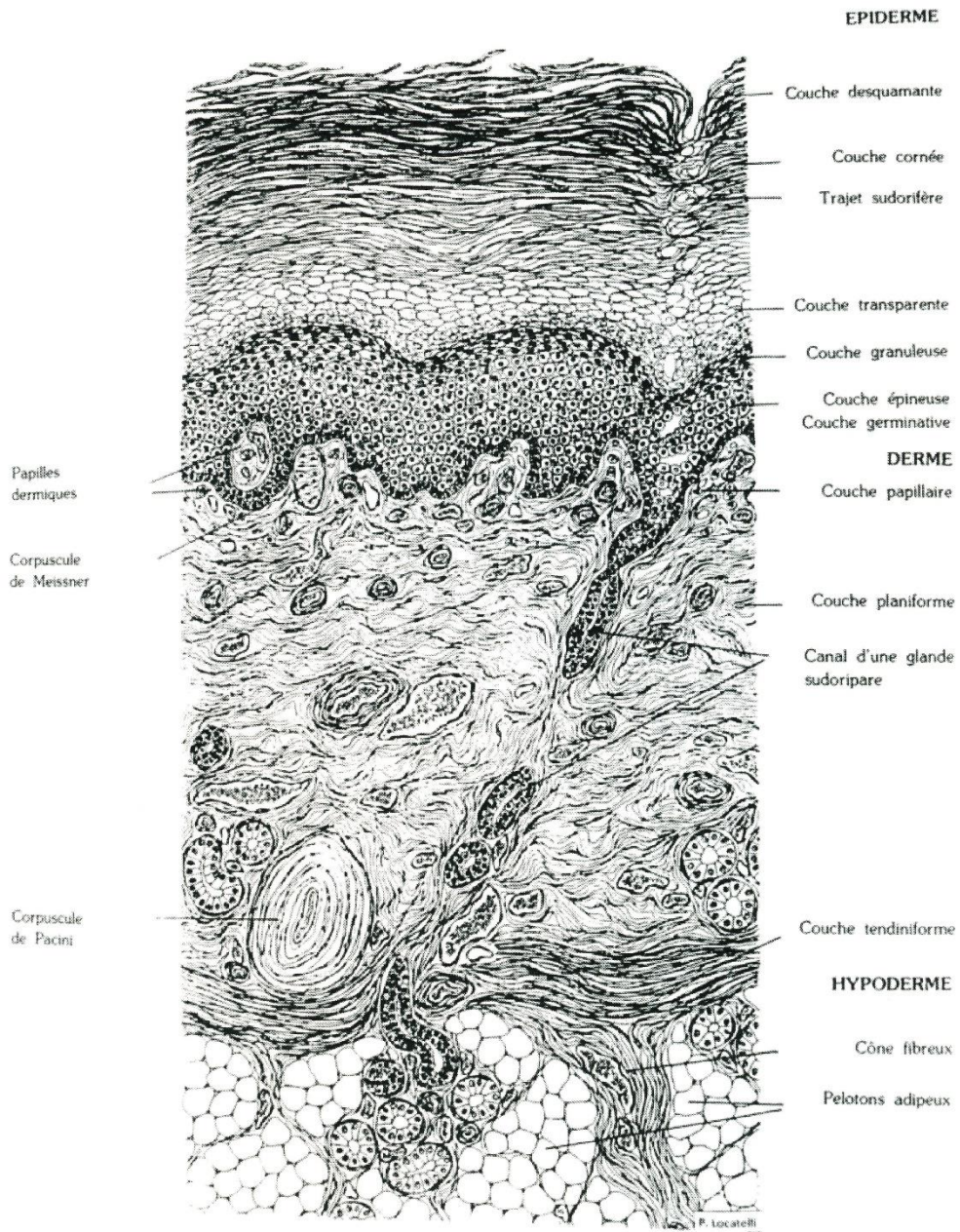
L'anatomie de surface fait partie des bases de description de l'homme et de la femme au cours de la première année de médecine, elle est aussi enseignée aux beaux-arts pour la représentation du corps humain par les dessinateurs, les peintres et les sculpteurs. L'aspect morphologique du corps, de son revêtement cutané avec ses plis spécifiques, ses reliefs organisés et ses rides, qu'elles soient d'expression ou de vieillissement, sont à la base de l'élaboration du dessin du corps ou du visage. Ce travail d'apprentissage des proportions et des reliefs est fondamental pour définir l'anatomie artistique sans laquelle aucun tableau, aucune statue célèbre n'auraient acquis la perfection qui attache le spectateur et accroche notre sensibilité.

Sans faire un cours d'histologie – il en existe d'excellents accessibles en quelques clics³ – un bref rappel d'anatomie microscopique n'est pas inutile. Chez l'adulte, la peau mesure de un à une dizaine de mm d'épaisseur, selon l'individu et la partie du

¹ G. SOULIÉ DE MORANT, *Précis de la véritable acupuncture chinoise, doctrine, diagnostic, thérapeutique*, Mercure de France, Paris, 1964.

² [www.meridiens.org/acuMoxi/undeux/A&M-2002-1\(3-4\).pdf](http://www.meridiens.org/acuMoxi/undeux/A&M-2002-1(3-4).pdf)

³ [http://lyon-sud.univ-lyon1.fr/histologie de la peau et de ses annexes.](http://lyon-sud.univ-lyon1.fr/histologie%20de%20la%20peau%20et%20de%20ses%20annexes)



corps observée. Elle est formée de différentes couches superposées de la surface vers la profondeur, l'épiderme, le derme et l'hypoderme. À ces trois types tissulaires s'ajoutent des structures annexes, les follicules pilo-sébacés et les glandes sudoripares.

La peau qui recouvre l'ensemble de notre corps est parcourue par des structures vasculaires (artérielle, veineuse et lymphatique) qui lui permettent de jouer un rôle de régulation et de défense vis-à-vis d'éléments internes et externes perturbateurs. Dans les régions où la peau est épaisse, comme au niveau des doigts, l'épiderme comporte six couches, de la profondeur à la superficie, de la couche germinative à la couche desquamante.

Peau du doigt

Évitant une longue description histologique, nous développerons, parmi bien d'autres, quelques aspects dignes d'intérêt : les fonctions de protection mécanique avec les kératinocytes, les réactions aux rayons lumineux et ultra-violetts avec les mélanocytes, les fonctions de défense immunologiques avec les cellules de Langherans.

Tout au long de la phylogénie des vertébrés, le derme et l'épiderme se sont différenciés pour construire des appareils de protection ou d'attaque, d'intimidation ou de séduction : écailles de divers types, carapaces, plaques protectrices, cuir, cornes, bois, dents, plumes, poils formant fourrures ou chevelures.

L'épiderme, la vraie frontière avec l'extérieur, est pluristratifié comme chez tous les Vertébrés. Il est en perpétuel renouvellement, fonction assurée par sa couche la plus profonde, la couche germinative dont les cellules, les kératinocytes, se multiplient pour migrer vers la surface, en subissant des différenciations utiles qui les conduisent à leur mort programmée, l'apoptose.

On ne peut être qu'admiratif devant la subtilité des transformations des kératinocytes qui permettent à l'épiderme d'assurer sa fonction de barrière, résistante et imperméable. Est-ce de l'intelligence cellulaire, qui n'est peut-être qu'une variante de sérendipité, accumulation de trouvailles fortuites qui se révèlent utiles ? Ce que je propose d'appeler sérendipité cellulaire subsume mutations et sélection, les piliers classiques de l'évolution ; elle produit des formations ingénieuses, comme les tonofilaments, les desmosomes, qui attachent les cellules les unes aux autres, et les hémidesmosomes qui attachent les cellules germinatives à la lame basale. L'intelligence cellulaire se double d'une capacité moléculaire qui fait que ces cellules synthétisent des grains de kératohyaline dans la couche granuleuse. Dans les régions de peau épaisse les grains de kératohyaline vont se transformer en filagrine puis se défaire. D'autres molécules, conduites par des enzymes adéquates, vont assurer la transformation de ces cellules en squames.

La couleur de la peau est son caractère le plus évident. Elle a servi longtemps à une classification des humains en races, ce que récuse une génétique mieux informée. La pigmentation de la peau humaine résulte de la sélection naturelle. Son évolution a permis de régulariser la quantité de radiations ultra-violettes reçue par la peau et de contrôler ses effets biochimiques.

La couleur de la peau est un caractère adapté à un facteur de l'environnement, la lumière du soleil. Ses variations sont, selon toute vraisemblance, dues à la sélection. Le teint varie en fonction de la latitude. Plus on va vers les pôles, moins la peau reçoit de rayons ultraviolets. Les rayons ultraviolets transforment un précurseur de la vitamine D en sa forme active, le calciférol. Dans les régions de moindre ensoleillement une peau peu ou non pigmentée favorise cette réaction. Dans ces régions les porteurs de peaux bronzées ou noires peuvent souffrir d'avitaminose, désavantage génétique qui se traduit par le rachitisme. La sélection est sévère : en cent générations, 2 500 ans, la peau de populations entières peut perdre sa pigmentation. Au cours de 60 000 ans de migrations, des populations humaines ont pu passer d'une peau foncée à claire et inversement selon les doses de rayons ultraviolets reçus.

Le phénomène inverse, le brunissement de la peau au fur et à mesure de l'augmentation des UV, est en général expliqué par l'effet sélectif qu'entraînent les risques de brûlure et de cancers cutanés encourus par les peaux claires. Néanmoins, d'autres hypothèses ont été proposées, comme la fréquence accrue des fausses couches chez les hominidés nus à peau pâle, les UV détruisant les réserves en vitamine B9^{4,5}. Dans les années 70, Luca Cavalli-Sforza a suggéré que la vague sélective qui a éclairci la peau partout en Europe pourrait être corrélée avec l'arrivée de l'agriculture il y a environ 6 000 ans. Ce scénario a trouvé un support dans une analyse de l'ADN datant de 7 000 ans de chasseurs cueilleurs du Mésolithique de La Braña (Espagne) qui a montré une version de ces gènes correspondant à une peau foncée⁶.

La couleur de la peau dépend de nombreux gènes, peut-être vingt ou vingt-cinq. Certains de ces gènes sont très anciens, par exemple le gène SLC24A5 découvert lors de recherches concernant la livrée du poisson zèbre, un cypriniforme d'eau douce. L'éclaircissement de la peau serait dû dans un certain nombre de cas à une mutation de ce gène, apparue soit en Afrique du Nord, soit au Moyen-Orient, mutation qui se serait ensuite répandue en Eurasie. Plus précisément, tous les cas d'une mutation génique qui contribuent à éclaircir la couleur de la peau chez les Européens concernent un même chromosome d'une personne qui vivait il y a au moins 10 000 ans selon les chercheurs du Penn State College of Medicine⁷. La différence d'un acide aminé dans le gène contribue de façon clé à la différence de couleur de la peau entre les Européens et les Africains de l'Ouest.

La couleur de la peau est en grande partie due à l'activité des mélanocytes. Ces cellules sont phylogénétiquement très anciennes. L'embryologie montre qu'elles sont issues de la crête neurale. Elles représentent une partie importante des cellules de l'épiderme, mais on en trouve dans d'autres endroits du corps. Les mélanocytes sont des

⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Couleur_de_la_peau_humaine

⁵ <http://www.hominides.com/html/actualites/homme-7000-ans-peau-mate-yeux-bleus-0788.php>

⁶ R.L. LAMASON, M.A. MOHIDEEN, J.R. MEST, A.C. WONG, H.L. NORTON, M.C. AROS, M.J. JURYNEC, X. MAO, V.R. HUMPHREVILLE, J.E. HUMBERT, S.SINHA, J.L. MOORE, P. JAGADEESWARAN, W. ZHAO, G. NING, I. MAKALOWSKA, P.M. MCKEIGUE, D. O'DONNELL, R. KITTLES, E.J. PARRA, N.J. MANGINI, D.J. GRUNWALD, M.D. SHRIVER, V.A. CANFIELD, K.C. CHENG (Déc. 2005). « SLC24A5, a putative cation exchanger, affects pigmentation in zebrafish and humans ». *Science*, 310, 1782-86.

⁷ <http://news.psu.edu/story/299166/2014/01/02/research/studies-skin-color-gene-across-global-populations-reveal-shared-origin>

cellules dendritiques, leur corps cellulaire siège dans la couche basale de l'épiderme et elles envoient des prolongements entre les kératinocytes. Le nombre des mélanocytes par rapport à celui des kératinocytes ne dépend pas de la couleur de la peau.

C'est dans les mélanocytes qu'interviennent les réactions biochimiques qui, à partir de la tyrosine, vont aboutir à la phéomélanine (une mélanine claire à pigment jaune-rouge) ou à l'eumélanine (mélanine foncée à pigments bruns-noirs). Les eumélanines ont un rôle photoprotecteur. Le gène MC1R (MelanoCortin1Receptor) est actif dans la formation d'eumélanine⁸.

Les mélanines s'accumulent dans des organites formés au sein des mélanocytes, les mélanosomes. Dans plusieurs espèces, dont l'espèce humaine, les mélanosomes quittent les mélanocytes pour les kératinocytes où ils vont assurer une protection contre l'ardeur des rayons solaires. Il est remarquable que dans les peaux noires les mélanosomes capturés par les kératinocytes se placent au-dessus de leur noyau, le protégeant ainsi des dégâts dus aux radiations ultraviolettes.

L'épiderme, en butte au premier rang aux agressions chimiques ou bactériennes, accueille des cellules spécialisées appartenant au système immunitaire. Ce sont les cellules de Langerhans qui représentent 3 à 8 % des cellules de l'épiderme : produites au niveau des organes hématopoïétiques, elles migrent vers l'épiderme où elles capturent les antigènes pour les transformer et retourner vers les ganglions lymphatiques pour les présenter aux lymphocytes T qui les neutraliseront.

Une quatrième population cellulaire de l'épiderme est constituée par les cellules ou disques de Merkel. Elles ont des fonctions de mécanorécepteurs et des fonctions inductives et trophiques sur les terminaisons nerveuses périphériques. Il y aurait beaucoup à dire des annexes de la peau : glandes sudoripares, poils et glandes sébacées⁹. Lointains héritiers des fourrures animales, nos poils ont le don de la décoration, se métamorphosant en chevelure, barbe et moustache, générant de nombreux emplois dans la coiffure et bien des sujets d'étude pour les sociologues.

La peau est très richement innervée et, de ce fait, participe aux cinq sens de l'organisme et cela nous permet la relation avec autrui et le monde.

L'épiderme contient des terminaisons nerveuses libres.

Le derme est le siège d'une efflorescence de corpuscules, les corpuscules de Meissner, de Pacini, de Ruffini, de Krause, récepteurs tactiles sensibles à l'effleurement, à la pression, au chaud et au froid, à la caresse.

Les fibres nerveuses de la peau produisent de nombreux neuromédiateurs et des neurohormones. Les cellules épidermiques et dermiques et les cellules immunitaires en transit dans la peau (macrophages, polynucléaires, lymphocytes) peuvent également produire des neuromédiateurs et des enzymes pouvant les dégrader. Les grandes

⁸ <http://fr.wikipedia.org/wiki/MC1R>

⁹ http://lyon-sud.univ-lyon1.fr/histologie_de_la_peau_et_de_ses_annexes

fonctions cutanées (fonction barrière, thermorégulation, fonction sensorielle) seraient sous le contrôle du système neuro-endocrino-immuno-cutané.

C'est à partir des récepteurs cutanés que des informations extérieures sont transmises par des nerfs à notre système nerveux central, tout particulièrement notre cerveau, pour devenir des informations agréables, désagréables, voire insupportables à l'origine de la douleur superficielle de notre corps.

Il faut noter que la peau, premier centre de communication, permet de ressentir la douleur et le plaisir, deux sensations qui sous-tendent la poétique de Baudelaire. Il s'y exprime une expérience de l'entre-deux où l'émergence affleure, la peau restant la connexion entre soi et l'autre. Toucher, effleurer, déchirer sans se perdre, voilà aussi la poésie baudelairienne : une extrême sensibilité qui dit aussi une peur de la souffrance que cette sensibilité apporte. Les parfums, aériens messagers, assurent parfois une communication entre la peau et l'odorat, deux structures impliquées dans les organes des sens.

Par son innervation très riche, la peau est à l'origine de la sensualité. Différentes zones cutanées au niveau desquelles les récepteurs sont nombreux peuvent être responsables de sensations sensuelles. Leur stimulation et leur mise en jeu se traduisent secondairement par des sécrétions neuro-hormonales à l'origine du plaisir et de sa mémorisation¹⁰. Il en est de même en cas de douleur, responsable de stimulations répétitives du système nerveux dans un premier temps. Si la douleur persiste, elle devient chronique, sa mémorisation dans notre cerveau apparaît et son empreinte reste présente même si la douleur a été calmée et a disparu complètement. Elle ne va demander qu'à se réveiller à la moindre sollicitation nouvelle et la zone cutanée sera d'emblée perçue comme douloureuse.

Les récepteurs présents sur l'ensemble de notre revêtement cutané sont à l'origine d'effets réflexes que l'on va pouvoir utiliser¹¹.

Le massage d'une zone cutanée a un effet thérapeutique utilisé en rééducation fonctionnelle et en réadaptation pour prendre en charge diverses douleurs en des zones localisées. Ce massage entraîne une modification locale des structures situées dans la peau mais aussi dans les plans sous-cutanés, les fascias, voire plus profondément au contact des muscles et des tendons eux aussi hyperalgiques et accessibles à partir de notre enveloppe externe. Le massage est de plus en plus pratiqué de nos jours pour ses effets relaxants. Il a un effet bénéfique non seulement sur l'enveloppe cutanée mais aussi sur l'état général et concourt au bien-être de la personne.

Des thérapeutiques utilisent la peau comme vecteur, les techniques de stimulation électrique transcutanée ou TENS (*Transcutaneous Electrical Nerve Stimulation*), inhibent la douleur.

¹⁰ J. BOSSY, *Neuro-anatomie clinique*, Springer Verlag, Paris, 1990.

Pour les récepteurs et informations : organes des sens p. 24-30, Organisation réflexe et organisation métabolique p. 39-45, Topochimie du névraxe p. 305-317.

¹¹ J. BOSSY, *Bases neurobiologiques des réflexothérapies*, Masson, Paris, 1975.

La riche vascularisation de la peau a permis de proposer des traitements par Patch : Ce sont des pansements imprégnés de principes actifs médicamenteux définis en fonction des nécessités cliniques ; les plus connus sont destinés au traitement de l'addiction au tabac.

Dès les textes ancestraux chinois, l'acupuncture est fondée sur la constatation d'amélioration des patients après l'insertion d'aiguilles en regard de points spécifiques dits « points d'acupuncture ». Ces points sont situés le long des Méridiens, lignes décrites à la surface de la peau de notre corps ; les insertions d'aiguilles maintenues vingt minutes au contact des différentes couches de la peau permettent de constater une efficacité certaine sur les symptômes cliniques décrits par les patients¹². Dans les traités de Médecine Traditionnelle Chinoise la peau apparaît comme un élément fondamental de l'élaboration du diagnostic et de prise en charge thérapeutique^{13,14}. Cette approche de l'acupuncture décrite dans les traités de Médecine Traditionnelle chinoise permet de rattacher les points cutanés aux structures internes dont ils ont donné un fonctionnement au moment de leur connaissance qui n'est pas évidemment la nôtre au XXI^e siècle.

Plus récemment, dans les années 1950-1960, sous l'influence de la République Populaire de Chine, l'utilisation de l'électro-acupuncture a été présentée au monde occidental avec la réalisation d'analgésies par acupuncture pour réaliser certaines interventions chirurgicales. Parallèlement, de premiers travaux ont été effectués pour définir un lien entre ce plan cutané porteur des points d'acupuncture, le système nerveux central et des neurosécrétions (neuro-hormonales ou neuro-humorales), afin de définir des mécanismes d'action en corrélation avec les observations cliniques constatées. Les données récentes de nos études fondées, sur des preuves indiscutables en termes de méthodologie scientifique et qui se sont intéressées à la peau en médecine, semblent pouvoir être rapprochées des données plus anciennes uniquement fondées sur l'observation clinique sans évaluation scientifique.

Les peintres dans leurs œuvres traduisent l'expression du corps au travers de la peau.

Sandro Botticelli (1445-1510) étudie les plis de la peau au niveau des mains dans une sanguine intitulée *Étude de mains* présente au Cabinet des Dessins et des Estampes, Musée des Offices, Florence. Dans l'*Adoration des mages* (vers 1475, détrempe sur bois, Galerie des Offices, Florence) il différencie les visages et les expressions, leurs attitudes sont variées, leurs expressions sont différentes selon qu'ils sont jeunes ou vieux. Tout cela est permis par une analyse très fine des plis de la peau qui recouvrent les structures sous-jacentes avec des modifications en fonction des contractions musculaires.

Saint Jérôme (1480-1482, Pinacothèque du Vatican) de **Léonard de Vinci** est une toile où l'ensemble du corps est étudié avec précision, la maigreur de saint Jérôme apparaît tout particulièrement et donne par les différents reliefs de la peau au personnage une dimension de vécu douloureux. Dans *La Vierge aux rochers* (Léonard de Vinci, 1486,

¹² J. BOSSY, *Atlas anatomique des points d'acupuncture*, Masson. Paris, 1982.

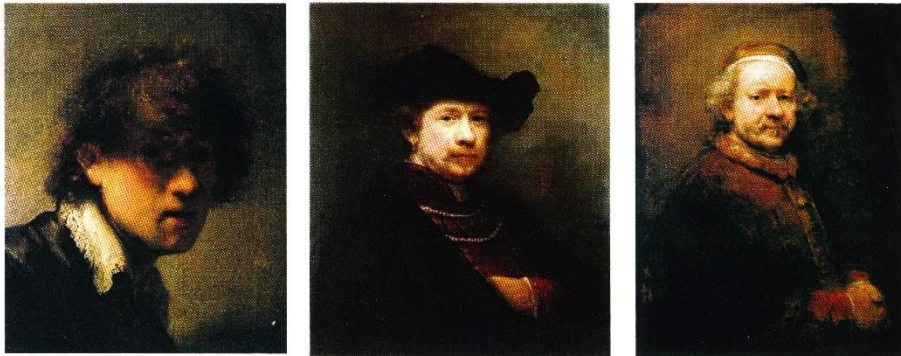
¹³ G. SOULIÉ DE MORANT, *op.cit.*

¹⁴ [www.meridiens.org/acuMoxi/undeux/A&M-2002-1\(3-4\).pdf](http://www.meridiens.org/acuMoxi/undeux/A&M-2002-1(3-4).pdf)

Musée du Louvre), la peau du visage est de couleur claire, uniforme ; le relief des yeux est bien arrondi et lisse, aucune ride cutanée ne vient parcheminer ce visage. Les bambins sont très jeunes, la rondeur des formes, la présence de creux spécifiques de la peau appelés fossettes, en particulier au niveau du coude et des genoux, correspondent à une étude approfondie de l'aspect de la peau au contact des articulations.

Le Supplice de Marsyas est la dernière œuvre du **Titien** qui ne l'a achevée qu'à la veille de sa mort. (Peinture sur toile, 1570-76, Palais archiépiscopale, Kromeriz, Tchéquie). Le Titien a fait une saisissante représentation de ce mythe inspiré d'Ovide. Marsyas a défié Apollon, prétendant mieux jouer sur sa flûte de roseaux que le dieu sur sa lyre. Les Muses déclarent Apollon vainqueur. Pour punir Marsyas de sa démesure, Apollon pend Marsyas par les jambes à une branche d'arbre pour l'écorcher vivant. Apollon et un de ses acolytes participent à cette vivisection, un petit chien lèche le sang sur le sol. Le Titien s'est représenté lui-même en roi Midas, méditatif. Le tableau est sombre, brun roux avec des éclats de lumière. Interprétation du mythe de Marsyas : perdre son enveloppe sonore, c'est perdre sa peau.

Diego Velázquez (1599-1660) est connu pour les tableaux de la famille royale espagnole ; dans les portraits des enfants et infantes, il faut remarquer la justesse du trait des plans cutanés chez les enfants avec les caractéristiques, les spécificités, les qualités de la peau de la petite fille ou du petit garçon. Dans *La Toilette de Vénus* dite aussi *La Vénus au miroir* (vers 1647-51, The National Gallery, Londres), il peint la peau du



corps de Vénus et nous admirons le satiné, la blancheur, les formes et les fossettes du dos de Vénus auquel vient s'adjoindre le corps potelé de l'ange.

Le génie de **Rembrandt** apparaît autant dans son art du portrait que dans le reste de son œuvre. Il s'est représenté à de nombreuses reprises, tant en peinture que dans des eaux-fortes.

Les trois autoportraits ci-dessus le montrent :

À 23 ans – Huile sur toile, 1629, Pinacothèque de Munich.

À 36 ans – Huile sur panneau de bois, 1642, The Royal Collection, Londres.

À 63 ans – Huile sur toile, 1669, National Gallery, Londres.

Rembrandt peint ce qu'il voit en son miroir. Sa maîtrise du portrait accuse la marche du temps sur les traits du visage.

La Grande Odalisque de **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, (1814, Musée du Louvre), nous montre son dos, comme la Vénus de Velázquez. Alors que cette dernière interroge son miroir, la Grande Odalisque jette un regard coquin vers le spectateur. On remarque une fossette lombaire, de petits plis de peau sous la poitrine et une région cervicale anormalement longue (de trois vertèbres supplémentaires selon les anatomistes), déformation artistique voulue par le peintre. Ce tableau est remarquable par sa perfection formelle et sa sensualité.

Rodin a sculpté *Celle qui fut La Belle Heaulmière* (1887), une statuette de bronze de 50 cm de haut, visible au Musée d'Orsay. Les bras décharnés, la peau plissée, les seins tombant accusent à son acmé la cruelle action du temps si bien décrite par **François Villon** dans *Les Regrets de la Belle Heaulmière Jà parvenue à vieillesse*.

Une étude de la peau ne saurait être complète sans quelques mots sur le tatouage. Il fait partie des coutumes de nombreux peuples ; le plus ancien a été retrouvé sur le corps d'Ötzi, *Hibernatus* autrichien vieux de 5300 ans. Ils étaient présents chez les Celtes, Eskimos, Égyptiens, Japonais, Berbères. Ils étaient constitués de petits traits parallèles, probablement pour leurs vertus considérées comme thérapeutiques. Ils finirent par disparaître au cours des siècles pour réapparaître à la fin du XVIII^e siècle sur la peau des marins, inspirés par les coutumes tahitiennes découvertes dans le Pacifique par James Cook^{15,16}.

Cet usage se reprend en Occident, devient l'apanage des marginaux notamment dans les prisons. En 1891, Samuel O'Reilly invente la première machine à tatouer électrique¹⁷. En Europe, les premiers studios apparaissent au milieu du XX^e siècle mais ne se généralisent qu'en 1970, ce sont alors les « mauvais garçons » qui utilisent cette pigmentation de la peau. C'est dans les années 1990 que le tatouage devient un phénomène de mode, revêtant une dimension esthétique. Au fil du temps le tatouage est devenu tendance, la raison du choix du tatouage cutané indélébile est une démarche artistique mais l'enlever devient de plus en plus fréquent ; retrouver une peau proche de celle située près du tatouage est souvent fort difficile pour le chirurgien sollicité.

Conclusion

Nous avons commencé ces variations sur le thème de la peau par la rencontre avec autrui et voici que le maquillage nous y ramène et nous enseigne que l'apparence peut être une révélation ou un leurre.

L'histologie et la biologie de la peau nous ont plongé dans les mystères de l'infiniment petit, l'acupuncture nous a rappelé l'aventure ancestrale de la médecine chinoise, l'art des peintres nous a montré les multiples aspects de la peau de la jeunesse au grand âge.

L'étude de la peau, organe physiologique complexe, limite de notre moi et miroir de l'être, est un vaste sujet que nous avons parcourus à grands pas, délaissant pathologie et thérapeutique dermatologiques, spéculations philosophiques¹⁸ et fantasmes psychologiques¹⁹.

¹⁵ www.tpe-tatouage.e-monsite.com

¹⁶ www.kustomtattoo.com/histoire-tatouage-tattoo-histoire-origine

¹⁷ *Encyclopædia Universalis* : Tatouage.

¹⁸ C. MORALI, « Le traitement phénoménologique d'Éros chez Emmanuel Levinas (Totalité et Infini) » et Michel HENRY « Incarnation », Colloque de Philosophie du 17 et 18 février 2011. Université Paris 7.

¹⁹ D. ANZIEU, *Le moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.

LE CORPS DU MUSICIEN MIS À RUDE ÉPREUVE

par

*Gilbert ROSE, de l'Académie de Stanislas
et de l'Académie Nationale de Metz*

Lorsqu'un écrivain, un peintre ou un sculpteur a terminé une œuvre, il ne lui reste plus qu'à la proposer à son public, par l'intermédiaire d'un éditeur ou d'une galerie d'art. Le compositeur de musique, lui, a besoin d'un nombre plus ou moins important de personnes pour que sa création soit portée à la connaissance d'un auditoire : ce sont les musiciens instrumentistes.

Depuis bien longtemps déjà, les hommes et les femmes qui pratiquent la musique en exécutants ont besoin d'un instrument pour faire entendre un son, et vont utiliser leur corps, en entier ou, le plus souvent, en partie (s) pour manœuvrer cet instrument. Loin de moi la pensée de faire ici un cours d'histoire des instruments de musique, de leurs origines et de leurs transformations. Je souhaite simplement vous démontrer, si vous ne le savez déjà, comment ces instruments sont manipulés par le corps humain, quels en sont les gênes, les inconvénients et les conséquences pour la santé. Je demande seulement à mes confrères appartenant au corps médical de me pardonner si je propose des termes inappropriés. Les contraintes physiques occasionnées par la pratique d'un instrument de musique sont atténuées lorsqu'on en commence l'étude à un très jeune âge, car le corps est plus souple et prend des attitudes inhabituelles plus aisément.

De tout le corps humain, il est évident que les mains sont les premiers organes qui seront utilisés pour pratiquer un instrument. Sans elles, on ne peut faire de la musique. Nos mains ont la faculté de pouvoir prendre des positions très diverses grâce aux nombreux muscles, nerfs et articulations qu'elles renferment. Je commencerai par les instruments qui utilisent les deux mains dans une position identique, pour une même fonction.

La posture la plus simple et la plus sommaire est celle de la flûte à bec, tenue dans le prolongement de la bouche, avec les doigts posés à plat sur le tube de l'instrument, afin de boucher hermétiquement les trous creusés dans le bois. On trouve sensiblement la même position sur le hautbois, la clarinette, le basson et le saxophone, les trous alternant avec des clés, des anneaux ou des plateaux. Un travail permanent permettra d'acquérir l'agilité des doigts les uns par rapport aux autres, bien qu'ils soient posés à plat, donc

moins mouvants qu'arrondis. Pour la flûte traversière, la rapidité des doigts sera la même, mais l'instrument étant tenu en travers du visage, les bras auront une position moins commode, surtout le gauche, soulevant l'instrument en hauteur grâce aux épaules, avant-bras et bras ; cette posture est plus pénible et occasionnera des gênes musculaires si elle se prolonge. Quant au basson, la taille de l'instrument oblige le musicien à tirer le bras droit vers l'arrière et le gauche vers le ventre, en tenant l'instrument en travers ; l'étirement des muscles sera ressenti si la position dure trop longtemps. Le poids de certains instruments pouvant gêner le jeu des doigts, le hautbois et la clarinette sont retenus grâce à un petit taquet sous lequel se place le pouce droit, le basson et le saxophone sont accrochés et soutenus par un cordon passé autour du cou de l'instrumentiste.

Ces instruments sont nommés les bois, de la famille des instruments à vent, bien que certains soient construits en métal. Donc, l'air sorti de la bouche produira les sons. Pour la flûte à bec, il suffit de souffler dans un orifice en forme de biseau situé à une extrémité du tuyau pour y parvenir. À l'embouchure de la clarinette est placée une lamelle de roseau appelée anche simple, qui vibre contre le bec de l'instrument lorsque le musicien souffle, après avoir introduit ce bec entre ses lèvres serrées. La pince des lèvres fait travailler les muscles orbiculaires et doit être hermétique autour de l'embouchure. Celle du hautbois ne s'introduit pas dans la bouche ; elle est constituée de deux anches liées, qui vibrent l'une contre l'autre lorsqu'on les place entre les lèvres rabattues sur les dents ; la pression des lèvres est beaucoup plus intense. L'orifice entre ces deux lamelles de roseau est tellement petit que le hautboïste, contrairement aux autres instrumentistes à vent, possède toujours trop d'air dans ses poumons et, à chaque respiration, doit en restituer, avant d'aspirer à nouveau. La pression est tellement forte sur le bas du corps, que la plupart des hautboïstes sont atteints d'hernies abdominales ou inguinales. Des problèmes de céphalée peuvent aussi apparaître. Les désagréments sont les mêmes sur le basson, mais atténués car l'instrument est plus grand et l'orifice entre les lamelles de roseau moins resserré. Mais le jeu dans l'aigu n'en est que plus pénible. Quant à la flûte, les lèvres sont placées devant l'ouverture de l'embouchure latérale, l'air vient frapper le biseau de l'orifice, se sépare en deux parties, la supérieure produisant le son en s'extériorisant. La tension des lèvres, si elle n'est pas pénible, demande néanmoins une distension des commissures vers l'extérieur. Pour tous ces instruments, le son est produit par le souffle retenu et libéré avec maîtrise, donc pression pulmonaire, mais débute toujours en plaçant la langue sur les dents et en la retirant brusquement, produisant l'onomatopée *tu*.

Parmi les instruments utilisant les deux mains de façon identique, on trouve le piano, le clavecin, l'orgue et la harpe. Le clavecin ne se joue qu'avec les mains, tandis que les trois autres ont besoin également des pieds. La position assise du pianiste semble, au premier regard, assez simple et peu fatigante, surtout naturelle. La hauteur du siège est réglable afin que l'on puisse placer les mains juste au-dessus du clavier. Le travail des doigts est double, d'abord l'agilité, la vélocité puis l'assemblage de certains doigts pour effectuer des accords. Les doigts doivent avoir une certaine force pour enfoncer les touches et acquérir une indépendance individuelle rapide. Il faut aussi prendre en compte l'asymétrie entre les deux mains : pour monter une gamme en octave, l'auriculaire de la main gauche correspond au pouce de la main droite, le médium à l'index, etc. Les coudes doivent être à la hauteur du clavier, les mains creusées, les doigts arrondis au-dessus des

touches, sauf le pouce qui est à plat. Le corps reste droit et ne doit pas être voûté si on veut éviter des courbatures de dos ou une bursite à l'épaule. Le piano possède deux pédales : celle de gauche permet d'atténuer la clarté du son et ne nécessite pas de mouvements rapides du pied. Par contre, la pédale de résonance impose au pied droit des mouvements de cheville très rapides pour enfoncer ou lever la pédale selon les indications de la partition. L'organiste, qui joue sur plusieurs claviers superposés à l'aide des mains ce qui entraîne étirement des bras et avant-bras, possède un pédalier, clavier supplémentaire, joué avec les deux pieds. Le travail physique est plus intense que pour le pianiste, car les muscles des cuisses, l'articulation des genoux et des chevilles sont très sollicités. Quant au harpiste, assis et tenant son instrument penché sur le corps, il joue directement sur les cordes avec quatre doigts seulement de chaque main, en les agrippant avec le gras de la première phalange, puis les lâchant prestement pour les faire résonner, occasionnant un durcissement de la peau. Sa position est assez naturelle dans le haut du corps, avec néanmoins les bras tendus ; mais les jambes sont très mobiles pour manœuvrer en trois positions chacune, sept pédales, quatre d'un côté et trois de l'autre, permettant aux pieds de modifier l'accord de l'instrument tout en jouant. Des crampes peuvent se manifester au niveau du bassin et des cuisses.

Voyons à présent les instruments utilisés par une seule main, l'autre servant à le maintenir. La trompette, le cornet et les saxhorns sont tenus par la main gauche, la droite maniant trois pistons ou palettes avec les trois premiers doigts, posés à plat, le pouce introduit dans un anneau, maintenant l'équilibre. Le cor est tenu par la main droite, les pistons ou palettes manœuvrés par la main gauche. Le travail consiste à enfoncer un, deux ou trois doigts, en combinaisons, avec le plus d'agilité possible. Le tuba peut avoir quatre, cinq ou six pistons ; les trois premiers doigts de l'autre main, celle qui tient l'instrument, sont alors utilisés, le tuba étant posé sur les genoux, en position assise. Mais cet instrument, très grave, ne demande pas une grande agilité de mouvement manuel. Le trombone, tenu également par la main gauche, est manœuvré à l'aide d'une coulisse que l'instrumentiste doit manier de l'autre main avec rapidité sur une longueur d'environ 60 centimètres. Le travail musculaire se situe donc dans le bras et l'avant-bras. C'est le seul instrument de la famille des cuivres qui n'utilise pas l'agilité des doigts.

Tenir ces instruments entraîne une fatigue en rapport avec leur poids. Pour produire un son, ils sont munis d'une embouchure indépendante de l'instrument. Cette embouchure, de forme cylindrique avec cuvette, s'introduit à l'extrémité la plus fine du tube, et se place sur les lèvres tendues et serrées. Le son est produit par la vibration des lèvres et le souffle de l'instrumentiste. Ces lèvres, écrasées contre les dents par l'embouchure, peuvent occasionner des enflures et provoquer une déchirure du muscle orbiculaire, ainsi qu'une contraction de la face, en cas d'utilisation prolongée. Il faut donc être très prudent dans l'utilisation de l'embouchure des cuivres. Comme pour les instruments de la famille des bois, le son, contrôlé par les poumons, débute avec la langue placée contre les dents et retirée brusquement vers l'arrière. On nomme ce procédé *le coup de langue*. Tous les instruments à vent utilisent la langue dans des conditions inhabituelles. On demande à cet organe des mouvements qui ne sont pas normaux et l'utilisation trop longue d'un instrument peut occasionner une fatigue pouvant aller jusqu'à la paralysie de la langue.

Abordons à présent les instruments de musique utilisant les deux mains – et parfois les deux bras – de manière asymétrique. Le violon est l'exemple type de la position contre nature la plus connue. Les ancêtres de cet instrument se plaçaient contre le bras, au niveau de l'épaule, et étaient maintenus par tout le bras gauche (*viola di braccio*). La main empêchait l'instrument de tomber et les doigts se posaient sur les cordes d'une manière très archaïque, surtout à plat. Cette main ne pouvant changer de place sans fragiliser l'équilibre, restait toujours à l'extrémité du manche et interdisait les notes aiguës. Dès que cette main devint utile pour monter plus haut sur l'échelle musicale, donc dès qu'il fallut changer de position l'instrument fut placé entre l'épaule et le menton, et maintenu ainsi très solidement. Selon la morphologie de l'exécutant, on peut placer une mentonnière au-dessus du violon, et un petit coussinet en dessous. La main put alors changer de position et monter le long du manche, produisant davantage de notes aiguës. Pour y parvenir, le coude gauche se place entièrement sous le violon, la main prenant appui avec la première phalange du pouce et la troisième de l'index et les doigts, repliés, se posent sur le bout, près de l'ongle coupé à ras. Cette nouvelle posture, plus fatigante, permit les progrès d'exécution que l'on connaît aujourd'hui. Quant au bras droit, levé à hauteur d'épaule, il se hausse lorsqu'on joue sur les cordes graves et s'abaisse pour jouer sur la chanterelle. La main tient la baguette d'archet légèrement entre le côté de l'index, les autres doigts posés et le pouce replié pour donner de la souplesse au poignet. Cette tenue, très délicate, permet au violoniste de pratiquer les nombreux mouvements d'archet entre le lié et le détaché, avec pour ce dernier le louré, le staccato, le martelé, le sautillé et bien d'autres encore, plus subtils. Tous ces coups d'archet, selon le langage approprié à l'instrument, demandant un travail particulier de l'avant-bras, occasionnent une fatigue anormale à cette partie du membre, et il n'est pas rare que le violoniste soit atteint de tendinite ou de ténosynovite après un long temps de jeu. Cette utilisation asymétrique des deux bras et ses inconvénients se retrouvent dans la pratique de l'alto, légèrement accentués puisque l'instrument, tenu de la même manière) est plus grand.

Le violoncelle se pratique assis et l'instrument, placé entre les jambes, repose à terre grâce à une pique réglable. Jadis, ce confort n'existait pas et le musicien tenait l'instrument serré entre les jambes (*viola di gamba*). Le pouce gauche placé sous le manche, permet aux doigts repliés de se poser sur les cordes d'un diamètre plus important, puisque l'instrument produit des sons plus graves. Dans les positions élevées, le pouce se place également sur les cordes et participe au jeu des doigtés. L'archet est tenu de la main droite avec les mêmes principes qu'au violon. La position du violoncelliste est plus confortable que celle du violoniste, mais le travail asymétrique des deux mains est du même inconvénient. La pratique du violon, de l'alto et du violoncelle peut provoquer quelquefois des cervicalgies.

La contrebasse mesure environ deux mètres de haut et se joue debout. L'appui des doigts sur les cordes est rendu plus pénible que sur les autres instruments de la famille, car celles-ci sont très épaisses par rapport au diamètre des phalanges. Au début des études, il n'est pas rare qu'apparaissent des ampoules au bout des doigts avant que l'on obtienne un durcissement de l'épiderme. Le même phénomène survient à la main droite lorsqu'on pratique le jeu des pizzicati, dans le jazz par exemple. Le bras gauche, levé en permanence au niveau de la tête, peut provoquer une dorsalgie, tandis que les mouvements du bras droit abaissé vers l'extérieur provoquent des malaises à l'épaule. Mais pour cet instrument, l'effort le plus intense est certainement son transport dans un étui.

L'asymétrie dans le jeu des deux mains sur la guitare est plus complexe encore, car les doigts sont sollicités de manière toute différente. Si le travail digital à gauche est le même que sur un violon, avec cependant moins de précision puisque le manche est barré, à la main droite on gratte les cordes du bout du pouce, de l'index, du majeur et de l'annulaire, alternativement, de manière à obtenir une technique rapide dans l'exécution, ou ensemble pour effectuer des accords. Le mouvement des doigts est donc tout à fait dissemblable à chaque main. La tenue de l'instrument est confortable, posé qu'il est sur la cuisse gauche surélevée grâce à un petit banc, et retenu par la cuisse droite. La guitare étant très populaire, il arrive qu'on l'utilise sans prendre conseil, et on la pose alors bizarrement sur la cuisse droite, obligeant ainsi le haut du corps à une torsion vers la droite tout à fait inutile.

Je ne m'attarderai pas sur les instruments de percussion, car, manœuvrés avec des baguettes ou la paume des mains, ils respectent parfaitement les fonctions des muscles du corps humain telles qu'elles sont décrites dans un traité de myologie. Les musiciens sont néanmoins sujets à la fatigue, comme les autres, selon le temps passé à la pratique de leurs instruments.

Par contre, il existe une catégorie d'artistes qui n'utilisent aucun instrument de musique tels que ceux que j'ai énumérés depuis le début de ma communication : ce sont les chanteurs, et l'instrument qu'ils pratiquent est tout simplement le corps humain, leur propre corps, à l'exception des mains (sauf peut-être pour l'expression). N'importe quel instrumentiste, lorsqu'il ne l'utilise plus, range son violon, sa flûte ou autre dans un étui et le place à un endroit quelconque de son habitation. Le chanteur emporte son instrument partout où il va et doit en prendre soin en permanence, le surveiller, le maintenir en bon état, veiller aussi à son alimentation. Et ce n'est pas si facile !

C'est avec cet instrument bien particulier que je terminerai mon intervention. Le son produit par ce musicien sort d'une cavité mobile et faiblement extensible, mue par onze muscles : la bouche ; c'est le pavillon des instruments à vent, mais un pavillon dont on peut régler l'ouverture selon les besoins. Dans la bouche, la langue articule et modifie le son, grâce à 17 autres muscles que je n'énumérerai pas, vous pouvez les connaître aussi bien que moi. Ce son qui sort de la bouche, est produit, fabriqué, par deux cordes vocales, membranes mouvantes du larynx séparées par la glotte, qui vibrent au passage de l'air. Ces organes sont fragiles et peuvent être rendus inopérants avec une laryngite, guérissable assez rapidement, des nodules, plus graves, apparaissant chez les soprani qui travaillent maladroitement leur aigu, et les dangereux polypes qui détruisent définitivement l'espoir de chanter. Vous comprenez, chers confrères, que les chanteuses et chanteurs lyriques soient si prudents, surtout en période hivernale.

Cet air qui fait vibrer les cordes vocales, vous devinez aisément qu'il vient des poumons et qu'il est libéré par l'artiste au gré des besoins, lentement et économiquement ou plus rapidement et avec davantage d'intensité. Le contrôle des muscles des poumons est donc très important, comme pour un instrument à vent, l'air ne devant jamais manquer ; et lorsqu'il y en a trop, il faut savoir le retenir intelligemment. Pour cela le chanteur travaille avec son diaphragme et les muscles intercostaux et abdominaux. Il ne m'est pas possible de poursuivre dans cet inventaire physiologique des

muscles et organes du corps essentiels pour le chanteur, le temps ne le permettant pas. De nombreux spécialistes de cet art du chant, qui nous charme si souvent, se sont penchés sur son étude, et des ouvrages de qualité existent sur le sujet, auxquels je vous conseille d'accéder pour en savoir davantage. Le chanteur, ou la chanteuse, doit pouvoir exercer son art dans n'importe quelle position du corps, même couché, comme par exemple le soprano à la fin de *Traviata*, du *Faust* et de *La Bohème*. Évidemment, toute infection pulmonaire ou abdominale momentanée ou durable, rend la pratique du chant impossible.

Tous ces musiciens évoqués aujourd'hui sont à la merci d'un mal difficilement surmontable et qui n'est peut-être pas de nature physique, mais que le corps traduit néanmoins par des mouvements nerveux et incontrôlables, c'est l'anxiété, le stress, ce que nous nommons dans notre jargon musical, le trac. Presque tous les musiciens en sont atteints et doivent faire un effort important pour l'atténuer, sinon le faire disparaître avant de jouer une première note. Et c'est le moment, en guise de conclusion, de vous avouer que j'ai omis volontairement d'évoquer une partie du corps humain nécessaire, je dirais même indispensable pour utiliser tous les instruments de musique invoqués aujourd'hui ; si je n'en parle pas, je pourrais trouver, pour excuser cette omission, bien des raisons valables : le manque de temps, la durée de l'exposé, la complexité des explications, etc. Si je ne l'évoque pas, bien que je possède comme vous cet organe et que j'ignore tout ce qu'il peut contenir, c'est que j'en suis incapable... Il s'agit tout simplement de la tête et du cerveau qu'elle renferme, où se trouve peut-être le système nerveux sympathique responsable de ce fameux trac.

Mais surtout, n'allez pas croire, chers confrères, qu'il faille avoir une tête sympathique pour faire de la musique, sinon vous seriez tous des concertistes de grand talent.

LE CORPS ET LE DEVOIR DE VERTICALITÉ

par

Yves LEDURE de l'Académie nationale de Metz

Quand on compare les statues colonnes du porche de la cathédrale de Chartres avec la statuaire d'un Michel-Ange ou les peintures d'un Rembrandt, on mesure à quel point la perception que l'homme porte sur son corps a évolué en quelques siècles. Dans la statuaire de Chartres le corps des bienheureux reste encastré dans la colonne de pierre. Il est comme enchâssé dans la structure architecturale du porche. Le corps dégage une rigidité minérale qui fait penser aux colosses d'Abou-Simbel et de Louxor dans l'antique Égypte. Comme si ces corps n'avaient pas d'autonomie par rapport à la pierre dans laquelle ils étaient sculptés. Leur beauté vient moins de la vitalité qu'ils dégagent que de la pureté des lignes qui transcende la minéralité de la pierre.

Par contre, avec Michel-Ange ou Rubens, pour ne prendre qu'eux, le corps s'étale et se montre dans une sorte de nudité originare. Il affirme sa puissance et sa force avec Michel-Ange, notamment dans l'imposante statue de Saint-Pierre à l'entrée de la basilique Saint-Pierre de Rome ou dans la création de l'homme peinte au plafond de la Chapelle Sixtine. Chez Rubens le corps est plus construit pour dégager toute une sensualité avec ses multiples expressions de plaisir, comme le Bacchus ou les trois Grâces. Chez Michel-Ange comme chez Rubens, dans des représentations différentes, la vie est exaltée. Il faut montrer, dessiner, sculpter le corps vivant en suggérant ses multiples potentialités tant de puissance, de force créative que de jouissance.

Les artistes reflètent dans leurs créations les constantes comme les évolutions anthropologiques d'une société. Entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, leurs œuvres expriment les mutations culturelles concernant le corps de l'homme. Elles traduisent la prise de conscience de l'homme de cette époque concernant son corps. On peut dire, en ce sens, que les œuvres esthétiques sont comme les miroirs des évolutions anthropologiques. On mesure ainsi qu'avec les temps modernes s'opère une véritable appropriation par l'homme de son corps. L'homme de cette modernité se pense à travers les attitudes, les comportements, les réalisations de son corps, ce que ne pouvait pas faire l'Égyptien avec les statues des temples ou l'homme du Moyen Âge face à la statuaire des premières cathédrales. Les temps modernes opèrent ainsi une rupture par rapport aux périodes précédentes qui mettaient le corps comme à l'écart de l'existential humain. L'homme se pensait en lui-même, à distance de sa corporalité.

Comme s'il n'était que représentation spirituelle. Certes le corps exprimait bien le vécu de l'homme, mais un vécu dont il avait, en partie honte, notamment du fait d'une génalité mal assumée. À ce niveau, la corporéité était comme l'impensé anthropologique, c'est-à-dire un refoulé du penser de l'homme sur lui-même.

Le nécessaire discernement

La problématique de Platon dans le *Phédon*, qui se veut par excellence le traité sur la sagesse, en donne la meilleure illustration. En opposant le philosophe, en quête de sagesse, et le « *philosômatos* », attentif aux exigences du corps, Platon profile la mise à l'écart du corps. Il n'y a pas pour autant chez lui un refus du corps comme tel, mais davantage une exigence de hiérarchisation de la complexité humaine. L'homme n'est pas, à ses yeux, une plage uniformisée, mais une adjonction de strates disparates dont l'équilibre n'est jamais acquis. Pour parvenir à cet équilibre, Platon requiert une opération de discernement centrée sur ce qui relève du corps et ce qui appartient à l'âme en tant que telle. L'acte philosophique par excellence qui contribue à cette différenciation s'appelle la « séparation » (*apallagê*). Cette notion de séparation définit la fonction même du philosophique, à savoir distinguer, différencier ce qui relève de l'essentiel et ce qui appartient à l'éphémère. C'est à ce prix que l'homme, tiraillé par des exigences et des besoins différenciés, voire contradictoires, peut espérer construire un équilibre, fragile par définition.

En ce sens, il n'est pas faux de dire que l'opération de « séparation » relève de l'essentiel philosophique. Car elle prend en compte le réel différencié, varié, multiple de l'humain. Elle met en œuvre le principe même de réalité, à savoir distinguer et discerner. Ce qui inclut nécessairement une hiérarchisation reposant sur une évaluation. Quand une certaine modernité se complaît dans l'exhibition du corps, elle ne repose pas sur ce principe de réalité. Elle relève davantage d'une opération de complaisance, voire de servilité. Car, qu'on le veuille ou non, l'humain conjugue une réalité complexe qui demande attention et évaluation. Inverser une problématique en affirmant, sans plus, la suprématie de la corporéité ne suffit pas, à elle seule, pour rendre compte de cette complexité. Tout miser sur la corporéité n'efface pas la quête de spiritualité qui travaille l'homme. Dans les pages qui suivent je me propose de réfléchir à cette double exigence : ne rien exclure par principe pour mieux articuler et conjuguer le divers et le multiple anthropologique.

L'ambivalence de la corporéité

Dans son livre, significatif d'une certaine surévaluation du corps, Daniel Pennac affirme que l'homme demeure, tout au long de son existence, l'enfant de son corps, mais un enfant déconcerté. Car le corps reste toujours à découvrir. Il n'est jamais un problème résolu. La crise de l'adolescence découle du premier regard que le jeune porte sur lui-même, sur son corps. Il se regarde dans le miroir et se découvre nu, sans pouvoir totalement s'identifier avec ce qu'il voit. « J'ai fait tomber le drap, écrit Pennac, j'ai serré les poings, j'ai respiré un bon coup, j'ai ouvert les yeux et je me suis regardé ! *JE ME SUIS REGARDÉ !* C'était comme si je me voyais pour la première fois. Je suis resté très longtemps devant le miroir. Ce n'était pas vraiment moi à

l'intérieur. C'était mon corps mais ce n'était pas moi¹ ». Dans cette véritable séance initiatique où la dramatique existentielle n'est pas absente, l'adolescent se découvre autre que ce qu'il voit de lui. Son corps lui renvoie une ambivalence fondamentale qui le laisse désemparé. Mais cette découverte, stupéfiante à ses yeux, le fait entrer dans l'âge adulte ; il se découvre corporel et pourtant non identifiable totalement avec cette corporéité. Toute vie humaine se déroule sous le signe de cette ambivalence, marque d'une ineffaçable ambiguïté.

La prise de conscience de l'ambivalence du corps oblige le jeune à sortir de cette sorte d'état de nature où l'enfance s'identifie à ce qui s'impose à son corps, ou plus précisément à ce que son corps lui impose. Car l'enfant naît à la vie dans ce corps ; il grandit et se développe au rythme des mutations, des changements et des découvertes de ce corps originaire. Jusqu'au moment où une subtile rupture s'introduit qui est précisément l'expression d'une non-identification totale avec ce corps. On peut dire que jusqu'à ce moment de fracture, le corps n'est quasiment qu'une machine désirante. Il est exigence de s'accaparer d'autres personnes et des objets pour lui permettre de croître, de se découvrir et de jouir. Au moment de la puberté l'objet et même l'autre deviennent matière à jouissance pour me déterminer moi-même. Mais cette jouissance que recherche le corps me fait découvrir que l'autre désiré n'est pas simple objet de satisfaction, mais qu'il peut devenir une personne inatteignable. Autant dire qu'il ne m'est plus possible alors de m'identifier totalement à mon corps et son désir. Ses exigences tracent une limite et le corps devient une frontière qui me différencie des autres.

Cette ambivalence de la corporéité ne peut pas se confondre avec ce que la philosophie appelle le dualisme. En parlant de dualisme, la philosophie renvoie à une représentation théorique de la nature humaine, alors que l'ambivalence dont il est question ici relève de l'expérience. Cette représentation théorique reflète bien la nature composite de l'humain, à savoir corps et âme, alors que l'ambivalence signe le vécu même de la corporéité. Le dualisme souligne la difficulté qu'il y a à articuler des entités séparées, voire opposées. Et pour dépasser cette difficulté, le dualisme ancien, nous l'avons vu avec Platon, met l'accent sur l'âme au détriment de tout ce qui relève du corps. Comme si la corporéité n'avait pas vocation à contribuer à la constitution de l'humain comme tel réservée au seul esprit. Quand le dualisme devient ainsi idéalisme, récusant toute fonction positive à la corporéité, ne doit-on pas se demander si l'on n'est pas en face d'une sorte de « mutilation anthropologique » qui exclut, par commodité, une part non négligeable de l'humain, à savoir la corporéité ?

Naître à soi

En se réappropriant le corps dans la représentation anthropologique, la modernité fait œuvre de vérité. Car l'homme est bien corps, il naît à la vie dans la corporéité. C'est dans les transformations et potentialités du corps que celui qui naît à la vie commence son aventure humaine, avec plus ou moins de bonheur. Et commencer son aventure dans une corporéité forte ou chétive impactera significativement son

¹ D. PENNAC, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, Folio 2014, p. 31.

développement ultérieur. Le chemin d'avenir est conditionné par ce donné originaire. Le corporel dessine le matériau dans lequel le moi s'éveille à la conscience de lui-même et s'affirme tout au long de son parcours. Et tout nous dit que ce processus est quelque chose de délicat et d'incertain à mener, car il renvoie à un vécu. Il devient expérimentation de soi dont Nietzsche écrira la formule : « Deviens qui tu es ». Naître à soi dans l'espace de la corporéité n'est jamais un acquis, mais un long et périlleux cheminement dont je ne puis au préalable connaître l'issue. Malgré cette incertitude, l'expérience doit se réaliser pour que l'homme devienne ce qu'il doit être. En somme, la prise de conscience de la corporéité comme matériau de la subjectivité ne se fait pas sans une certaine angoisse de soi. Car l'expérience n'est jamais assurée d'elle-même tant la mise en œuvre dépend de mille et un facteurs, de ces impondérables qui tissent le vécu existentiel. L'ambivalence de la corporéité, à la différence du dualisme, s'inscrit dans cette mouvance d'une expérimentation incertaine. L'appropriation de sa corporéité est épreuve au sens fort du terme, c'est-à-dire une confrontation qui exige débat et discernement. Car la tentative peut facilement tourner à la tentation.

Dans l'appropriation de la corporéité, mon expérience me fait découvrir des points de plaisir comme ceux qu'offre la sexualité ou des moments d'un bien-être intense comme dans l'absorption des drogues. La tentative tourne à la tentation quand l'intéressé suit aveuglément ces expériences de plaisir et d'ivresse. Faute du débat intérieur et du discernement dont il a été question précédemment, la tentative-tentation risque d'aboutir à l'inverse de ce qui est recherché, à savoir une véritable désappropriation de soi, une déstructuration qui, loin de grandir l'aventure humaine, la conduit à des impasses plus ou moins graves. La réappropriation du corps doit donc inclure la confrontation et le discernement qui sont travail de l'esprit. On peut donc dire que l'intervention de l'esprit dessine la frontière entre la tentative et la tentation. Et une corporéité en dérive de spirituel risque sinon de se fermer rapidement le potentiel de l'aventure humaine, du moins d'en diminuer les possibles. En se laissant aveugler par le désir on n'aboutit jamais qu'à une satisfaction provisoire et incomplète.

Que peut le corps ?

Au XVII^e siècle, Spinoza sera l'un des premiers philosophes à réintroduire le corps dans le débat anthropologique. Et il le fait en se demandant ce que peut le corps. À ses yeux, le corps est un maillon essentiel, et à ce titre incontournable, de l'humain. Le destin de l'homme est lié aux potentialités mêmes du corps. « Personne, en effet, s'interroge Spinoza, n'a jusqu'ici déterminé ce que peut le corps, c'est-à-dire que l'expérience n'a jusqu'ici enseigné à personne ce que, grâce aux seules lois de la Nature – en tant qu'elle est uniquement considérée comme corporelle – le corps peut ou ne peut pas faire, à moins d'être déterminé par l'esprit². » Spinoza opère donc le retour du corps dans le débat philosophique en prenant soin de souligner le lien qui unit le corps à l'esprit. Car les potentialités sont en partie tributaires de cette coordination. Pour lui, le corps ne saurait être un simple instrument de l'esprit comme le laissent entendre l'idéalisme et trop de spiritualismes religieux. Le corps a sa législation propre que Spinoza appelle « les seules lois de la Nature ». La réappropriation du corps n'est donc ni

² SPINOZA, *Éthique*, livre III, scolie de la proposition 2.

simple juxtaposition corps-esprit, ni surévaluation du corporel, mais bien exigence d'articulation et de coordination de l'un à l'autre.

En articulant le débat autour des potentialités du corps, Spinoza souligne que la corporéité ne relève pas d'un débat théorique, mais qu'elle renvoie d'abord à un vécu. C'est comme tel que le corps s'appréhende dans sa fonctionnalité même. Il ne sert donc à rien de disserter sur le corps et la corporéité tant que leur dynamique existentielle n'a pas été analysée à partir de ce qu'elle produit. C'est à cette dynamique de vie que se mesure la valeur du corps. Schopenhauer et Nietzsche confirmeront, au XIX^e siècle, la problématique de Spinoza. Pour Schopenhauer la dynamique corporelle se définit comme un vouloir-vivre (*Wille zum Leben*). Et Nietzsche précisera le positionnement de Schopenhauer en affirmant que la vie se développe sur le mode d'un vouloir de puissance. (*Wille zur Macht*). « Partout où j'ai rencontré la vie, reconnaît Nietzsche, j'ai trouvé de la volonté de puissance³. » En ce sens, la vitalité n'est que l'expression et l'affirmation d'une force, d'une énergie.

Le corps vivant

De ce point de vue, l'analyse de Nietzsche récuse explicitement le dualisme qui postule une opposition d'entités séparées, alors qu'à ses yeux tout se joue au niveau d'une tension au cœur même de la corporéité. Et Nietzsche va jusqu'à dire que le dualisme âme-corps est un point de vue d'enfant, c'est-à-dire une analyse périmée. C'est l'homme éveillé, affirme-t-il dans le même ouvrage, qui ne parle plus de corps et d'âme, mais dit tranquillement que c'est le corps qui fait le je, qui est le je. Et il pressent que c'est le corps qui commande nos pensées et nos sentiments. « Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un maître puissant, un sage inconnu – qui a nom Soi. Il habite ton corps, il est ton corps⁴. » Le renversement de perspective est total par rapport à la vision platonicienne évoquée précédemment. Celle-ci voit dans la préoccupation du corps – le *philosômatos* – précisément l'inverse de ce que représente la quête philosophique, à savoir la sagesse. On voit ainsi se dessiner dans l'histoire de la philosophie des chemins différents pour aller à la sagesse. Et je pense que l'on peut affirmer que la réappropriation du corps au moment de la Renaissance est la marque même de la modernité. Comme si la frontière qui séparait Antiquité et Moyen Âge de la modernité était précisément ce nouveau statut reconnu à la corporéité.

Le plus beau, le plus haut potentiel du corps est d'être l'espace même de la vie. La corporéité s'identifie d'une certaine façon avec ce lieu et lien originaires avec la vie. On voit bien ainsi, comme cela a déjà été souligné, que la corporéité s'appréhende dans un vécu, dans une existentialité qui n'est réductible à aucun théorique. Comme ne cesse de le répéter Michel Henry dans son œuvre, l'essence origininaire de la corporéité n'est rien d'autre que la vie. Penser le corps, c'est le restituer à cette « relation radicale » avec la vie. Elle est radicale, au sens étymologique, de « racine » parce que la corporéité dessine le potentiel origininaire de tout ce qui est vie. La réflexion de Michel Henry, en la matière, est de souligner que le corps ne prend de véritable signification

³ Fr. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Livre II, De la victoire sur soi-même ».

⁴ Fr. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Livre I, Des contempteurs du corps ».

anthropologique, d'authentique importance éthique, loin des vitalismes pressés, que par et dans cette relation intrinsèque à la vie. Et, du reste, quand ce lien est rompu, le corps change de statut anthropologique. Il perd sa corporéité, peut-on dire, pour devenir cadavre, c'est-à-dire masse organique indifférenciée.

L'esprit, sursaut du corporel

Tout le potentiel du corps se condense dans ce lien à la vie. Il y trouve son importance anthropologique, mieux, sa signification fondamentale elle-même. Il me paraît important que nos contemporains prennent conscience que le signifiant corporel est son potentiel existentiel. Et ce potentiel est loin de se limiter aux seules ressources physiologiques. Il va bien au-delà, dans cette identification avec ce dont parlait Nietzsche. En ce sens, il faut prendre la mesure de la différence entre le corps, organisme physiologique, et la corporéité qui est le corps vivant animé par la dynamique de l'esprit. À ce niveau, le potentiel de la corporéité est largement supérieur à celui du seul organisme physique. C'est moins le potentiel de jouissance qui montre la valeur anthropologique du corps, comme le croient trop de libertins, que sa dynamique créatrice spirituelle qui est capable de surmonter les obstacles sur le chemin de la vie.

On se rappelle l'exploit réalisé par Henri Guillaumet raconté par Antoine de Saint-Exupéry. Il illustre parfaitement notre propos. Le 13 juin 1930, traversant la Cordillère des Andes pour l'Aéropostale, Guillaumet s'écrase avec son avion à la Laguna del Diamante (Argentine) à cause du mauvais temps. Sans autre équipement que son blouson d'aviateur, Guillaumet marche pendant cinq jours et quatre nuits, passant trois cols. À plusieurs reprises il manque d'abandonner, tant les difficultés paraissent insurmontables. Il finit par atteindre un village au bout d'une semaine. Les habitants des vallées résumèrent l'exploit en disant : « *Es imposible*. » Et à Saint-Exupéry venu le rechercher, Guillaumet explique : « Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait⁵. » Cette phrase illustre à quel point la dynamique de l'esprit démultiplie les capacités corporelles. L'énergie déployée par l'esprit incite le physiologique corporel à se transcender au point de dépasser ce qui paraissait des limites insurmontables. Ce n'est plus seulement l'instinct de vie, propre à tout le règne animal, qui s'active ici, mais bien davantage le désir de sur-vie au sens propre et fort du terme. Cet immense effort pour sur-vivre est marqué d'anthropologique et dessine la frontière avec l'animalité.

Ce n'est plus seulement l'instinct de vie, propre à tout le règne animal, qui gouverne ici, mais la capacité de la corporéité à surmonter ce qui barre son chemin. Elle est force de transcendance, c'est-à-dire capacité de l'homme à rester debout. Le potentiel de vie en l'homme se mesure à cette force d'être debout. C'est cette verticalité qui est marquée de l'humain. Elle est exigence à sur-monter, c'est-à-dire à monter, passer par-dessus ce qui pourrait arrêter la marche humaine.

La transcendance

Ce que j'appelle la transcendance du corps, c'est l'énergie qu'il consacre à dépasser les obstacles trouvés sur son chemin. Cette capacité n'est pas à confondre avec

⁵ A. de SAINT-EXUPÉRY, *Terre des hommes*, Chap. 2.

une autre modalité de l'énergétique vitale, à savoir la répétition. La dynamique même du corporel pour assurer sa conservation dans l'existence est animée par le désir. Ce dernier configure le potentiel interne de la corporéité. Mais ce désir ne trouve jamais objet qui comble définitivement sa demande. Car à mesure que le désir obtient ce qui lui fait défaut, il le consomme. De ce fait, le désir doit indéfiniment reprendre sa quête. La fugacité du désir est la marque même d'un devenir qui n'atteint jamais ce qu'il projette. La répétition devient ainsi le mode de fonctionnement d'un désir en perpétuelle quête de l'objet qui comble son besoin.

Non seulement la verticalité du corps vivant ne s'inscrit pas dans la logique du désir, mais elle exprime en quelque sorte l'exigence d'en sortir et de le dépasser. La verticalité doit se comprendre comme une réponse à l'ambivalence d'un vécu corporel limité au ici et maintenant. Cette marque de finitude et d'éphémère inscrite dans le devenir risque d'être suicidaire si elle s'abandonne au répétitif du désir. Une lassitude finit par s'installer dans le vécu qui abandonne l'effort pour se contenter du « à quoi bon », du « *nada*, en vain », que Nietzsche assimile à la fatigue des vaincus. Cet abattement signe l'épuisement de la volonté de puissance qui est pour l'auteur de *Ainsi parlait Zarathoustra*, la force de la vie. La verticalité me paraît être la seule réponse à l'ambivalence de la corporéité, car elle garde intacte sa dynamique énergétique. En ce sens, il ne suffit pas, comme le fait Spinoza, de se demander ce que peut le corps, il faut s'interroger sur ce que *doit faire* le corps pour le sortir de la ruineuse répétitivité du désir. La verticalité répond à ce devoir du corps pour éviter la lassitude d'un désir jamais satisfait.

L'homme appartient à la catégorie des vivants que les archéologues appellent « anthropoïdes » qui, dans le cours de l'évolution, se sont redressés pour adopter une marche sur deux pieds. Les caractéristiques des hominidés sont essentiellement liées à la station debout qui va engendrer la bipédie, c'est-à-dire une locomotion terrestre. La bipédie permet de se mouvoir et de se déplacer sur les deux membres postérieurs. Cette posture « ouvre », en quelque sorte, l'horizon de celui qui marche et lui permet de porter le regard au loin. À ce niveau de l'évolution, c'est toute l'architecture de l'organisme qui est impactée par la station debout et la bipédie. La colonne vertébrale, notamment, adopte une cambrure spécifique qui va distinguer l'homme de tous les autres primates. En ce sens, le poète Francis Ponge pourra écrire : « L'homme tient mieux debout que le plus anthropoïde des singes. Il a fini de se redresser. »

L'ordre du symbolique

Ce stade avancé de l'évolution qui n'est pas nécessairement son point d'arrivée, implique pour l'homme une obligation, à savoir garder cette stature qui n'est pas que physiologique. De mon point de vue elle contient également une exigence symbolique que j'appelle précisément la verticalité. La station verticale de l'homme marque une évolution significative sur le chemin pour aboutir à l'anthropologique, c'est-à-dire à ce qui est et doit être l'homme. En la matière, ce qui est n'est que la prémisse et le préalable de ce qui doit être. La question n'est donc plus ce que peut l'homme du point de vue de la nature mais ce qu'il doit être dans l'espace symbolique. Car c'est à ce niveau que l'homme peut conduire l'évolution dont il est un aboutissement inachevé tant qu'il n'entre pas dans l'espace de la symbolique. Si l'évolution morphologique donne

les conditions physiologiques de l'avancée et du développement, elle ne signifie en aucun cas son point d'arrivée. L'ordre physiologique induit une portée symbolique qui donne sens et signification à ce cheminement, à savoir l'exigence de transformer la station debout en *stature verticale*.

On remarquera ici l'enracinement morphologique du devoir de verticalité. Cette obligation n'est pas pur arbitraire, ou simple exigence éthique et sociétale. Le devoir de se tenir debout renvoie à plus loin que le seuil culturel de l'homme. Il est rupture avec tout ce qui vit au ras du sol. Il affleure déjà dans la configuration physique et dans la tessiture corporelle des hominidés. C'est une autre façon de reconnaître que corps et corporéité dessinent le sol originnaire dont l'homme se relève pour regarder le ciel et se mettre en quête de lumière, à l'image de l'arbuste qui sort du sol pour s'élever vers la lumière. La verticalité de l'homme est appel et exigence de lumière, c'est-à-dire ouverture vers l'immensité ouverte du ciel pour permettre au regard d'embrasser le maximum d'espace de vie. La verticalité grandit le potentiel de l'humain jusqu'aux nues, jusqu'aux frontières avec le divin.

L'image biblique du songe de Jacob avec son échelle qui monte vers le ciel sans pour autant ouvrir les portes du divin, en est l'antique illustration. L'échelle que Jacob voit en songe (*Gen. 28, 11-19*) est appel et invitation à regarder vers le haut, de toujours lever le regard vers le ciel même pour celui qui est allongé à même le sol. C'est dans cette recherche de la hauteur que se développe le rêve de l'homme. Mais tout autant ses défis insensés d'occuper l'espace et le potentiel divin. La tour de Babel (*Gen. 11, 1-9*) montre comment la quête de la hauteur peut devenir défi et tentation de confondre terre et ciel pour imaginer un hypothétique espace commun aux hommes et aux dieux. La recherche devient tentation suicidaire quand l'homme veut crever le plafond du ciel pour entrer dans le mystère du tout, c'est-à-dire du divin. C'est alors que le péché d'origine selon la Bible ou ce que les Grecs appellent *l'hybris* fait éclater la communauté humaine qui n'a plus de langage commun pour échanger et dialoguer. Quand les hommes ne peuvent plus communiquer par une parole accessible à tous, le vivre ensemble se fracture.

Pour continuer l'image biblique, on pourrait dire que la symbolique de l'échelle de Jacob informe toute notre morphologie corporelle. Cette échelle dessine le schéma originnaire de la vie qui commence au ras du sol pour s'élever avec certains primates vers la station verticale. À ce moment de l'évolution, le regard de l'homme s'ouvre à l'immensité des cieux, miroir des projets de l'homme et appel à plus haut. Comme si, en ce qui concerne l'homme, la station debout n'était pas l'ultime et définitive position de son aventure. La verticalité est toujours exigence de dépassement, ce qui est précisément la dynamique même de la vie, son élan vital pour reprendre l'expression de Bergson. En ce sens on peut dire que la verticalité symbolise la « sortie » de l'homme du destin strictement animal puisqu'elle l'ouvre à plus haut que lui. Le chemin proprement humain, celui que j'appelle la transcendantalité, peut alors commencer.

Vers la transparence de la finitude...

Cette transcendantalité permet à l'homme d'affronter, au sens fort du terme, son destin. Elle lui donne l'espace pour faire front à ce qui est l'ultime obstacle sur le che-