

Barbara Marczuk

Université Jagellonne
de Cracovie

LA LECTURE DU CORPS À LA
RENAISSANCE : LE CAS DE
L'HEPTAMÉRON

*La composition et la complexion du corps humain
déclarent et montrent manifestement les choses
qui sont en l'homme par dedans par les signes extérieurs ;
comme par la couleur, la stature, par les mœurs des membres et figurations.*¹

Le corps humain constitue un ensemble de signes qui se prêtent à la lecture. Cette conviction qui alimente différentes branches des sciences humaines d'aujourd'hui (au « langage du corps » s'intéressent la psychologie, l'anthropologie, la communication) est présente dans la pensée occidentale depuis ses origines écrites et exerce de l'ascendant très important sur les belles-lettres.

La lecture sémiologique du corps et du visage est un des procédés littéraires exploités largement par les auteurs des narrations sentimentales de la Renaissance, au point de devenir un moyen privilégié de la représentation de la vie intérieure des protagonistes. Bien sûr, ce langage du corps est conçu par l'écrivain et décrypté par le lecteur suivant d'autres principes et convictions que celles que propose la sémiologie moderne. Quelles prémisses scientifiques ou pseudo-scientifiques président à la lecture du corps à la Renaissance ? Quelle fonction l'écrivain renaissant confère aux signes corporels dans la mise en place de ses personnages ? Comment évaluer l'importance du langage corporel confronté à l'expression verbale ? On cherchera la réponse à ces questions en examinant le plus célèbre recueil des nouvelles françaises de cette époque : *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Cet ensemble de 72 nouvelles, reliées suivant le modèle boccacien par l'histoire cadre, était composé entre 1540 et 1549. Dans ces années-là, la réflexion sur la *signifiance* du corps humain embrasse trois chemins, sillonnés par les autorités antiques, mais jouissant, à l'époque, d'un grand regain d'intérêt. Face à la sensibilité croissante portée à l'expression de l'identité individuelle de l'homme, la rhétorique, la médecine et la physiognomonie s'intéressent à la recherche des correspondances entre l'homme intérieur et extérieur, psychique et physique, en abordant cette problématique par des instruments scientifiques qui leur sont propres.

¹ B. Coclès, *Le compendion et brief enseignement de la physiognomonie*, Paris 1560, cit. d'après Courtine, Haroche (1988 : 40).

L'expression du visage, les gestes et les mouvements du corps (à côté de l'utilisation du vêtement et d'autres secours de l'orateur) sont considérés comme composantes de l'*actio* rhétorique, auxiliaire de la persuasion. *La Rhétorique à Herennius* est la première à traiter amplement et en détails de cette question (Livre III, 19–27), reprise ensuite par Cicéron dans *L'Orator* (XVII) et *De Oratore* (Livre III, LVI–LIX)². Ainsi la rhétorique latine souligne-t-elle la correspondance étroite entre la pensée et son expression corporelle : les manifestations visibles doivent signifier l'idée de manière adéquate et constituer le prolongement de la parole : « Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet » (*De Oratore*, LIII, LX). La *corporis eloquentia* est donc un artifice qui consiste en l'utilisation consciente et programmée des signes corporels dans le but d'exciter les passions de l'auditoire. Elle implique la maîtrise parfaite du corps, mis délibérément au service de la *persuasio*. L'orateur s'exerce dans l'emploi des contenance convenues, afin de les mettre à profit au moment déterminé.

Tout autre aspect des relations entre l'homme psychique et l'homme physique est mis en valeur par la médecine du temps. Celle-ci, fidèle à la tradition galénique, reconnaît l'interdépendance constante de l'âme et du corps, basée sur la théorie humorale. L'âme est la forme, *entéléchie* du corps dont la santé est conditionnée par l'équilibre des humeurs (sang, flègue, bile jaune et noire). La surabondance de l'une des humeurs dans le corps (*acrisis*) peut engendrer les passions dans l'âme³ et, inversement, les passions dont l'origine est psychique, perturbent inmanquablement l'équilibre humoral.

Ambroisé Paré (1509–1590), chirurgien des derniers Valois, considéré comme le père de la médecine française, consacre le chapitre XXI de son *Introduction à la Chirurgie* aux « Accidents et perturbations de l'âme » et aux effets que les « grandes émotions » suscitent dans le corps.

Le médecin décrit, de manière très détaillée, la réaction organique qui accompagne chacune des passions (joie, colère, tristesse, crainte, honte, agonie) et qui, dans des cas excessifs, peut porter à la mort. Les passions peuvent comprimer ou dilater le cœur, réchauffer ou refroidir le corps. Ainsi on discerne les passions chaudes et expansives (joie, colère, amour) et froides et concentrées (crainte, honte, tristesse). Dans chaque cas, elles provoquent la mutation de la couleur et de l'expression du visage, le changement du pouls, les mouvements des muscles et des membres :

Les perturbations de l'ame font grande mutation en nostre corps, pour autant qu'elles sont cause du mouvement des esprits et de la chaleur naturelle. [...] La face descouvre les affections de l'ame, et le propre du cœur esmu pose en la face les marques de son affection.⁴

² Cf. Mathieu-Castellani (1999 : 126–130).

³ Plus précisément dans sa partie sensible, car selon la distinction antique, reprise ensuite par Saint Thomas d'Aquin, dans l'âme il y a deux facultés : raisonnable et sensible, celle-ci, à son tour, divisée en irascible et concupiscible (cf. *La Somme théologique*, Prima Secundae, q. XXII).

⁴ Paré (1628 : 36).

Il faut souligner que selon l'optique médicale ces signes corporels sont absolument involontaires et incontrôlables. Ils proviennent de la partie sensible de l'âme, sans que la faculté raisonnable en prenne conscience ou que la volonté en assume la responsabilité.

Ainsi la médecine, contrairement à la rhétorique, met en relief la spontanéité du langage du corps et le caractère irrépressible des manifestations physiologiques des émotions que l'homme voudrait cacher ou refouler.

En parlant de la lecture sémiologique du corps on ne peut pas négliger la physiognomonie qui en tire sa raison d'être. Cette « science royale »⁵ dont les fondements étaient formulées dans l'œuvre faussement attribuée à Aristote *Physiognomonica*, jouit au XVI^e s. d'un succès épatant et est considérée comme indissociable de la médecine. Elle consiste à déduire, « des poses, des couleurs, des expressions du visage, des cheveux, de la finesse de la peau, de la voix, de la chair, des parties du corps ainsi que de son ensemble »⁶, le caractère de la personne, c'est à dire les dispositions stables de l'âme qui a façonné le corps. Ainsi des cheveux blonds dénotent un bon caractère, un front étroit – une intelligence bornée, une lèvre molle – le manque d'énergie, un nez droit – l'intempérance du langage, un avant-bras charnu – l'ignorance, et ainsi de suite.⁷ Même si la physiognomonie peut parfois prendre en considération des transformations momentanées et accidentelles du visage et du corps⁸, elle s'arrête, en principe, aux traits morphologiques constants, figés dans le physique d'un individu concret.

Les codes de la lecture du corps et du visage, proposés par les trois sciences, coexistent dans la mentalité des gens cultivés de la Renaissance et peuvent, malgré leurs divergences, façonner les habitudes des écrivains et des lecteurs de l'époque.

Plusieurs raisons induisent Marguerite de Navarre à accorder au langage du corps la place privilégiée dans ses nouvelles. En premier lieu, c'est sa méfiance envers la parole humaine tentée par les faux-semblants de la rhétorique⁹ ou

⁵ Cf. B. Coclès, op.cit., cité d'après Courtine, Haroche (1988 : 40). À la Renaissance on distinguait la physiognomonie naturelle, reconnue par les médecins, de la métoscopie, science divinatoire, condamnée aussi bien par l'Église que par les savants, consistant à lire dans l'ensemble du corps le destin et l'avenir de l'homme (cf. l'ample bibliographie des œuvres appartenant à cette tradition in : Courtine, Haroche 1988 : 78).

⁶ Anonyme Latin, *Traité de physiognomonie* (1981 : 11). Il s'agit de l'ouvrage le plus populaire au milieu du XVI^e s., rédigé vraisemblablement par un auteur païen à la fin du IV^e s. Il fut publié par Antoine Du Moulin, valet de chambre de Marguerite de Navarre, chez Jean de Tournes à Lyon en 1549. La Reine pouvait être au courant de ce projet éditorial.

⁷ Cf. Anonyme Latin (1981 : 13).

⁸ Cf. Pseudo-Aristote, *Physiognomonica* : « Je pense que l'âme et le corps sont en rapport mutuel ; une modification de l'état de l'âme modifie en même temps la forme du corps et inversement une modification de la forme du corps modifie l'état de l'âme » (cité par Anonyme Latin 1981 : 51).

⁹ Cf. la célèbre restriction formulée par Parlamente dans le *Prologue*, excluant les « gens de lettres » de la compagnie des devisants « De peur que la beauté de rhétorique feist tort [...] à la vérité de l'histoire » (*L'Heptaméron*, éd. Cazauban 2000 : 66).

incapable de saisir sur le vif l'intensité de la vie intérieure.¹⁰ L'autre motif résulte des interdits de la société dans laquelle vivent les protagonistes des nouvelles, obligés à dissimuler leurs sentiments par souci d'honneur, impératif d'obéissance aux parents ou dogme de fidélité conjugale. Là, où la parole ment, le corps communique la vérité, souvent à l'insu du protagoniste ou malgré les efforts qu'il entreprend pour réprimer ses manifestations spontanées.

Les possibilités qu'offre à la narration la mise en œuvre du langage corporel peuvent être évaluées sur l'exemple des trois nouvelles qui jouissent dans *L'Heptaméron* d'un statut exceptionnel. La nouvelle dixième (amours d'Amadour et de Florinde), du fait de sa longueur et de la multiplicité de ses thèmes peut être considérée comme une mise en abyme de tout le recueil.¹¹ La nouvelle dix-neuvième (histoire de Poline et de son amant, devenus tous les deux religieux), donne à Parlamente (porte-parole de Marguerite de Navarre) l'occasion de présenter un long exposé sur l'amour parfait qui consiste à sacrifier ce que l'on aime le plus dans ce monde pour trouver la félicité en Dieu.¹² La nouvelle 70 qui est la seule dans *L'Heptaméron* dont on avoue la source littéraire, constitue un remaniement très révélateur de l'histoire de la Châtelaine de Vergy, un des récits les plus célèbres de la tradition médiévale.¹³ Dans les trois nouvelles il est question d'un amour « chaste et vertueux » qui, en raison des convenances et de l'honneur, doit être non seulement tenu en secret devant le monde (n. 19 et 70), mais dissimulé même devant la personne qui en est l'objet (n. 10).

Cette situation de répression et de contrainte favorise la mise en place de l'expression non-verbale qui démasque, au grand embarras des protagonistes, ce que la parole voulait taire. Les passions niées se laissent lire sur le visage ou bien sont trahies par l'altération du corps. Ainsi la maladie dévoile l'amour caché (« La passion navra si avant le cœur de la Duchesse, qu'elle en print une maladie pire que la fièvre », n. 70, p. 572), les yeux involontairement suivent l'objet de l'affection (« Amadour avoit une merveilleuse peine à contraindre son regard contre son cœur », n. 10, p. 131), la face rouge démasque la rage du désir : « Le feu caché en son cœur le brusloit si fort, qu'il ne pouvoit empescher que la couleur n'en demourast au visage » (n. 10, p. 130). Les passions portées au paroxysme peuvent même provoquer un tel saisissement du cœur qu'elles entraînent la mort, comme c'est le cas de la Dame du Vergier :

¹⁰ Très souvent les devisants renoncent à décrire les troubles moraux en utilisant les formules du type : « je n'entreprends pas de vous dépeindre le dépit qu'il eut » (éd. Cazauran 2000 : 246, nouvelle 20). Je développe le problème de l'inadéquation de la parole pour l'expression des émotions dans deux chapitres de mon livre (Marczuk 2006) : « Les passions et les mots » (142–148) et « La vérité du corps » (149–154).

¹¹ Pour l'analyse de la place que la nouvelle occupe dans l'économie du recueil voir Defaux (1999 : 147).

¹² La question des inflexions chrétiennes très significatives du « ficinisme » de Marguerite de Navarre a été traité de manière très pertinente dans l'article de Martineau (1976).

¹³ On peut consulter quatre versions de cette histoire dans l'édition de Stuij (1985). Cf. aussi l'article de Frappier (1976).

O que ce mot m'a serré le cueur, qu'il m'a faict rougir de honte et pallir de jalousie ! Helàs, mon cueur! Je sens bien que n'en pouvez plus : l'amour mal recognu vous brusle, la jalousie et le tort vous glace et amortit (n. 70, p. 577).

Malgré la nature irrépressible de ces manifestations physiologiques, les protagonistes, obligés par injonction de dissimuler, font tout leur possible pour ne pas « entrouvrir le voile de leurs passions » (n. 70, p. 570) et souvent y réussissent. Mais au moment où les émotions s'intensifient (la séparation avec l'être aimé ou la mort imminente) les réactions du corps échappent au contrôle et anéantissent l'effort de la volonté, au grand repentir et à la honte du héros :

Poline, qui tousjours lui avoit été assez rigoureuse [...] sans luy respondre autre chose luy va jeter les bras au col, pleurant avec si grande amertume et saisissement de cueur, que la parole, sentimens et force luy defaillirent, et se laissa tomber entre ses bras esvanouye. [Celle] qui avoit désiré de dissimuler son affection, fut honteuse quand elle s'aperceut qu'elle l'avoit monstré si vehemente (n. 19, p. 235).

L'aspect anarchique, irrationnel des passions s'imprime dans le corps et s'exprime à travers lui. Pour cette raison la lecture du visage et de la contenance de l'interlocuteur est pour les protagonistes des nouvelles le moyen le plus certain de la connaissance des intentions de l'autre. Ils sont plus attentifs à ce qu'ils voient qu'à ce qu'ils entendent car le signe corporel peut dévoiler le mensonge de la parole. Les « honnestes propos » proférés par Amadour dans le but de fléchir son amie ne valent rien lorsque Florinde voit les signes évidents de son désir immoral : « son visage et ses yeux estoient tant alterez, qu'il sembloit qu'un feu meschant estincelast dedans son cueur » (n. 10, p. 151).

Le signe corporel, spontané et non-feint, joue non seulement le rôle décisif dans la communication entre les protagonistes mais il est aussi le moyen le plus adéquat de la représentation de leur vie intérieure. Renonçant à exprimer les passions violentes et désordonnées par les mots, les narrateurs décrivent leurs manifestations extérieures : larmes, soupirs, pâmoisons, cris, changements de la couleur du visage. Ces réactions physiologiques permettent de représenter les passions échappant à l'analyse verbale et d'en peindre un tableau condensée, voire hyperbolique :

Poline s'en alla vistement, le cueur et les dents si serrez, qu'entrant dans sa chambre comme un corps mort sans esprit, se laissa tomber sur son lit et passa la nuit en piteuses lamentations (n. 19, p. 235).

La narratrice n'a pas besoin de poursuivre le *lamento* annoncé, la description des signes extérieurs est suffisamment éloquente.

La lecture du corps et du visage proposée dans *L'Heptaméron* se détache de manière évidente de la méthode proposée par la rhétorique. La *corporis eloquentia* mise en place par la Reine de Navarre n'est ni consciente ni programmée ; bien au contraire, ce qui se manifeste dans le corps rompt la bride de la maîtrise de soi du protagoniste, échappe au contrôle de la volonté pour découvrir ce que l'on voulait dissimuler et taire. La Reine ne s'intéresse non plus au décryptage moral des

signes morphologiques du visage et du corps élaboré par la physiognomonie.¹⁴ Elle semble être la plus proche du regard médical, attentif aux manifestations physiologiques incontrôlables suscitées par les troubles de l'âme. Cette prise de position permet d'accorder au langage corporel le statut du code littéraire autonome, indépendant de la représentation verbale de la vie intérieure et souvent compétitif avec elle, en tant que plus véridique et fiable.¹⁵

Il faut souligner que le corps mis en exergue dans les narrations de Marguerite est dépourvu de sa matérialité. Il fonctionne comme un signe révélateur de la réalité qui le transcende. Voir le corps c'est découvrir les émotions de l'âme qui habite en lui, décrire le corps c'est saisir l'aspect irrationnel des passions qui échappe à la parole. Marguerite ne peint jamais des portraits physiques des personnages. Le corps l'intéresse en tant que porteur du sens spirituel, miroir de l'âme.

La fonction assignée à l'éloquence du corps dans *L'Heptaméron* est caractéristique aussi d'autres recueils des récits brefs de l'époque, surtout des histoires tragiques.¹⁶ Même si l'extériorisation des émotions était présente dans la littérature narrative antique et médiévale elle était subordonnée aux moyens verbaux et traitée comme leur corollaire. À la Renaissance ce procédé semble concurrencer, de manière efficace, l'expression discursive de la vie intérieure. Le corps pourra jouir de ce noble statut du signe jusqu'au moment où la bienséance classique le chassera de la littérature et remplacera les modes symboliques de représentation par l'invention des instruments propres à l'analyse psychologique.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ÉTUDIÉS

- Anonyme Latin (1981), *Traité de physiognomonie*, trad. J. André, Paris : Les Belles Lettres.
 Cicéron (1985), *De l'Orateur*, trad. É. Courbaud, vol. 1–3, Paris : Les Belles Lettres.
 Marguerite de Navarre (2001), *Chansons spirituelles*, éd. M. Clément, Paris : Champion.
 Marguerite de Navarre (1896), *Dernières poésies*, éd. A. Lefranc, Paris : A. Colin.
 Marguerite de Navarre (2000), *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran, Paris : Gallimard.
 Paré A. (1628), *Œuvres complètes*, Paris : Nicolas Buron.

¹⁴ Il faut rappeler que la rhétorique des gestes conscients et signifiants est très importante dans les narrations médiévales. Il en est de même pour la lecture « physiognomonique » du corps, influencée par la représentation allégorique des vices et des vertus. L'éclipse de ces tendances au XVI^e s. semble être révélatrice.

¹⁵ Le refus de la parole au profit des signes corporels est caractéristique même de la poésie lyrique de la Reine, cf. par exemple la I^{re} *Chanson Spirituelle* :

« Mes larmes, mes soupirs, mes criz,
 Dont tant bien je sçay la pratique,
 Sont mon parler et mes escritz,

Car je n'ay autre rhétorique. » (éd. Clément 2001 : 83).

Cf. aussi *Les Dernières Poésies* : « Taire et souffrir seront mon oraison, / Car verité ne cherche rhetoricque » (éd. Lefranc 1896 : 365).

¹⁶ L'utilisation du langage du corps dans les histoires tragiques est présentée de manière panoramique dans l'article d'Arnould (1995).

Saint Thomas d'Aquin (1984), *La Somme théologique*, trad. A.-M. Rouget, Paris : Cerf.
 Stuij R. (éd.) (1985), *La châtelaine de Vergy*, Paris : 10/18.

OUVRAGES CRITIQUES

- Arnould J.-C. (1995), « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e s. », in : B. Yon (éd.), *La peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique*, Saint-Étienne : Presses Universitaires, 49–59.
- Courtine J.-J., Haroche C. (1988), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XV^e–début XIX^e s.)*, Paris : Payot.
- Defaux G. (1999), « Marguerite de Navarre et la guerre des sexes », *French Forum* 24, 2, 133–161.
- Frappier J. (1976), « La châtelaine de Vergy. Marguerite de Navarre et Bandello », *Du Moyen Âge à la Renaissance*, 393–473.
- Kupisz K. (1995), « Les signes d'amante de Marguerite de Navarre », in : B. Yon (éd.), *La peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique*, Saint-Étienne : Presses Universitaires, 137–157.
- Marczuk B. (2006), *Les maladies de l'âme dans les narrations au féminin à la Renaissance (Hélisenne de Crenne, Jeanne Flore, Marguerite de Navarre)*, Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Martineau Ch. (1976), « Le platonisme de Marguerite de Navarre », *Réforme, Humanisme, Renaissance* 4, 13–35.
- Mathieu-Castellani G. (1999), *La rhétorique des passions*, Paris : PUF.

Abstract

Reading of body in the Renaissance: the case of Heptameron

A human body as a set of readable signs is very characteristic for authors of sentimental short stories in the Renaissance. Interpretation way of "body language" was formed by Renaissance writers and readers within three fields of knowledge: rhetoric, medicine and physiognomy. Each of them depicts relation between internal man and external one in a various way.

Three short stories of Marguerite de Navarre *Heptameron* (n. 10, 19 and 70) constitute an interesting example of different applications of body language in narrative. Their analysis argues, that the author consciously rejects reading code proposed by rhetoric and physiognomy, using, however, way of body interpretation as a sign, proposed by the old medicine.

Streszczenie

Lektura ciała w epoce renesansu: przypadek Heptameronu

Traktowanie ciała jako zespołu znaków, które można odczytać, jest bardzo charakterystyczne dla autorów noweli sentymentalnych w XVI wieku. Sposób interpretacji „języka ciała” przez ówczesnych pisarzy i czytelników został ukształtowany przez trzy dziedziny wiedzy zajmujące się tym problemem: retorykę, medycynę i fizjognomonię, z których każda w odmienny sposób przedstawia relację między człowiekiem wewnętrznym i zewnętrznym.

Trzy nowele z *Heptameronu* Małgorzaty z Nawarry (n. 10, 19 i 70) stanowią interesującą egzemplifikację sposobów zastosowania języka ciała w narracji. Ich analiza dowodzi, że autorka świadomie odrzuca kod lektury proponowany przez retorykę i fizjognomonię, wykorzystuje natomiast sposób interpretacji ciała jako znaku proponowany przez ówczesną medycynę.