

## Chapitre 4 : Approche de psychosociologie esthétique : la représentation du visage et du corps dans la peinture

Ce chapitre 4 est divisé en quatre parties. Dans un premier temps, on analysera l'idéologie du corporéisme qui se présente comme une forme d'émancipation dans un contexte où les rituels étaient encore prégnants dans les sociétés occidentales. Ensuite, nous décrivons la représentation du corps dans les tendances impressionnistes et postimpressionnistes (début du XX<sup>e</sup> siècle). Dans un troisième temps, nous explorerons comment la « visagété » a été traitée au cours de l'évolution vers les cultures humaines et dans les esthétiques picturales. Nous concluons sur le sens et les conséquences du culte et des cultures du corps de nos jours.

### 4.1. Le corporéisme comme idéologie contemporaine

#### 4.1.1. Le corps comme objet d'étude : pourquoi ?

Tout d'abord, il faut rappeler comment on en est venu à intégrer l'étude du corps dans la sociologie. Marcel Mauss fut l'un des premiers anthropologues à écrire sur le corps et sa place dans les sociétés. Il va soutenir l'idée, originale pour l'époque, qu'il existerait des « techniques du corps » qui seraient construites, apprises et transmises durant différents rituels (Marcel Mauss M., 1936, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4). Il proposa de relier toute technique du corps (au travail, dans la vie quotidienne, pour affronter la nature, quand on se présente face à autrui ou qu'on s'unit physiquement à un être aimé) aux représentations sociales, aux pratiques culturelles et à d'autres formes plus anciennes. Il envisage donc de dégager une cohérence systémique et culturelle des techniques du corps, vues, en quelque sorte, comme des langages. Il prend l'exemple de la nage au début de son article et il décrit comment l'apprentissage de cette technique est lié à des angoisses qui évoluent avec l'expérience personnelle par rapport à l'eau et avec la pratique de plus en plus diffusée de cette activité au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut donc considérer cette notion de corps en la reliant à la *société comme totalité* en prenant en considération le niveau physiologique, psychologique et sociologique.

« Dans la première partie du siècle, avec G. Simmel [1981], mais sur un registre et un style bien différents, Mauss intronise le corps comme objet sociologique. Le corps est la porte étroite par où se révèle une part essentielle du lien social, le symbolisme n'est pas seulement un fait de langage, il touche également les mouvements du corps, et au-delà les émotions, par exemple, ou d'autres phénomènes encore qui, à la fois, distinguent et lient les acteurs. Un mouvement du corps est un observatoire qui mène au cœur du lien social. Il n'y a pas de détail a priori pour le chercheur, aucun fait n'est négligeable. Là où Durkheim tend à voir le corps sous la forme d'un organisme, sans autre profondeur que biologique, Mauss ouvre un abîme d'analyse en montrant qu'il n'est aucun geste, aucun mouvement, aucune posture, aucune émotion, aucun engagement physique envers le monde qui ne s'enracine dans le symbolisme. Pourtant, il faudra longtemps avant que les sciences sociales françaises reprennent son travail<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Le Breton David, 2010, « Mauss et la naissance de la sociologie du corps », *Revue du MAUSS*, 36(2), pp. 371-384. <https://doi.org/10.3917/rdm.036.0371>.

La communauté de référence est donc le cadre structural des modifications et des évolutions des techniques du corps et du corps lui-même (scarifications, tatouages, piercings, effets des symboles du groupe sur le comportement de chaque individu). Elle produit donc un modèle de comportement que chaque individu accepte d'intérioriser, d'incorporer ou refuse d'adopter, en déviant par rapport à la norme comme par rapport au contenu ou à la sémantique d'un acte. Les variations des conduites individuelles, même quand elles sont déviantes, sont donc élaborées à partir d'un moule social qui les rend activables, même quand la norme commune (le moule social) est réfutée. Il y a une particularité à la fois psychique et sociale du corps et de ses techniques. L'intériorisation des valeurs et des symboles (emblèmes) du groupe d'appartenance joue un rôle fondamental pour que se transmettent certaines manières de faire, certains usages ou certains savoirs techniques. On sait le succès qu'a eu cette notion d'emprise du « social », au sens symbolique et politique du mot, sur le corps. Elle a été reprise par divers auteurs comme Michel Foucault qui a notamment décrit le « dressage des corps » dans le cadre de dispositifs (prison, hôpitaux, école), dans *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (1975) ; ou comme Pierre Bourdieu ou Norbert Elias qui considéraient l'habitus comme un modèle de structuration des conduites, y compris corporelles, qui se figent et se structurent pour se reproduire de façon cohérente durant un temps long<sup>2</sup>. Ne dit-on pas « incorporation » ou d' « hexis corporelle<sup>3</sup> » (règles présidant à l'expression du comportement physique d'un individu ou d'un groupe), pour décrire la traduction concrète ou les effets comportementaux d'un ethos de classe ou d'un habitus ?

#### 4.2.2. L'étude de l'idéologie du corps selon Jean Maisonneuve

Jean Maisonneuve dans son article de 1976, « Le corps et le corporéisme aujourd'hui », *Revue française de sociologie*, Vol. XVII, n° 4, pp. 551-571, développe un point de vue très singulier. Il propose de s'intéresser aux phénomènes d'expression corporelle centrés sur l'exhibition ostentatoire du corps et de ce qu'il nomme le « corporéisme » qui serait en vogue dans divers domaines de la vie quotidienne, depuis l'émergence d'une pensée libertaire et émancipatrice dans les arts contemporains et la philosophie occidentale. Il évoque d'ailleurs un « retour de Dionysos » pour décrire cette tendance globale de type émancipatoire. De ce point de vue, il adopte le même langage que Michel Maffesoli qui parle de la réémergence du dionysisme dans les mêmes termes (Maffesoli Michel, 2012, *Homo eroticus. Des communions émotionnelles*, Paris, CNRS ; Maffesoli Michel, 1985, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Klincksieck).

Observant l'influence sur le comportement humain des courants contestant la valeur des institutions traditionnelles, Maisonneuve constate aussi que dans les pratiques de formation aux relations humaines,

---

<sup>2</sup> Bourdieu Pierre, 1980, *Le Sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit.

Bourdieu Pierre, 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit.

Elias Norbert, 1973, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy (1<sup>re</sup> éd. en langue allemande : 1939).

Elias Norbet, 1975, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy (1<sup>re</sup> éd. en langue allemande : 1939).

<sup>3</sup> « Dans l'acception plus large qui lui est parfois donnée, le terme d'hexis tend à recouvrir, au-delà de dispositions durables proprement corporelles, divers signes établis à même le corps ou dans son prolongement immédiat, tels que vêtements ou accessoires vestimentaires, coiffures (coupe, longueur, coloration) ou bien encore absence ou présence de différentes sortes de tatouages, scarifications ou piercings » (Durand Pascal, « Hexis », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius : Site Web Socius: ressources sur le littéraire et le social* : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/40-hexis>).

durant principalement les années 1960 et 1970, on assiste à une vogue et à un déport vers l'expression émotionnelle de soi, la médiation par le corps, la primauté accordée à l'action et aux affects, aux dépens d'une analyse cognitive ou verbale des relations interindividuelles dans les groupes. Les pratiques peu verbalisées et charismatiques des groupes de bio-énergie et de thérapie par le corps renforcent cette idéologie corporéiste.

*« Nous touchons ici à l'image et au statut du corps, aux conflits intrapsychiques et idéologiques dont ils sont l'objet. Et cela met en jeu sous une forme nouvelle des problématiques majeures : la dialectique du désir et de la loi, de l'acte et de la parole, du dehors et du dedans ; enfin le corps comme le groupe, et surtout le corps en groupe, met en question la position même du chercheur et sa classique neutralité »* affirme-t-il (Maisonneuve, 1976, p. 552).

Pour expliquer cet impact des cultures dionysiennes, Maisonneuve énonce qu'au-delà des origines contre-culturelles et contestataires, typique des années 1960 et des influences esthétiques et *underground* américaines, on peut remonter aux prophéties nietzschéennes annonçant la mort de Dieu et la puissance innovante du théâtre et de la danse.

Les supportaires du surréalisme et du dadaïsme louaient l'idée qu'il fallait affaiblir la place du discours logique et de l'argumentation rationnelle dans les arts plastiques ou en littérature *« au profit d'une sorte d'imposition de l'événement, de l'objet brut ou du cri, ou de la simple présence physique »* (p. 554). De minoritaire l'antimodèle de type libertaire devient majoritaire depuis les années 1990. Maisonneuve cite d'ailleurs un surréaliste, Francis Picabia, qui déclarait dans un pamphlet rebelle, *Jésus-Christ rastaquouère* ([https://fr.wikisource.org/wiki/J%C3%A9sus-Christ\\_rastaquou%C3%A8re](https://fr.wikisource.org/wiki/J%C3%A9sus-Christ_rastaquou%C3%A8re)) : *« Il n'y a rien à comprendre, rien, rien, que la valeur que tu donnes toi-même à tout [...]. Moi je me déguise en homme pour n'être rien [...]. Il n'y a pas d'obstacles, le seul obstacle est le but ; marchez sans but. »*

S'en serait suivie, à force de slogans, de provocations dites d'avant-garde ou innovantes, de découragements et de mélancolies, liés aux guerres et aux catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle, une autre manière de penser et d'agir. Cette vision nouvelle est plus centrée sur une forme d'individualisme et sur ce que les gens ressentent et évoquent par leur corps. Un exemple peut illustrer l'époque contemporaine : le cas de l'artiste iranienne Negin Ahm, alias « Negzzia<sup>4</sup> », mannequin à Paris et écrivaine. Elle a publié un livre sur son exil dont le titre résume tout : *Dis Adieu à ton corps*, aux éditions parisiennes, Le Cherche-Midi. Elle est notamment condamnée à la prison en Iran pour ses photos de charme et son désir de faire une carrière dans la danse. Elle est désormais réfugiée politique du fait de son adoption de l'idéologie corporéiste dans on parle ici.

Maisonneuve évoque l'existence d'une valorisation de l'instant présent, tendance qu'on peut qualifier de « présentéisme ». Il précise que ce présentéisme privilégie le recours aux sensations, à leur écoute et à leur accentuation en cherchant à les cultiver et à les rééprouver. Ce retour de Narcisse dans les sociétés occidentales et cette manière de parler du corps et de ses sensations sont accompagnés d'une conception existentialiste du monde et d'un refus du dualisme « âme/corps ». Le corporéisme valorise une connaissance psychosomatique de l'humain. Dans ce contexte présentéiste et existentialiste, la peur de la mort devient plus forte car finalement, on considère que la vie sur terre est la seule qui mérite d'être

---

<sup>4</sup> Smerdjian Jean-Baptiste, « Negzzia, Mannequin en Iran, réfugiée en France, *Le Figaro*, 11 décembre 2020, p. 47.

vécue. Cette peur de la mort conduit nombre de tenants du corporéisme à survaloriser le lien « corps/esprit » et à s'éloigner de Dieu, considéré comme une fiction équivalente à une drogue (un opium du peuple).

Cette idéologie corporéiste contamine aussi le monde religieux. En effet, on observe de plus en plus de conduites et de rituels centrés sur l'expression émotionnelle, l'appréhension corporéisée du divin et du sacré dans les communautés évangélistes ou néo-pentecôtistes, chez des catholiques dit « charismatiques ». Le présentéisme philosophique et le retrait face aux religions conventionnelles sont probablement accompagnés d'une généralisation des sectes et des religions se disant « nouvelles » ou émergentes fondées réunies en foules expressives et mystiques. On constate ce type de comportement dans la multiplication des phénomènes de *glossolie*<sup>5</sup> (parler durant des séances rituelles mystiques dans des langues inconnues ou avoir le don des langues). Les glossolies sont un autre exemple de cette tendance. La glossolie se rapproche des états de transe collective.

*« On notera encore que l'apparition, en France, de ces pratiques se trouve coïncider à peu près avec l'éviction d'une liturgie latine dans les cérémonies religieuses catholiques ; ainsi les glossolies pourraient-elles bien relayer ce support fantasmatique d'une langue obscure et psalmodiée — dont l'Église actuelle a curieusement méconnu la portée au profit d'une modernité rationnelle »* (p. 558).

La récusation du modèle sportif compétitif fondé sur un corps rentable, le vedettariat, la machine, donnera aussi lieu à divers mouvements tant éducatifs qu'idéologiques autour de la revue *Quel corps ?* Mais c'est dans les arts plastiques et picturaux que Maisonneuve aperçoit un basculement très puissant vers le corporéisme. Nous allons en parler pour conclure ce cours.

#### 4.2. L'esthétique corporelle dans la peinture depuis les impressionnistes

Pour Maisonneuve et Bruchon-Schweizer<sup>6</sup>, l'évolution des représentations du corps dans les arts plastiques s'est faite au XX<sup>e</sup> siècle en rupture violente avec les attitudes communes fondées notamment sur le culte de la beauté<sup>7</sup>. La catégorie « corps » est cependant à la fois peinte et redoutée pour ses connotations tant érotiques, médicales que sociales. Une brève histoire des conceptions figuratives du corps indique cependant que les termes qui le définissent dans en muséographie ou en bibliographie sont quasiment absents car on classe les arts en genre ou d'après leur forme. Si l'on pousse l'enquête plus loin, les termes les plus accessibles dans les bibliothèques concernant les catégorisations du corps sont : « nu », « anatomie », « érotisme », « femme ». « Corps » est donc un vocable difficilement accessible et souvent l'objet de tabous ou de sens escamoté. Deux ouvrages ont retenu l'attention des auteurs de Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer :

- Le premier est celui de : Erwin Panofsky, 1969, *« L'Histoire de la théorie des proportions humaines conçues comme un miroir de l'histoire des styles »* (éd. 1921): in: *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969.

---

<sup>5</sup> Courtine Jean-Jacques. Les silences de la voix. Histoire et structure des glossolies, *Langages*, vol. XXIII, n° 91, 1988. Les glossolies. pp. 7-25 : doi : <https://doi.org/10.3406/lgge.1988.2114>; [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1988\\_num\\_23\\_91\\_2114](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1988_num_23_91_2114).

<sup>6</sup> Maisonneuve Jean et Bruchon-Schweitzer Marilou, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, 1981.

<sup>7</sup> Maisonneuve Jean et Bruchon-Schweitzer Marilou, *Le Corps et la beauté*, Paris, PUF, 1999.

- Le second : Clark Kenneth, 2008, *Le Nu* (2 tomes), Paris, Fayard/Pluriel (1<sup>re</sup> éd. en langue anglaise: 1957).

Panofsky tente de décrire la cohérence et la signification interne des intentions artistiques en combinant l'ethnologie, la philosophie et l'histoire de l'art afin de mieux comprendre l'intention artistique et le lien de consonnance ou de dissonance entre un tableau et le modèle. Dans le livre de Clark, on peut suivre aussi une critique des créations artistiques passées et contemporaines en explorant l'attitude des artistes par leurs œuvres et en fonction de l'époque de leur création.

L'un des tableaux qui a le plus marqué l'histoire de la peinture est l'Olympia d'Édouard Manet, de 1865. L'œuvre ne s'oppose pas aux canons de la beauté. Sa pose peut la faire assimiler à la Vénus endormie du Giorgione. Cependant, il y a une transgression novatrice des « conditions de la nudité » dans ce tableau qui provoquera un effet de provocation et de scandale significatif pour l'époque. Une sorte de « réalisme » ou de crudité du nu brisait les conventions et les voiles de l'idéalité permettant jusqu'alors aux peintres de s'avancer en puritains du nu. La paume d'Olympia sur son sexe ainsi peinte rendait plus saillante et visible une pause impudique.

*« Au Salon de 1865, "Olympia" fait scandale en raison de la trivialité du sujet mais surtout de l'apparente grossièreté de la facture. "Qu'est-ce que c'est que cette odalisque au ventre jaune, ignoble modèle, ramassé je ne sais où", s'étrangle un critique. Un autre déplore un "parti pris de vulgarité inconcevable". Après la mort de Manet, "Olympia" n'obtient pas le prix de réserve lors d'une vente posthume d'œuvres en 1884. Racheté par la famille, le tableau est acquis à la faveur d'une souscription menée par Monet puis donné à la France en 1890. Le tableau, toujours sulfureux, est envoyé au musée du Luxembourg à Paris, où l'on présente les modernes. Il y reste 17 ans avant d'intégrer le Louvre. Il rejoint les collections du musée d'Orsay centré sur le XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de sa création en 1986<sup>8</sup> ».*

Avec Manet émergeait donc une peinture des corps disgracieux ou impudiques, voire difformes (comme chez Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec ou Georges Rouault).

L'analyse d'autres œuvres de la même période indique que l'image humaine est exposée de façon très différenciée. Entre 1880 et 1930, Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer distinguent plusieurs courants :

1. **Les peintres du corps choyé, du corps glorieux** (voir Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin, Pierre Bonnard, Amedeo Modigliani). Chez Renoir, les femmes sont souvent des baigneuses. Chez Gauguin, des indigènes. Chez Bonnard, elles sont dans l'intimité d'une chambre, de sa toilette, etc. Une curiosité complice et attendrie préside à ces travaux esthétiques. Modigliani quant à lui est guidé par une sensibilité vénusienne où s'épanouissent spiritualité et sensibilité.
2. **Un second type est discerné autour du « corps traqué » ou humilié** (Degas, Lautrec, Rouault). Degas dessine surtout des corps mobiles, avec une gestuelle ou approche rituelle ou spontanée. Il saisit toujours sur le vif la danseuse, l'ouvrière, le funambule. Il n'y a pas de souci de la grâce du mouvement ou de la posture. Il s'agit de retrouver un réalisme de l'effort ou bien celui du relâchement (la femme au bain). Dans le tableau de la « *femme s'épongeant le dos* », Degas déclarait s'intéresser à la « *bête humaine* » en train de s'occuper d'elle-même. Ainsi est inaugurée avec Degas une période « *sensitiviste* », spécifiquement représentée, plus tard, chez

---

<sup>8</sup> Gauvin Albert, « Manet et l'Olympia à Venise : une grande première » Pileface.com, 1<sup>er</sup> mars 2013 : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1374>.

Francis Bacon (1909-1992) notamment. Optant pour des sujets qu'on pourrait qualifier de vulgaires, Degas ouvrait aussi la voie aux apports de Toulouse-Lautrec ou de Rouault. Ces deux derniers s'évertuent à peindre une « laideur significative » ou des thèmes esthétiques où transparaissent les conditions sociales de vie et d'existence. Lautrec adopta une lecture ethnographique de milieux marginaux ou populaires. Rouault quant à lui témoigna de corps décrépits et monstrueux avec un masque lugubre de prostituées, exemples de damnation terrestres impliquant un mélange d'effroi et de spiritualité.

3. **Un troisième courant est constitué par deux peintres singuliers que sont Henri Matisse et Pablo Picasso.** Ceux-ci voient le corps comme objet de recherche formelle. Ces deux peintres majeurs de 1900-1950 ont beaucoup apporté à l'approche esthétique et intellectuelle de la représentation du corps.

Matisse dans ses *Écrits et propos sur l'art de 1908* (Paris, Hermann) confère, à ses début, au corps une approche assez traditionnelle. Ensuite, ce peintre conduit des études de plus en plus approfondies sur la stylisation du corps féminin l'incitant à établir une vraie distance par rapport au modèle confinant à la désincarnation et la facticité. Oscillant entre le souci des structures et celui de la décoration, cet artiste trouve finalement un équilibre dans la réalisation de nus d'intérieurs (*Nu bleu, 1907 ; Nu rose, 1935*). Ces corps de femmes sans être mal traités sont assez peu désirables et sont surtout des sources de contemplation formelles. Le spectacle nous enchante sans nous troubler.

Chez Picasso, on note un conflit jamais résolu entre amour et haine dans ses œuvres de nu. En plus de ces deux tendances, on perçoit chez cet auteur divers symboles érotiques. Ainsi Picasso est bien plus sensuel qu'intellectuel et plus soucieux de recherches esthétiques que d'inscriptions symboliques. Moins parodique ou métaphorique que les œuvres des surréalistes vis-à-vis desquels il se distancie, la singularité de sa démarche émerge dans les titres des tableaux. On connaît le sacrilège suprême infligé par Picasso au corps : celui de la dislocation anatomique. Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer s'interrogent alors : « *quel sens, quel poids prend une telle conduite pour l'iconique humaine et plus généralement pour l'art contemporain ?* » (*op. cit.*)

L'irrespect foncier pour une certaine logique et une vision spécifique de la nature reposait sur une connivence et un parti pris critique des grands courants artistiques de l'époque (surréalisme, littérature naturaliste). Picasso s'en prend donc à la nature-même et au modèle réaliste ou naturaliste du corps et du visage humain. Un œil installé au milieu d'un visage ou bien un parti pris d'enlaidissement, des combinaisons d'objets chères aux dadaïstes. Il déconstruit aussi la plus stable des formes : la structure du visage et l'apparence humaine. Ces travaux picturaux explorent et manifestent les dimensions non encore pensées de l'inconnu et de l'inimaginable. Cependant, Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer, en s'appuyant sur un écrit de Roger Caillois<sup>9</sup>, publié en 1975, mettent en garde contre une hyper déstructuration du sens permettant de créer de belles choses, de façon sérielle, donc inévitablement annexées aux industries culturelles. N'oublions pas qu'il y a quelque chose de machinique dans la production pléthorique du maître espagnol, avec plus de 50 000 œuvres, dessins, lithographies, céramiques, croquis, estampes, gravures et sculptures. L'innovation pour l'innovation qu'avait mise en

---

<sup>9</sup> Caillois Roger, « Picasso. Le Liquidateur », *Le Monde*, 28 novembre 1975 : <https://lesamisdebartleby.wordpress.com/2015/10/18/picasso-le-liquidateur-par-roger-caillois/>.

œuvre Picasso et d'autres plasticiens après lui, conduirait, selon Caillois, à ne plus réaliser d'œuvre d'art authentique et à sombrer dans une sorte de facilité expressive et esthétique.

*« La multitude des artistes contemporains qui, à la suite de Picasso, prennent l'innovation pour la valeur suprême, ne font plus (et n'entendent plus faire) des œuvres d'art, même si, par la force de l'habitude et faute du vocabulaire approprié, ils persistent à s'appeler artistes, et si la critique continue à les tenir pour tels. En réalité, ils liquident l'art et la beauté. La notion d'œuvre, et encore moins de chef-d'œuvre, n'a plus cours. Ce sont plutôt les idées que les artistes mettent en circulation avec une fièvre essoufflée » (ibid.)*

Pour Clark (*op. cit.*), aussi, Picasso est un « *liquidateur avisé et sardonique* » de l'entreprise d'art autonome. Il y aurait alors chez ce peintre un « *ludisme provocateur* » mais aussi une forte aptitude à déformer les repères et les frontières du corps habituel. Il propose alors des jeux de fantaisie qui permettent d'imaginer des antagonismes entre virilité et féminité. Ses œuvres ne sont pas indemnes de connotations érotiques permettant de rassurer un public en quête de sens. *De ce point de vue, on peut énoncer que Picasso liquide l'image de l'art mais pas du tout l'image du corps.* D'ailleurs, il y a très peu de paysages dans les œuvres de Picasso. Au contraire, le corps y a une place centrale. Pour Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer, Picasso « *corporéise les objets plutôt qu'il désanime les corps* » (p. 156). Les véritables nihilistes doivent plutôt être recherchés ailleurs et principalement dans le mouvement Dada<sup>10</sup>. Finalement et de façon moins contestataire, Matisse et Picasso expriment à leur manière une sorte de nostalgie vis-à-vis de la beauté. Pour en revenir au dadaïsme et au nihilisme en arts plastiques, divers courants créateurs vont se développer, avec comme principe, le renversement des arts dits « *bourgeois* » ou « *traditionnels* », de 1916 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le diagnostic global de Maisonneuve, dans son article de 1976 (*op. cit.*), à ce propos est lapidaire et précis :

---

<sup>10</sup> Le mouvement Dada ou dadaïsme est une approche esthétique, intellectuelle et littéraire, née au début du XX<sup>e</sup> siècle, au Cabaret Voltaire, à Zurich, et à New York, en 1916, durant la 1<sup>re</sup> guerre mondiale. Il est d'inspiration anarchiste et nihiliste. Le premier nom cité pour décrire les provocations dada est Hugo Ball ou Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Emmy Hennings, Hans Richter. Il s'agit d'un mouvement apatride international d'artistes qui manifestent contre les boucheries de la Grande Guerre en décrétant qu'ils voulaient détruire toutes les formes d'arts (sous-entendus « conventionnels »). Une revue, *Dada*, est fondée. *Le Manifeste Dada* est publié par Tzara, en 1918. Le groupe de New York qui se joint au mouvement comprend des artistes comme Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray. Ils rejoignent d'autres artistes, à Paris, de 1920 à 1923. Ils y collaborent avec les surréalistes et divers écrivains. Il essaime aussi à Berlin (Dada Club), Rome, Mantoue, Bruxelles, et dans différents pays d'Europe.

« D'une part, l'artiste (qui hésite d'ailleurs à se dénommer comme tel) n'est plus, tant s'en faut, le seul maître et gardien des images, dans une époque saturée par les media jusqu'au domaine privé, grâce à la photographie, la caméra et la télévision. Il peut réagir diversement à cette situation : par la dérision (amère ou ludique) ; par l'ascèse et la rétraction (art minimaliste, art pauvre) ; par une certaine récupération (art cinétique ou cybernétique, hyperréalisme étayé sur photomontage) ou encore par une sorte de mutation où l'image devient action et appelle la participation des spectateurs mêlés aux instigateurs, comme dans le happening. D'autre part, plusieurs des courants précités restent fortement influencés par les peintres des décennies précédentes — notamment par le mouvement dada, apologiste de la transgression et promoteur "d'anti-tableaux" [...]. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, s'engage un ample processus de dés-idéalisation où la représentation du corps et du visage humain se démarque de l'académisme antérieur, tant par l'intention que par l'expression ; processus culminant chez certains surréalistes et chez Picasso qui perpètrent le sacrilège radical : celui de la dislocation anatomique et du métamorphisme. Encore ne faut-il pas oublier que les peintres ont toujours été les hommes les plus libres vis-à-vis de l'image du corps et de la nudité. Après le réalisme (de la trivialité ou de la laideur), après la déstructuration de la forme humaine, jusqu'où pousser l'exploration, le témoignage, le fantasme ? Cette forme mérite-t-elle même encore qu'on s'attache à elle ? Même si ces questions ne se sont pas posées à tous de façon très consciente, les nouveaux plasticiens n'ont pu y échapper. On constate d'abord que depuis 1960 environ, peu — voire très peu — de créations sont consacrées au personnage humain, alors que prolifèrent les objets, les matériaux et les "environnements"<sup>11</sup> »

L'une des attitudes les plus subversives avait été développée dans l'art futuriste de 1910 (*Manifeste futuriste*), exigeant par exemple la suppression totale du nu en peinture (déclaré « *aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature* »). L'art dada et ses transgressions (les « *antitableaux* ») a joué un rôle important dans cette mutation. L'art dada ne contient pas de configuration humaine mais les titres des tableaux font clairement allusion à une tonalité sexuelle, comme par exemple :

*Nu descendant un escalier, 1912 ; La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Le Grand Verre) 1915-1923 : Duchamp ;*

*Noces chimiques de Max Ernst*

*La parade amoureuse de Picabia, etc.).*

Une dérision dans les intitulés : *parodie mécanique, vision techno-érotique du corps*, anticipe sur les performances des plasticiens contemporains obsédés par les combinaisons corporelles et les incrustations (voir Andrieu, 2013, *La Fonction de l'orgasme, Le Murmure*). Le peintre fait de la machine une extension ou bien une analogie du corps. Il s'agit bien d'antitableaux, comparés aux œuvres de la Renaissance ou du XIX<sup>e</sup> siècle. Les univers techniques expriment une projection symbolique du corps et des désirs humains. Mélange de bricolages et d'arrangements ludiques, de rationalité et de monstruosité, la création défie les règles naturelles. En toutes occurrences, il existe bien une sorte de « *furie dionysiaque* » et libertaire dans les approches dadaïstes et les inventions des peintres cubistes et abstraits.

Durant cette transe, cette phase d'excès, « *l'arbitraire s'attaque à la norme, la technique à la vie, le dérisoire au sacré, comme si de cet holocauste allait surgir on ne sait quel sens. La*

---

<sup>11</sup> Maisonneuve Jean, « Le corps et le corporéisme aujourd'hui », *Revue française de sociologie*. 17-4, 1976, p.559-560. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_0035-2969\\_1976\\_num\\_17\\_4\\_4887](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1976_num_17_4_4887).



*mystification moderne veut démystifier et saper toutes traditions, non seulement celles de la mesure et de la vanité académique, mais celle d'une société tout entière dont les valeurs basculent [...]. Si le dadaïsme exprime essentiellement un refus, la dénégation virulente des codes de la beauté formelle, il n'y a pas que violence et vertige dans la démarche surréaliste mais l'espoir d'autres extases. Cette attitude apparaît de façon lancinante chez André Breton [...] lorsqu'il écrit dans *L'Amour fou* (1937) : "Aujourd'hui, je n'attends rien que cette soit d'errer à la rencontre de tout", et lorsqu'il définit la beauté dans son Manifeste, comme l'équation du Merveilleux : "Tranchons-en : le merveilleux est beau, il n'y a que le merveilleux qui soit beau (1924, 1946)" » (Maisonneuve et Bruchon-Schweizer, 1979, p. 158).*

En voulant tourner le dos à l'idéalité et au réalisme, la subversion dadaïste doit avancer à partir d'artifices, de dérisions et en défigurant (têtes sans visage, corps-machines) ou en déstructurant de façon composite des contenus (premiers collages de Max Ernst se centrant avant tout sur la subversion mentale).

Pensons aussi à l'« *inquiétante étrangeté* » de Giorgio De Chirico et à sa « *peinture métaphysique* » (silence, absence humaine, statuts, tronc ou visages vides). Évoquons Yves Tanguy et ses univers d'« *êtres objets* » ou d'objet « *vaguement humains* ». Ces structures figées sont très présentes chez René Magritte ou Paul Delvaux : on y visionne des objets, paysages et décors où l'on perçoit des corps quelques fois monstrueux (voir *Le Viol de Magritte*), souvent immobiles (*les Villes ou les Rues de Delvaux*).

On oscille donc « *entre l'expression d'un érotisme onirique et de fantasmes de casse et de pétrification* » (Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer, 1981, p. 159). Dans cette peinture intellectualisée, le corps, le désir et la transgression sont en constante médiation (maniérisme, stylisation, intention symbolique). Beaucoup de ces peintres ont écrit sur leur art. Il ne s'agit pas d'un Dionysos spontané. La jouissance y est secondaire par rapport à la recherche de scandale et de saisissement. Pour finir, comme pour le surréalisme et le cubisme, on voit émerger une dislocation anatomique et une sorte de métamorphose. Peut-on parler de progressive mutation ou de vacillements épisodiques avec l'impressionnisme, par exemple ? Diverses d'expérimentations plastiques, par exemple dans le pop art, pourraient être évoquées et approfondies.

*« Là où elle s'incarne, cette quête d'un ailleurs et d'un autrement se développe selon plusieurs directions et procédures qui ont en commun une certaine effraction par rapport aux frontières visibles et actuelles du corps, à sa "peau", et par rapport aux limites mêmes du tableau et de son élaboration : empreintes, projections, expression, happening. Car cette effraction s'accomplit tour à tour vers l'intérieur ou vers l'extérieur du corps et sous forme de perception ou d'action. En intériorité, elle s'exprime en images viscérales qui apparaissent dans de multiples courants plastiques : art psychédélique (issu du surréalisme), pop'art et nouveau réalisme ; il s'agit tantôt de pénétration irruptive du corps (masculin ou féminin), tantôt de mortification sous forme de torture, blessure ou meurtrissure<sup>12</sup> ».*

---

<sup>12</sup> Maisonneuve, 1976, *op. cit.*, p. 560.

Après les expériences d'extractions et de création d'images sous effets psychotropes (comme chez Victor Vasarely), Maisonneuve, dans son article de 1976, évoque les empreintes (Yves Klein) et les *happenings* : événements conjuguant expression plastique et théâtrale :

*« Événements construits à partir de faits ou d'improvisations, sans prétention à l'éternité ni possibilité d'être conservés ni reproduits [...] avec la prétention à une forte significativité existentielle et/ou culturelle. Le happening implique un lieu et des personnages tour à tour triviaux et symboliques et vise à susciter une émotion et une adhésion active des spectateurs transformés en participants. Selon ses instigateurs, le processus est plus ou moins structuré par un décor, un canevas ou un thème »* (Maisonneuve, op. cit., 1976, p. 561) : événements des Américains : Allan Kaprow (1927-2006), John Cage (1912-1992), Claes Oldenburg (né en 1929) ; les Allemands Wolf Vostell(1932-1998) ou Joseph Beuys (1921-1986) ; le Français : Michel Journiac (1935-1995).

L'idée est alors de passer du tableau peint au tableau vivant dans un but non pas contemplatif mais critique (*ibid.*, p. 562). Ces performances ou installations sont basées sur une critique des sociétés de consommation, des vies aliénées, tant sur le plan intellectuel que corporel (souffrance, violence). Les pratiques de ce type s'apparentent à des formes incantatoires, voire rituelles, utilisant plusieurs registres expressifs polymorphes, dans une sorte de syncrétisme des idées et des inspirations (avec une perspective quasi magique).

*« On semble viser par la polymorphie et le désordre même à réanimer, à régénérer un corps. Cet effort incantatoire atteste une certaine constance magique de l'art comme de l'anti-art. Les tentatives actuelles poussent à la limite les transgressions antérieures en cumulant toutes leurs expressions possibles sur le plan sensoriel et conceptuel. Ainsi émergent certains rituels précaires où l'iconique fait place à l'expression plastique et l'image des corps, aux corps actants. On notera enfin qu'un tel syncrétisme rejoint celui des nouvelles pratiques de groupe — à la tendresse près, car ici domine presque toujours une violence agressive, ou la hantise de la mort ou de la pétrification »* (*ibid.*, p. 562.)

<https://www.youtube.com/watch?v=7z0ELKpV3G8> (John Cage)

<https://www.youtube.com/watch?v=XzGsVbSdD3k> (Wolf Vostell)

<https://www.youtube.com/watch?v=ApLbz1ldzqk> (Joseph Beuys)

[http://www.dailymotion.com/video/x55o0b\\_michel-journiac-150-poemes-mis-en-s\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x55o0b_michel-journiac-150-poemes-mis-en-s_creation) (Michel Journiac)

[http://www.dailymotion.com/video/x350yd\\_michel-journiac-par-catherine-mille\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x350yd_michel-journiac-par-catherine-mille_creation) (Michel Journiac)

### 4.3. La lente évolution vers l'espace commun des visages

Le corps commence par le visage et, aussi étonnant que cela puisse paraître, il s'agit de la partie à la fois la plus intime et la plus offerte à autrui chez un être humain. Pour Peter Sloterdijk, il existe une histoire de l'apparition de la sphère du visage et de l'intime interfacial, en Occident et en philosophie. La fascination du visage offre alors deux possibilités : la *distance intelligente de soi à l'autre*, d'une part ; et la *fusion érotique extatique avec échange mystique du cœur*, voire de ses propres entrailles. Dans tous les cas, l'étude de l'irrigation du visage dans l'histoire des cultures devient un moyen d'étudier l'advenir de l'humanisation et des styles de relation interpersonnelle.

*« Sans mettre au jour les prémisses, nous avons plongé dans un univers caveaux pour deux personnes où les acteurs fredonnent, les yeux fermés, les mélodies de l'autre, en deçà de la poignée de mains, de la conversation et du contact oculaire. Dans chaque cas, la fusion entre les deux alliés a été si violente qu'il est demeuré impossible, dans un premier temps, de dire depuis quelles scènes primitives de la communion de telles participations réciproques pourraient être transposées dans les scènes actuelles »* (Sloterdijk, 2010, p. 155).

Sloterdijk propose cependant de se cantonner à l'univers des rencontres normales et publiques. Il repère dans ce type de situation publique la manifestation d'une sorte d'intimité spécifique (à la fois sociale et personnelle). Les visages humains seraient déjà en soi *« les créatures d'un champ d'intimité spécifique dans lequel la vue offerte est modelée par la vision que l'on porte sur elle »* (*ibid.*, p. 156), précise le philosophe allemand. Pour Platon, la vision du beau procure un choc spirituel qui provient de la réminiscence des beautés plus élevées et célestes qui auraient notamment une caractéristique géométrique et, pour Sloterdijk, un aspect sphérique. Ce choc propulse hors du quotidien profane et donne un peu l'idée du sacré. Certains visages et certaines personnes auraient ce pouvoir de faire surgir l'âme de l'autre en l'exaltant tout en l'inquiétant en le transportant vers d'autres visions que celles de la quotidienneté. *« Celui qui a regardé la beauté de ses yeux/ est déjà voué à la mort »* (August von Platen) (*ibid.*, p. 156).

*« L'angoisse érotique désigne un quelque part d'où le sujet provient originellement, et qui, une fois qu'il a revu le beau, le plonge dans une tension douloureuse nourrie par le mal du pays... Lorsque cette nostalgie se rend compte de sa nature, elle se révèle comme la trace d'un souvenir de visions prénatales »* (voir Phèdre de Platon, cité par Sloterdijk, *op. cit.*, p. 157).

Cet effroi causé par le beau visage et le beau corps selon Platon rend agité l'admirateur. Le visage d'aspect divin est désigné par l'expression *« theoeidés prosopon »*, en grec. Ce terme exprime l'un des premiers moments de recherche philosophique de l'Humanité. Le beau ne serait alors *« que le vecteur de la beauté qui le traverse par sa lumière, lui, le corps privilégié ou proche de la vérité [...] »* source d'*« un rayonnement pré-humain de la perfection, doué une intégrité privilégiée »* (*ibid.*, p. 157).

D'une certaine manière, le plus beau des corps humains est celui qui aurait le moins de personnalité propre, donc le plus évocateur du *« bon »*. Il exprime alors *« un lever de soleil dans le monde des sens »*. Tomber amoureux de Phèdre, d'un jeune éphèbe dans l'écrit de Platon, signifie alors céder à une vérité plus élevée. L'érotisme platonicien n'est alors qu'une ré-évoquant d'un soleil métaphysique

antérieurement vécu. La lumière métaphysique est alors absorbée par la forme où notre intelligence est « provisoirement consignée », d'après Sloterdijk.

*« Un visage semblable au Dieu, comme celui de Phèdre, est la diapositive d'un soleil invisible [...] Quiconque s'expose les yeux ouverts à cette perfection dont la lumière transperce se trouve dans un état de possession érotique qui est une clairvoyance » (p. 158).*

Cette fascination, décrite dans l'œuvre de Platon, est de type interfacial, avec un champ de forces, rempli de rayonnement propre à chaque visage se percevant l'un l'autre.

#### 4.3.1. Le moment interfacial de la Renaissance italienne

Sloterdijk détecte la singularité de l'esthétique visagère près d'un siècle avant la Renaissance florentine en Italie. L'auteur prend appui sur Ambrogio di Bondone alias Giotto (1266-1337), un artiste toscan, qui a peint des fresques, en 1306, dans la chapelle des Scrovegni de l'Église de l'Arène de Padoue, en Italie du Nord (voir un documentaire décrivant la sublimité de l'œuvre de l'artiste italien : Fusar Poli Gabriele, « 715 anni di incredibile bellezza: il video dell'Università che celebra la Cappella degli Scrovegni », 25 mars 2020 : <https://www.padovaoggi.it/eventi/cultura/video-universita-cappella-degli-scrovegni-padova-25-marzo-2020.html>).

La relation interfaciale y est dotée d'une singularité rarement égalée jusqu'à cette époque. Chaque visage y est représenté avec ses propres droits. Sloterdijk y perçoit un « *alphabet des constellations faciales* » dans plusieurs formes de représentations picturales de l'Histoire Sainte (Sloterdijk, 2010., p. 159). Les deux scènes les plus intéressantes sont celle consacrée au *Cycle des scènes sur la naissance de Marie* et celle vouée au cycle de la *Passion*. Plus particulièrement, on portera notre attention sur la partie peinte autour du baiser dans le *Salut de Joachim et de Sainte-Anne à la Porte d'Or de Jérusalem*. *Le Baiser de Judas* peut être interprété de la même façon. D'après divers écrits évangéliques et mythes des Saints Chrétiens, signalés par Sloterdijk, Joachim et Anne n'avait pas d'enfant depuis plus de vingt années de mariage. Au moment de la fête de la Dédicace, Joachim alla présenter ses offrandes à Jérusalem sur l'Autel de Yahvé afin d'obtenir la grâce d'un enfant. Il en fut chassé par un des prêtres. Honteux, Joachim se réfugie alors dans le désert auprès de bergers. C'est à ce moment-là, qu'un ange lui annonce que son épouse accouchera un enfant qui s'appellera Marie. L'apparition demande à Joachim de rentrer à Jérusalem pour revoir son épouse. Anne de son côté reçoit aussi la visite d'un ange qui lui fait la même révélation. La peinture de Giotto restitue le moment précis où Anne salue Joachim alors qu'elle est déjà enceinte, sous la Porte d'Or de Jérusalem.

*« Les visages des époux penchés l'un vers l'autre se recouvrent. Ils partagent leurs yeux et leurs bouches tout en restant distincts l'un de l'autre [étonnante anticipation de la peinture cubiste]. Chacun connaît le secret de l'autre. Ils s'étreignent dans une double auréole, à l'unisson d'une seule voix enclose, celle de l'ange qui leur a annoncé l'extraordinaire nouvelle [Anne est miraculeusement enceinte de la Vierge Marie]. C'est une rencontre d'amour. Bien qu'ils restent des individus séparés, ils forment un seul visage, ils constituent ensemble une sphère intime. Ils savent que l'instant de la rencontre est unique, qu'il ne se répétera pas. Ce moment est celui où l'enfant promis par l'ange est conçu. La pénétration sexuelle est remplacée par un baiser, une salutation, une étreinte qui les rapproche infiniment. Les mains sur les corps accompagnent le rapprochement des visages. Joaquim*

*accepte Marie, qu'il n'a pas procréée, comme son propre enfant à venir. Dans leur bonheur commun, ils préfigurent la future alliance de Joseph et de Marie. La reconnaissance mutuelle est fondée sur l'espoir partagé. Selon Peter Sloterdijk (Sphères 1 p164), là où les visages des saints époux entrent en contact l'un avec l'autre, apparaît un troisième visage [on l'aperçoit en fixant le nez de Joaquim]. Ce tiers inquiétant, déformé, est une allusion à la nouvelle vie qui commence à s'animer dans le corps d'Anne, et aussi à Jésus. Giotto fait voir l'invisible à partir de l'espace interfacial. Cette rencontre, énigmatique, est la rencontre de l'autre. » (Site Idixa.net : « Par le baiser, les époux témoignent de leur reconnaissance mutuelle » : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0511290806.html>).*

Giotto à travers ce tableau est « *un novelliste plus qu'un conteur de légende. Son histoire sainte tient plus d'un journal provenant de la Terre Sainte que d'une lecture monacale* » insiste Sloterdijk (2010, p. 163). Ses fresques sont offertes non à des religieux mais à un parterre de spectateurs urbains et bourgeois qui ne font pas la différence entre allégorie et histoire profane. Dans le tableau, Giotto innove en plaçant « *le divertissement pour l'œil au-dessus des lois de la contemplation religieuse* » (apparition du troisième visage représentant plutôt Jésus que Marie). On passe alors de la didactique de la théologie mariale à l'éloquence dont le but est de susciter l'émotion et de persuader. Ce troisième visage revendique alors le privilège de « *faire voir l'invisible* » (p. 165). Le Merveilleux est cristallisé dans et par l'espace interfacial.

Pour la scène *Le baiser de Judas* dans les mêmes fresques de la chapelle des Scrovegni, l'image exprime un degré fort de tension. Le peintre italien dessine donc une profonde différence anthropologique entre le Christ et Judas. Il s'agit d'un face à face entre l'homme-Dieu et l'homme simple. Les mortels ordinaires ne sont pas lumineux contrairement aux Saints et au Christ (casque d'or). Les Saints sont alors insérés dans une sorte de comédie terrestre. Est alors symbolisée la profonde injustice de la différence entre eux (élus) et les mortels ordinaires (profanes). Au-delà de cette opposition « *profane/sacré* », ce sont deux hommes complètement opposés qui se retrouvent dans une actualité authentique (l'être éminent et l'être vulgaire).

*« Son Christ dépasse Judas non seulement par la taille corporelle mais par le bel équilibre de sa tête, où le front, le milieu et le bas du visage respectent de nobles proportions, mais aussi par son attitude aristocratique où l'on peut lire une once de dédain pour Judas, courbé dans une attitude presque animale, levant vers le Christ un regard rusé » (ibid., p. 167).*

Un autre élément de différence entre ces deux personnages est le regard dont la nature renforce l'impossibilité d'une alliance intime entre eux. Le Christ a une expression à la fois ouverte, informée et interrogative de type sphérique, autorisant même la réintégration de Judas si celui-ci était capable d'y revenir et de faire amende honorable. À l'inverse, Judas est dans un isolement avide malgré la proximité physique de celui qui l'accueille dans ses bras. *Le baiser de Judas* ne peut atteindre la Sainteté du Christ. Il finit par devenir obscène.

*« Dans le langage de Saint-Augustin, cela s'exprimerait ainsi : il se courbe en soi-même, comme un bandit qui vole et qui a déjà été offert et ce qui lui appartiendrait s'il savait prendre ce qu'il a. Même à proximité, il est toujours en marge, un agent de l'égoïsme qui s'est infiltré au centre d'une communauté extatique. Son regard grogne face à l'aura éminemment ouverte de l'homme-Dieu, avec son expression aux aguets, bête et méchante ; même dans*

la proximité physique la plus étroite avec le souverain, Judas agit comme un comédien engoncé dans son avidité calculatrice et qui a perdu la distance avec son rôle. Si l'on voulait faire appel à la terminologie de Sartre, on dirait que Judas incarne la mauvaise foi qui découle de la négation de la libre distance à l'égard de sa propre pantomime existentielle. Face à l'enseignant de la liberté, quintessence de la réciprocité inspirante et de l'animation, Judas montre encore un attachement humiliant à soi-même qui, dans le rapport avec les choses, ne connaît que la disposition cupide et, à l'égard des hommes, les transactions manipulatrices. La légende tacite qui figure sous la scène du baiser de Judas est, sans le moindre doute : le dieu vendu. Giotto montre comment la sphère de l'amour bi-unitaire qui se déploie en douze parties entre le Christ et ses disciples est ici déchirée. Elle est victime d'un intérêt avilissant qui se pose lui-même comme l'intérêt supérieur. Dans le tableau de Giotto, cette déchirure sphérologique s'ouvre de manière dramatique entre ces deux visages entrés en confrontation, les yeux dans les yeux. Entre les profils des protagonistes, s'ouvre dans l'image une mince cavité qui rappelle la forme d'un calice. Le Christ et Judas échangent un regard d'où aucune vie ne peut plus naître. Vu depuis la figure du Christ, c'est un regard à travers la sphère bi-unitaire éclatée, un regard dans le désanimé, tout près de ses propres yeux. Pour le traître Judas, l'homme qui crée les sphères se tient là comme une chose hors d'atteinte, impénétrable, étrangère. C'est la mort, à présent, qui ronge la figure de l'homme-Dieu » (Sloterdijk, *op. cit.*, p. 169.)

Par la suite, pendant et après la Renaissance, les metteurs en scène et plasticiens du visage allaient explorer audacieusement diverses postures. De nombreux peintres allaient positionner la *Vierge et l'enfant* tournés l'un vers l'autre, qui, parfois en s'embrassant, invitent les observateurs à s'installer dans le statut de témoin. Ambrogio Lorenzetti illustre cette dimension dans sa *Vierge au trône de Massa Marittima* : dans ce cas, la Vierge et l'Enfant ont le regard qui plonge l'un dans l'autre, en se tenant joue contre joue. Cette peinture incarne la transition de la figure de l'enfant rédempteur, lancé vers sa mission sacrée, à l'enfant aimant, rejeton naturel de sa mère, se livrant à des postures de tendresse envers elle. Il ne regarde plus de côté les croyants qui se pressent devant lui. « *Il peut reprendre son souffle à l'écart de l'Histoire sainte* » ajoute Sloterdijk (*ibid.*, p. 170). Les critiques de l'Église orthodoxe n'ont eu de cesse de railler et de regretter cette « *italianisation* » de la peinture religieuse et de l'Évangile. Pour les tenants de l'école orientale chrétienne, le sacrilège est très fort.

Pavel Florenski, prêtre et défenseur russe des icônes orthodoxes, écrit, en 1922 : « *La peinture religieuse de l'Occident n'a été qu'un vaste mensonge artistique et les artistes qui, tout en proclamant dans leurs mots la ressemblance et la fidélité à la réalité reproduite, n'avaient aucune espèce de contact avec la réalité qu'ils avaient l'arrogance de vouloir reproduire, qu'ils osaient reproduire, n'estimaient pas nécessaire d'accorder au moins l'attention aux maigres indications que leur fournissait la tradition de la peinture d'icônes, c'est-à-dire la connaissance du monde spirituel que leur transmettait l'Église catholique* » (Florenski Pavel, *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland*, Stuttgart, Urachhaus, 1990 : cité par Sloterdijk, *op. cit.*, p. 170-171.)

Dans l'iconographie orthodoxe, la Vierge est représentée côte à côte avec le Christ. Son rôle est d'indiquer le chemin vers la divinité. Elle désigne avec sa main l'enfant sacré. Elle guide spirituellement vers Lui et lui porte ses prières. Elle est la grande médiatrice. Elle intercède auprès de Lui pour le croyant.

Le Christ n'a pas un visage de chérubin mais quasiment d'adulte. On peut même retrouver des scènes de tendresse entre la Vierge et l'enfant mais très stylisées et normées. L'icône orthodoxe exprime une authenticité de l'accès au divin. Elle est considérée comme un prototype divin (auteur non repéré, « L'iconographie orthodoxe russe. La représentation de la Mère de Dieu », Site web Russify.live : <https://russify.live/2018/12/16/icone-orthodoxe-russe/>). Au contraire, dans la peinture de la Renaissance, on rend dramatique et accessible le rapport à ce qu'on estime être la vérité révélée.

Une sorte de profonde séparation philosophique va alors se faire alors entre les cultures orthodoxes et celles occidentales. Sloterdijk résume cela en une formule très explicite : il se déroule alors un *échange d'images primitives* (comme les icônes traditionnelles) contre *des scènes primitives* (au sens freudien et avec tout ce que ce mot colporte de domesticité, d'intimité et d'émois) : agitation de l'âme, expression émotionnelle, représentations d'événements et d'affects, etc.

*« À la suite de cette décision sémio-politique fondamentale, les peintres européens ont reconquis les visions sur le monde agité et animé, comme des scènes susceptibles d'être représentées et de porter une vérité, tandis que l'Orient platonisant – y compris l'Islam – continuait à centrer son concept de l'image sur l'élévation statufiée et sur la mise au repos des idées qui y apparaissaient. C'est un élément de l'engagement révolutionnaire du début des temps modernes européens, en matière de théorie de la vérité : ils ont tenté de faire converger le principe de recherche et celui de révélation, tandis que l'orthodoxie orientale, d'un platonisme intégriste, monarchiste, hiérarchiste, veillait à ce que la quête de vérité ne soit jamais interprétée que comme un voyage de retour depuis l'image reproduite vers l'image primitive. Pour la culture de l'image comme pour la politique de l'Orient européen, le virage vers l'individu ne s'est jamais accompli, tel qu'il est devenu une deuxième nature pour les Italiens et pour leurs successeurs en Occident. Même l'art du réalisme socialiste en Russie soviétique s'est figé en une protestation platonisante contre la liaison occidentale entre la nouvelle et la scène originelle : empruntant des voies résolument anti-italiennes, il glorifiait les icônes éternelles des saints de la production » (p. 172).*

Il y a donc un très cheminement vers la représentation du visage individualisé qui trace ses sinueux itinéraires dans les peintures de la Renaissance. L'évolution de la conception du visage a été analysée en historiographie de l'art (voir : Courtine Jean-Jacques et Haroche Claudine, 1984, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-début du XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Payot ; Belting Hans, 2017, *Faces : Une histoire du visage*, Paris, Gallimard). Ce processus créatif va du Christianisme à l'anthropogramme, estime l'auteur. C'est donc par la médiation de la culture religieuse du recueillement ouest-européenne que nous nous serions dirigés peu à peu vers cet art du portrait, en méditant sur des images christiques qui allaient progressivement être dépeintes sous la forme de « visages humains profanes ». Les formes originelle et germinale de tout ce qui se déroulera ultérieurement, de la Renaissance à nos jours, sont à trouver dans l'effigie catholique de la passion (*crucifix, Passion*) et celle orthodoxe de la transfiguration (icône). L'ensemble des expérimentations esthétiques gravées dans l'inconscient culturel des Européens, à l'est comme à l'ouest, a été ordonné à partir de ces deux grandes matrices à la fois représentationnelles et artistiques.

*« Les lectures précises effectuées dans les visages d'hommes de tous les tempéraments, de toutes les humeurs et presque de tous les niveaux sociaux montrent en outre sans la*

*moindre équivoque que, pour les peintres comme pour les sociétés des temps modernes, une époque où l'on pratiquait un commerce apportant un nouveau type d'animation avait débuté sur un marché physiognomique libéré. Même dans le portrait isolant, qui accorde un espace pictural entier à un unique visage, l'organisation néoplatonicienne du tableau est désormais abolie ; les portraits des temps modernes ne sont pas des icônes de caractère qui témoignent de la participation d'un visage individuel à un éternel eidos facial, mais des variations scéniques sur une présence faciale dramatique. Dans le portrait, comme genre, s'accomplit aussi le grand changement de modèle qui mène de l'icône à la scène primitive, même s'il peut sembler que le visage individuel, représenté isolément, se détache de ses liens manifestes à l'action et à l'événement. En vérité, si les visages isolés peuvent désormais être mis en valeur dans des tableaux séparés, c'est que, sous les nouvelles prémisses de la vision, ils peuvent être reconnus comme des présences dramaturgiques latentes dans une représentation actuelle, tranquille et apparemment statique » (Sloterdijk, 2010, p. 176-177).*

En un mot, comme en cent, on sort de la christologie picturale pour entrer dans les pratiques d'art plastique profane. Les bénéficiaires de ce tournant radical mais constant seraient, à plusieurs siècles de distance, selon Sloterdijk, les regardeurs de photos privées et de selfies du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle.

#### **4.3.2. La question de la « visagéité » et de l'évolution vers l'humanisation**

L'art du portrait doit cependant être replacé dans un vaste mouvement d'histoire de l'espèce. Il peut être conceptualisé comme un moyen d'extraire de l'individualité à partir de la collectivité. Il représente une possibilité de la « visagéité » associée à l'histoire de l'espèce et à l'anthropogénèse. Ainsi, si l'on suit bien Sloterdijk, il y a un processus plurimillénaire d'arrachement de l'humain à l'animalité lors de la construction d'une « visagéité ». Ce processus d'extraction des visages humains à partir des faces animales est défini comme étant autant culturel que biologique. On le nommera « *protraction* ». Une sorte d'évolution facio-génétique se serait ainsi déroulée sur une période très longue de l'histoire humaine. Elle aurait permis peu à peu d'aboutir à l'art du portrait qu'on a évoqué précédemment. Ce processus de « *protraction* » serait alors l'émergence de la « *clairière de l'Être dans le visage* ». De ce point de vue, on est invité à penser l'histoire qui mène à l'avènement de l'Être comme « *événement somatique* ». L'ouverture du visage est, pour l'auteur, un fait bio-culturel plus important que la « *corticalisation* » ou la « *création de la main* ». Elle aurait permis à l'homme de se connecter au monde et à son prochain. Sur le plan anthropologique, cette évolution aurait été rendue possible durant ce que l'auteur qualifie de la progressivement émergente « *sphère interfaciale* ».

Les visages humains se seraient alors extraits de l'animalité par un suite de contemplations réciproques comme si chaque visage s'appuyait dynamiquement et intérieurement sur l'autre admiré dans cette inter-contemplation. Ainsi cette évolution a été rendue possible par sélection naturelle (préférences notamment sexuelles) et du fait de la vision (contemplation, réflexion, idéalisation).

*« On pourrait dire que les visages humains s'engendrent d'une certaine manière les uns les autres. Ils s'épanouissent dans un circuit oscillant d'ouverture réciproque et luxuriante. Les visages de l'ancienne humanité, ceux de l'époque des hordes, sont déjà des sculptures de l'attention que se portent les uns aux autres des exemplaires de l'homo sapiens qui se regardent mutuellement. Le type de l'homo sapiens sapiens, qui a connu le meilleur succès*



*dans l'évolution et qui, il y a soixante-dix mille ans, lors de la troisième vague d'exode (après l'homo erectus, il y a un million d'années, et celui de Neandertal, il a deux cent mille ans), a quitté les lisières des déserts africains pour se diriger vers l'Asie du Sud-Est et le bassin méditerranéen, incarnait une lignée latérale, un peu gracile, du genre homo. De lui qui porte le nom d'homme de Cro-Magnon [...], l'évolution a mené à l'homo sapiens estheticus, chez qui la grâce s'associe à des avantages dans la sélection. La genèse faciale récente – avec ses monstres beaux et laids – se déroule dans une serre interfaciale où les visages humains grandissent à la manière d'orchidées physiologiques. Cette facialisation est bien entendu un drame noétique-facial touchant toute l'espèce » (ibid., p. 183).*

On parlera alors de « *drame noétique de la "facialisation"* » touchant toute l'espèce humaine. Il y a drame au sens premier car la « *facialisation* » résulte de suites d'interactions sur un processus d'un million d'années. Elles se sont déroulées dans des sociosphères humaines et primaires, par exemple l'espace et le commerce des visages « *mère-enfant*. Ces sociosphères domestiques n'ont pas tout de suite donné lieu à des représentations. Elles émergeaient durant l'essentiel des temps préhistoriques sur le mode de la participation et de la symbiose émotionnelle et physique. « *Les mères et les enfants ne se peignent pas mutuellement, ils rayonnent les uns envers les autres* » (ibid., p. 189).

Il y a eu cependant « *protraction* » de visages par le renforcement de la faculté d'exprimer la joie. « *De la même manière que les organes génitaux sont les créations d'un principe de plaisir intergénéral, les visages humains sont les formes expressives d'un principe de joie interfacial* » (ibid., p. 189.). L'enchantement facial a donc permis de créer une socialité commune et s'est déroulé à partir d'une « *partition initiale de la joie* » (ibid., p. 189) et donc de la « *résonance faciale* », apportant le bonheur.

#### 4.4. Conclusion sur l'idéologie corporéiste

Difficile d'interpréter cette mutation dans la représentation des arts et du corps, durant tout le XX<sup>e</sup> siècle. Certaines approches psychanalytiques auraient contribué ébranler les modèles axiologiques à consonance puritaine en transformant le rapport à la sexualité et au corps. La sacralisation du corps répondrait aussi à une volonté de contrer l'agression et les carences de l'environnement social et technologique de la société dite de consommation, très bien mis en scène par Jacques Tati dans son film *Playtime*. Il y aurait une blessure narcissique et une angoisse de castration, synthétisée sous le terme « *aliénation* », provoquée par les dispositifs techniques et consommatoires contemporains, incitant à une révolte contre ce qui est perçu comme « *mécanique* », « *froid* », « *insensé* ».

D'autres exégètes et interprètes du corporéisme, valorisant les soins et l'attention à soi sur le plan corporel, regrettent<sup>13</sup> l'émergence d'une « *culture somatique* ». Cette dernière serait inscrite dans des rapports de domination de classe. De plus, elle conduirait les membres des classes supérieures à une nouvelle dépossession de leur corps qui serait ainsi confié à des nouveaux gourous et spécialistes et à tout une chaîne d'experts intervenant de façon externe sur des comportements. La libération sexuelle ne

---

<sup>13</sup> Boltanski Luc, « Les usages sociaux du corps », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. Vol. XXVI, n° 1, 1971. pp. 205-233 ; doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1971.422470>; [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1971\\_num\\_26\\_1\\_422470](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_1_422470).

serait alors qu'une autre forme d'aliénation, cette fois-ci dans un monde illusoirement spontané mais finalement travaillé par des modèles de marchandisation corporelle.

*« Ainsi le développement de la conscience du corps souvent décrit comme libération vis-à-vis des tabous sociaux et religieux, comme reconquête de son être par le sujet, pourrait aussi bien être décrit comme l'aboutissement d'un processus objectif de dépossession culturelle. Car il est corrélatif aujourd'hui à un accroissement du besoin social de "spécialistes" du corps, dispensateurs de produits, règles et conseils — à la différence des sociétés traditionnelles qui possédaient une certaine maîtrise collective des règles et du discours concernant le corps et ses besoins. Ainsi l'évolution de l'image et de la culture du corps serait-elle un indicateur, parmi d'autres, du passage d'une économie naturelle à une économie de marché<sup>14</sup> ».*

C'est aussi la position de Jean Baudrillard (« Le corps comme charnier de signe<sup>15</sup> » : publicité, mode, érotisation fonctionnelle, piercing, tatouages,) qui voit dans le corporéisme une sorte de néonarcissisme contrôlé commercialement ou collectivement, centré sur la valorisation économique et morcelée du corps. Le corps est alors soumis à des codifications et à des échanges autour de ses « *objets partiels* », décrits par les analystes comme des fétiches, où est investie la libido, et à leur suite par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>16</sup>. Le contrôle social exercé par les modèles corporéistes standardisés engendrerait donc à la fois une idéologie corporelle et une régression, une sorte de difficulté identificatoire dont l'un des effets est notamment la pathologie anorexique (mais pas uniquement). D'objet antérieur de répression, de refoulement et de transgression, le corps serait devenu un espace de démagogie et d'émancipation normative, organisé autour d'une sexualisation opérationnelle et efficace. Une norme prenant l'apparence d'un sourire publicitaire et d'une ambiance de liberté, norme à laquelle failleraient beaucoup d'entre nous. Au-delà de cette approche critique, on peut voir émerger dans le corporéisme deux vecteurs : celui, *sensualiste*, autorisant les expériences les plus diverses, apologétiques et excessives du corps ; celui, *spiritualiste*, faisant du corps un médium de sentiments nobles, puisant dans des sources chrétiennes autant qu'orientales (yoga, méditation, mysticisme).

*« Le passage de l'un à l'autre courant est d'ailleurs possible et peut être insensible au niveau des expériences les plus intensives, telles que la transe, l'extase ou la fête, sorte de visée suprême et commune aux deux courants. Ainsi le corps en lui-même apparaît-il insaisissable dès lors qu'un néo-sensualisme tend à le faire à la fois sujet du désir et objet d'idéologie, et qu'un néo-mysticisme y voit la racine et l'instrument de ses effusions. Aussi bien une certaine impasse de la peinture et du théâtre contemporain pourrait-elle tenir à une sorte de vertige devant la figure ou la scène, à une perte du sens corrélative à des formules d'action brute ou d'annulation » (p. 568.)*

Il y a donc une limite de la transgression et de l'émancipation corporelle, selon Maisonneuve, qui tient à l'affaiblissement de la symbolisation des liens entre corps et psyché.

---

<sup>14</sup> Maisonneuve, 1976 ; p. 565.

<sup>15</sup> Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 163-201.

<sup>16</sup> Deleuze Gilles et Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.

*« Une tentative antinomique au système culturel en crise, mais encore en place, consiste à choisir la voie de l'irruptivité, des transgressions et des jouissances inouïes, avec l'appoint éventuel de certaines techniques (en matière d'érotisme, d'ivresse et de drogue notamment). Il est notoire qu'un tel forcing conduit bientôt, sinon d'emblée, à une violence envers le corps propre ou celui d'autrui et entraîne délibérément ou non une certaine "dissolution" du sujet), une perte du "sens" dans toutes les acceptions du mot. Cette voie se prête, elle aussi, par divers biais, à une récupération et à une exploitation socio-économique et se dégrade bientôt en cette "démagogie du corps", précédemment évoquée. En aucun cas, elle ne conduit durablement à une sorte d'échange affectueux avec autrui et le monde, en brisant, comme elle y visait pourtant, un processus récurrent d'égotisation<sup>17</sup> ».*

C'est pourquoi Maisonneuve signale que seul l'encadrement ritualisé de la tendance contemporaine au corporéisme permettrait de redonner du sens et une valeur symbolique, en favorisant un encastrement culturel et social de pratiques qui peuvent se perdre dans la dérégulation et l'anomie.

*« Aussi bien le corps reste-t-il introuvable et l'échange impossible, en l'absence d'un garant et d'un sens. Le garant suppose un certain système régulateur, comme le sens implique un certain ordre symbolique entre le corps et le code. Après la faillite des instances antérieures, notre époque est anxieuse, oscillant entre une nostalgie dérisoire et un vertige d'apocalypse<sup>18</sup> »*

Le psychosociologue parisien en appelle donc à une sorte de trans-régulation des conduites exploratoires corporéistes et à la création de nouveaux rituels (*op. cit.*, p. 571). C'est d'ailleurs ce que propose d'explorer David Le Breton dans un livre postérieur<sup>19</sup>, inspiré très probablement des travaux pionniers de Jean Maisonneuve. Le Breton explore alors l'imaginaire du corps sous plusieurs aspects : sa polysémie, son anatomie, sa métaphore machinique, sa transformation sous les effets d'explorations médicales et par la conservation des savoirs populaires face à la santé, les rituels quotidiens d'expression et de mis en lien des corps, le corps marqué (tatouages, piercing), le vieillissement. Les pages consacrées à l'imaginaire et surtout au corps machine répondent aux soucis développés par Baudrillard, Deleuze, Guattari, Maisonneuve et d'autres. On peut aussi évoquer l'existence plus générale d'une relation affirmée entre l'expression par le corps, le jeu dans une approche impliquant une anthropologie spécifique (*agon, alea, mimicry, ilinx*) et l'idéologie festiviste. C'est à Roger Caillois<sup>20</sup> que l'on doit cette typologie d'anthropologie appliquée aux jeux et par extension aux sports et aux activités assimilées. Pour parvenir à sa classification, il croise « cultures traditionnelles » et « pratiques contemporaines » (voir tableau ci-après). La *Padeia* renvoie à la mise en œuvre de règles moins contraignantes (jouer aux cow-boys et aux indiens). À l'inverse, le champ du Ludus est structuré par des règles fortes (échecs).

---

<sup>17</sup> Maisonneuve, 1976, p. 570.

<sup>18</sup> Maisonneuve, 1976, p. 570.

<sup>19</sup> Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1980.

<sup>20</sup> Caillois Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.

REPARTITION DES JEUX				
	AGON — (compétition)	ALEA — (chance)	MIMICRY — (simulacre)	ILINX — (vertige)
PAIDIA ↑ vacarme agitation fou-rire	courses luttres etc. } non réglés athlétisme	pile ou face comptines	imitations enfantines jeux d'illusion poupée, panoplies masque travesti	manège « tournis » enfantin balançoire valse
cerf-volant solitaire réussites mots croisés	boxe escrime football	billard dames échecs	pari roulette	volador attractions foraines ski alpinisme voltige
LUDUS	compétitions sportives en général	loteries simples composées ou à report	théâtre arts du spectacle en général	

N. B. — Dans chaque colonne verticale, les jeux sont classés très approximativement dans un ordre tel que l'élément *paidia* décroisse constamment, tandis que l'élément *ludus* croît constamment.

## Références bibliographiques

Courtine Jean-Jacques et Haroche Claudine, 2007, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions – XVIe-début du XIXe siècle*, Paris, Payot.

Goulard Jean-Pierre et Karamidas Dimitri, 2011, *Masques des hommes, visages des dieux*, Paris, CNRS éditions.

Le Breton David, 1980, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.

Le Breton David, 1992, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A.-M. Métailié.

Lévi-Strauss Claude, 2004, *La Voie des masques*, Paris, Pocket (1<sup>re</sup> édition: 1975)

Maisonneuve J., 1976, « Le corps et le corporéisme aujourd'hui », *Revue française de sociologie*, vol. XVII, n° 4, pp. 551-571.

Maisonneuve Jean et Bruchon-Schweitzer Marilou, 1981, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF.

Maisonneuve Jean, 1999, *Les conduites rituelles*, Paris, PUF.

Maisonneuve Jean et Bruchon-Schweitzer Marilou, 1999, *Le Corps et la beauté*, Paris, PUF.

Maisonneuve Jean, 2002, « D'un art problématique au risque de la beauté ». *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, 2002/18 Vol. VIII, pp. 87-100.

Simmel Georg, 2015, *La Tragédie dans la culture et autres essais*, Paris, Rivages (1<sup>re</sup> éd. en langue allemande: 1918).

Notes de cours (brouillon) : Cours magistral de sociologie de la culture 1 : UE-305/EC1 / Licence 2<sup>e</sup> année de sociologie/ Chapitre 4 : Approche de psychosociologie esthétique : la représentation du visage et du corps dans la peinture ; Université de Lorraine à Nancy, département de sociologie, Licence de sociologie, année 2022-2023 ; Prof. J.-M. Seca

Sloterdijk Peter, 2010, *Bulles. Sphère 1*, Paris, Fayard/Pluriel (1<sup>re</sup> éd. en langue allemande: 1998).