

Petru BEJAN \*

# Anthropologie du corps et l'identité. A partir d'une métaphore ancienne

**Anthropology of the body and identity,  
based on an ancient metaphor**

**Abstract:** The following text seeks to justify: a) the relevance of the anthropological perspective on the field of the imaginary; b) the role of the body in the functioning of the symbolic register in creating fantasies; c) the imaginary dynamism of an ancient metaphor (“tunics of skin”), with echoes in the fields of anthropology, theology, philosophy, the visual arts and in everyday life; d) the place of the body in forming and consolidating identity.

**Keywords:** anthropology, body, imaginary, metaphor, tunics of skin, identity.

## 1. *Image, imagination, imaginaire*

Les recherches sur l'imaginaire se sont multipliées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, lors de la parution des livres de certains philosophes tels: J.-P. Sartre, R. Caillois, Cl. Lévi-Strauss, E. Cassirer, P. Ricoeur, H. Corbin, G. Deleuze, J. Derrida, J.-F. Lyotard ou M. Eliade. Mais, grâce à G. Bachelard, à E. Cassirer et à G. Durand, les études portant sur l'image et sur l'imaginaire proposent une perspective éminemment anthropologique. Des ouvrages comme *L'air et les songes* (G. Bachelard) ou *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (G. Durand) se sont rapidement répandus partout dans le monde et ont influencé les recherches ultérieures du même type. Malgré cela, Gilbert Durand a attiré l'attention sur la confusion terminologique opérée au niveau de l'imaginaire qui se devait probablement à

l'extrême dévaluation qu'a subie l'imagination, la « phantasia », dans la pensée de l'Occident et de l'Antiquité classique. Quoi qu'il en soit, « image », « signe », « allégorie », « symbole », « emblème », « parabole », « mythe », « icône », « idole », etc. [étaient] utilisés indifféremment l'un pour l'autre, par la plupart des auteurs. (Durand 2012, 7)

G. Bachelard avait anticipé, à son époque, la nécessité d'un plus de clarté conceptuelle et avait fait lui-même quelques remarques tout à fait nécessaires:

---

\* Professor, PhD, Department of Philosophy, “Alexandru Ioan Cuza” University of Iasi, Romania; email: pbejan@gmail.com

Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. (Bachelard 1943, 5-6)

De son côté, dans la même veine, G. Durand étendra la sphère de l'imaginaire à l'ensemble des productions culturelles (de la psychanalyse, des institutions rituelles, du symbolisme religieux, de la poésie, des œuvres d'art, de la mythologie, de l'iconographie, de la psychologie pathologique) (Durand 1963, 33).

Ces dernières décennies, les contributions à l'étude de l'imaginaire du *Centre de recherche sur l'imaginaire* de Dijon, dirigé par Jean-Jacques Wunenburger, ayant des sièges dans plusieurs pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique Latine, même en Roumanie. Selon Wunenburger, le désordre conceptuel relatif à l'imaginaire dérive du fait que la philosophie contemporaine tributaire à une tradition, relevant du XVII<sup>e</sup> siècle qui conçoit l'imagination comme une activité productrice de fictions, appartenant, principalement à l'art (Wunenburger 2001, 17). Le philosophe français propose en contrepartie une définition assez large de l'imaginaire:

Un ensemble de productions mentales ou matérialisée dans des œuvres à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figures. (Wunenburger 2013, 5)

En mettant en valeur le champ épistémique propre aux arts visuels, l'Allemand Hans Belting propose une « anthropologie des images » où il met en avant le rôle décisif du corps humain dans l'activation et la stimulation du dispositif imaginaire. L'homme « est naturellement le *lieu des images*... une sorte d'organe vivant pour les images » (Belting 2004, 77), affirme-t-il, et en reprenant à son compte l'une des thèses de G. Durand selon laquelle l'imagination est un moyen d'expression de la liberté humaine confronté à l'horizon de la mort). Hans Belting insiste sur la manière dont le phénomène de la mort suscite l'imagination, en devenant une source importante dans la structuration de l'imaginaire d'une certaine époque ou d'une communauté (« L'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images »). Dans ce contexte, le corps devient le repère symbolique privilégié.

L'histoire de la culture a décrit le corps humain, selon les circonstances, en employant parfois des métaphores. Dans le discours philosophique, celui-ci a été successivement envisagé comme: microcosme, tombeau, geôle, organisme, machine, automate. De la sorte, G. Deleuze et F. Guattari parlent du « corps – sans – organes » de la société capitaliste, et un certain Paul

Ardenne invoque les esthétiques disparitionnistes qui proclament « la mort du corps » et, à la fois, « le sacrifice de l'image » (Ardenne 2001, 441). Il est temps de faire ses adieux au corps... Pour ce monde gnostique de la haine envers le corps humain qu'une partie de la culture virtuelle préfigure, le paradis devient obligatoire, un monde sans corps... La communication sans corps, sans visage même du réseau engendre des identités multiples. Le corps humain est par conséquent un élément facultatif (Le Bréton 2001, 259-263).

## 2. La métaphore « des tuniques de peau »

De nombreux philosophes, sociologues et des anthropologues envisagent le corps comme une « invention culturelle » et ils motivent leur option par le recours au moins à trois types d'explications: créationniste, artistique et scientifique (médicale).

La première, l'explication créationniste, est tirée de la *Genèse* (3, 21) et renvoie au fait que Dieu a créé les corps des premiers êtres humains à son image. Adam a été créé à partir de la poussière de la terre et animé du souffle divin, alors qu'Eve a pris naissance à partir d'une côte de son mari. Le texte nous dit que ceux-ci se promenaient dans le jardin d'Eden tout nus, sans avoir honte et qu'ultérieurement, après avoir commis le péché originel, ils se sont habillés de « tuniques de peau » (*Et Yahveh Dieu fit à Adam et à sa femme des tuniques de peau et ils les en revêtit*) et ont été exilés sur la terre. A ce moment-là, gênés par leur propre nudité, ils ont couvert leurs corps de feuilles de figuier. Le passage en question a donné naissance à plusieurs interprétations. Certains exégètes ont souligné l'ambiguïté et à la fois l'ambivalence de cette expression – envisagée comme une « clé » décisive même dans la compréhension de l'être humain et de l'histoire.

Dieu leur a fabriqué des « tuniques de peau » qu'ils ont dû porter parce que Celui-ci les a envoyés à commencer une nouvelle vie sur la Terre. Quelle serait-elle par conséquent la signification de ce passage ? A la suite de sa désobéissance, l'homme est jeté du Paradis et obligé d'assumer sa faute. La perte de la perfection entraînera fatalement la dégradation, la perte de l'innocence, lors de la pénétration dans un ordre de la précarité biologique. L'homme se défait de son apparence céleste pour en revêtir une autre charnelle et éphémère. La mort pénètre ainsi dans le corps et dans la vie de l'être humain lorsque celui-ci s'éloigne de Dieu et il déchoit moralement.

Le Grec Panayotis Nellas, l'auteur d'un ouvrage d'anthropologie chrétienne, reprend quelques-uns des arguments patristiques et scolastiques forts pour conclure que « les tuniques de peau » sont une conséquence du péché originel et de la punition inhérente ultérieure. Par conséquent, le blasphème et la bénédiction divines, ce sont autant de moyens de remettre la mort, d'avoir une chance de survie et de retour au paradis céleste.

Qu'est que « les tuniques de peau » sont ? Bref, des corps humains mortels différenciés du point de vue sexuel (Philon, Origène, Ambroise) ou des habits, au sens fort du terme (Irinée, les pères antiochiens) ou le signe de la corruption et de la mortalité (Hippolyte, Origène, Augustin). Vladimir Lossky, philosophe et théologien orthodoxe russe, considère que les « tuniques de peau » seraient notre nature actuelle, notre état naturel biologique actuel, complètement différent de la corporalité du paradis. Par l'évocation de ces aspects, on assiste à la création d'un nouveau cosmos, l'un qui se défend contre la finitude par le sexe, en fondant la loi de la naissance et de la mort (Nellas 2009, 40). Dans la vision de Panayotis Nellas « les tuniques de peau » représentent le « nouvel habit », celui avec lequel l'être humain affronte la mort (Nellas 2009, 111). En d'autres mots, les habits sont, aussi bien une conséquence du péché, que l'effet de l'intervention judiciaire de la divinité qui passent pour des chances de survie et de rédemption.

### **3. « Le défi » de Saint Barthélémy**

Les historiens de l'art synthétisent le moment de « l'invention du corps » dans l'iconographie franciscaine de la Pré-Renaissance (Laneyrie-Dagen 2006, 106-107). Ciambue et Giotto, deux de ses représentants illustres auraient surpris dans leurs toiles, non pas le corps spiritualisé de Jésus Christ, mais sa dimension physique, en insistant sur la reproduction fidèle du détail anatomique. Les *Crucifix* de Florence et d'Assise « humanisent » la représentation du divin. En plus, chez Giotto on retrouve les solutions les plus courageuses d'allégorisation des vices et des vertus humains, en usant de leur gestualité signifiante.

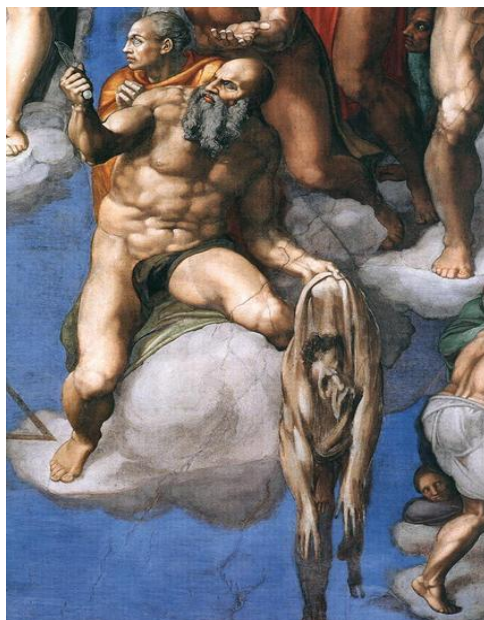
Cependant, celui qui illustre de façon convaincante le moment de la « découverte du corps humain » est Michel Ange. Après un effort de sept ans, celui-ci a fini de peindre la scène du *Jugement dernier*, en recouvrant un mur entier de la Chapelle Sixtine. Les dimensions de la fresque sont impressionnantes et sa beauté en est une de singulière. Les critiques n'ont cependant pas hésité dès son inauguration même à sanctionner âprement « la conduite inconvenante » le manque de respect dont le peintre faisait preuve, en le soupçonnant dans une égale mesure de défi, d'obscénité et de blasphème. Trop de corps dénudés, trop de nudité – avaient pharisaïquement imputé quelques-uns des prélats de l'Eglise.

Le *Jugement dernier* renferme plusieurs scènes qui donnent lieu à des interprétations toutes chargées de symboles mystiques et religieux. La Saint Barthélémy, par exemple, qui figure au centre de l'image, aux pieds de Jésus Christ, tient dans ses mains une tunique de peau et sa représentation ne respecte pas le modèle iconographique de l'époque. Il n'est ni jeune, ni quelqu'un qui fait pousser sa première barbe, ni « écorché » vif, comme il était arrivé lors du martyre terrible qu'il avait souffert. Tout au contraire, la

Saint Barthélémy est intègre et sur la surface de la peau qui pend il y a *le visage de l'artiste* – un exemple classique d'« insertion » de la signature de l'artiste.



Matteo di Giovanni, *St. Bartholomé* (1480)



Michelangelo, *St. Bartholomé* (1541)

Michel Ange fait allusion, à ce qu'il paraît, à l'épisode biblique de l'expulsion d'Adam et d'Eve du Paradis et aux tuniques de peau que les deux époux portaient pour ne pas être gênés par leur propre nudité. La pudeur est par conséquent une « trouvaille » chrétienne. En arrière-plan, nous pourrions croire que Michel Ange dénonce l'hypocrisie, la fausseté moralisatrice des moralistes d'occasion – des critiques de la nudité. Dans la fresque du *Jugement dernier*, la Saint Barthélémy abandonne « la tunique de peau » de la sacralité et la laisse tomber à l'enfer. Il laisse ainsi de côté la honte et il s'exhibe complètement nu, c'est-à-dire, en toute franchise. Il renonce à son masque, afin de refaire le langage de l'innocence perdue à l'aide des lambeaux de son habit charnel et, de cette manière, le corps idéalisé cède sa place à celui biologique, naturel.

#### 4. « Les abandons » successifs du corps humain

Les artistes de la Renaissance transforment la morgue en l'une des places préférées pour l'étude et pour l'inspiration qu'elle confère aux peintres et aux anatomistes qui la fréquentent obsessionnellement. Dépouvé de tout intérêt macabre, le corps non animé est longuement étudié – le bistouri dans une main et le crayon dans l'autre, comme les ébauches de Léonard de Vinci le

témoignent encore aujourd'hui. Comment peut-on le connaître en profondeur, sinon en le disséquant pour le regarder de l'intérieur, en pénétrant au-delà du tissu épidermique ?

Andreas Vesalius Bruxellensis (1514-1564), un anatomiste d'origine flamande, est l'auteur de l'un des premiers livres d'anatomie humaine basée sur des dissections et sur des observations originales (*De humani corporis fabrica*, 1543), étant considéré comme l'initiateur de l'étude moderne de l'anatomie humaine. Le cadavre n'est qu'un corps quelconque, vidé de celui qu'il incarnait et réduit à la condition d'écorché ou de squelette, tel qu'il apparaît, par exemple, dans *Anatomia del corpo humano* (1560), l'ouvrage de Juan Valverde.



Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543)



Juan Valverde, *Anatomia del corpo humano* (1560)

Dans la plupart des sociétés traditionnelles, l'image du corps était l'image de soi, ce qui révélait la convergence et la réciprocity des deux images. On ne considérait donc pas que le corps était différent de l'individu auquel il appartenait. Une fois les premières dissections officielles réalisées (au XV<sup>e</sup> siècle), leur prolifération et leur banalisation accomplies (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles), on est parvenu à faire la distinction entre corps et personne (Le Bréton 2001, 44). L'individualisme marque l'apparition de l'homme *enfermé dans son corps*, marque de sa différence, et cela surtout dans « l'épiphanie du visage » (Le Bréton 2001, 55).

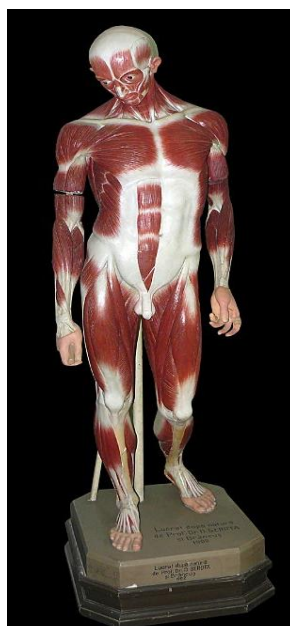
Le corps devient une simple frontière entre les gens, la ligne de démarcation entre le moi et le toi. Après la parution de l'ouvrage de Vesalius, la mise en place de la notion de « corps » correspond à une triple rupture: l'homme est séparé de soi-même (on commence à opposer l'homme au corps, l'âme

au corps, l'esprit au corps), des autres (après le passage de l'éthos communautaire à l'individualisme), de l'univers (la connaissance du corps ne dépend plus de la cosmologie) (Le Bréton 2001, 14-16). Le dualisme cartésien accentue la faille entre le corps et l'âme, envisagés comme deux substances distinctes/ différentes. L'homme, c'est son âme et non pas son corps, bien que les deux semblent se confondre/ être confondus (« Je ne suis point cet assemblage de membres, que l'on appelle le corps humain ») (Descartes 1970, 29). Le corps humain devient un simple accessoire, dépourvu d'importance. Descartes n'hésite pas à le comparer à un cadavre, à une « machine » composée de muscles, d'os, de nerfs, de veines, de sang et de chair ou à une horloge (« comme une horloge composée de roues et de contrepoids », affirme-t-il Descartes (*Méditation VI*<sup>e</sup>) (Descartes 1970, 99).

L'étude anatomique revêt à la longue une direction artistique parce que les peintres, les sculpteurs et les dessinateurs s'efforcent à représenter toutes les intimités, les plis et toute la raideur du corps humain. L'*écorché*, c'est-à-dire la reproduction du corps sans peau, « écorché vif », constitue l'une des preuves déterminantes dans la plupart des écoles des « beaux-arts ». Une telle tradition prend naissance graduellement et parmi ses précurseurs français on retrouve Edme Bouchardon, Louis-Pierre Desseine, André-Pierre Pinson, succédés à distance par Cézanne, par van Gogh et par Matisse. Ajoutons ici le Roumain Constantin Brâncuși dont *l'Ecorché* (1902), réalisé à la fin de ses études faites à Bucarest, est considéré comme l'un des plus réussis des œuvres d'art de ce type.



Marco d'Agate, *St. Bartholomé* (1562)



C. Brâncuși, *Ecorché* (1902)

En revanche, de nos jours, Gunther von Hagens, un médecin anatomiste qui a inventé « la plastination ». Les cadavres humains qui sont écorchés, séchés et modelés prennent des postures dynamiques, voire audacieuses comme s'ils étaient vivants. Von Hagens pense avoir trouvé de la sorte une manière inédite de prolongation de la vie des corps humains, au-delà de leur disparition physique et ses expositions combinent le scandale à la fascination. C'est pourquoi, de nombreux donateurs virtuels se sont déjà inscrits sur une liste d'attente, en préparant leur voyage posthume, imprévisible, à travers les galeries et les musées où ils vont être admirés en tant qu'œuvres d'art.



Gunther von Hagens, *The Skin Man* (1997)



Damien Hirst, *Exquisite Pain* (2006)

Von Hagens propose assurément une perspective cynique et athée, en remarquant que la mort est le terme final de l'âme, alors que le corps est définitivement conservé. Comme l'être humain a la chance de survivre par l'intermédiaire de la conservation, il peut décider de vivre sa propre mort, en assumant consciemment un rôle dans la perspective de l'éternité. Une fois devenu acteur, le cadavre remplira le rôle anticipé par le donateur ou attribué par le metteur en scène de la mort, ce qui veut dire que, dans les spectacles de Von Hagens, le paradis des corps humains est comme une arène de cirque macabre. Le corps humain devient sans faute l'acteur d'un théâtre macabre, source d'un divertissement morbide étrange.



## 5. L'identité, constitue-t-elle un problème ?

La philosophie moderne associe en général le corps humain à une machine ou à un automate, en le dévalorisant de la sorte, ce qui détermine David Le Breton à relever le problème du lien entre l'identité et le corps. En d'autres mots, il nous invite à établir quel est le rôle du corps humain dans la définition de la personne (Le Bréton 2001, 13). Compte-t-il encore, lors d'un effort normal d'individualisation ?

Le corps de l'homme contemporain marque plutôt la limite entre deux individus en soi ; celui-ci étant considéré comme différent de la personne incarnée, car, à ce qu'il paraît, l'être humain n'habite plus son propre corps. Les études de David Le Breton sur l'imaginaire du corps confirment une réalité difficile à contester: l'homme n'est pas à l'aise à côté des autres, mais il essaie d'être bien « dans sa peau », en accord avec lui-même. Le corps humain devient ainsi une sorte d'« écran » ou une image sur lesquels on peut projeter un sentiment identitaire toujours remaniable et, par conséquent, l'anatomie n'est plus un destin, comme Freud le pensait, mais une instance facile à modifier. S'appuyant sur la dispute qu'il mène avec soi-même ou sur son estime de soi toujours diminuée, l'être humain recourt à un véritable « bricolage identitaire », en corrigeant ou en améliorant en cours de route ses qualités physiques. Le corps humain devient de la sorte un « brouillon » qui attend à être pris au sérieux ou achevé. Pour les orientations techniques et scientifiques de la modernité, le corps humain est une esquisse, un brouillon dont il importe de contrôler et d'améliorer les performances (Le Bréton 2001, 263).

« La société du spectacle » (Baudrillard) généralise un culte de l'apparence qui met un signe d'égalité entre l'*Etre* et le *Paraître*, entre la réalité et l'apparence. Le visage – le principal repère identitaire – est soumis à une pression publique inimaginable et l'impuissance de se regarder dans un miroir, de ne pas aimer ce que l'on y voit, indique l'installation d'une crise identitaire certaine. Une « tyrannie de l'apparence » qui réclame l'atteinte des standards physiques idéaux renferme des pratiques dures sur le corps (du body-building, du fitness, des diètes, de la gymnastique, du remodelage corporel, des tatouages, des piercings) assumées par une industrie spécialisée, en perpétuel développement. Grâce aux techniques de modification du soi, l'identité est perçue en termes de la forme physique, de la beauté extérieure ou de la performance corporelle. La modification des paramètres corporels naturels, leur augmentation périodique devient une marque distinctive, un badge identitaire, une empreinte personnelle.

Le corps, c'est un brouillon incapable d'incarner le soi si celui-ci n'est pas transformé ... Quand l'identité personnelle est en question à travers les remaniements incessants de sens et de valeurs qui marquent la modernité quand les autres se font moins présents, que la reconnaissance de soi fait problème,

même si ce n'est pas à un niveau très aigu, il reste en effet le corps pour faire entendre une revendication d'existence. Il s'agit de faire de soi une écriture par l'intermédiaire des signes de la consommation ou, au pire, par la somatisation. (Le Bréton 2001, 180).

D'ici dérive le besoin de masques, de stratégies réparatrices et de trucs cosmétiques, en témoignant d'un narcissisme généralisé.

Que reste-t-il du corps et de l'homme ? Un brouillon, une place des expériences auto-mutilantes, un clown triste et solitaire, déshabillé totalement des « tuniques de peau », comme le montre Jake et Dinos Chapman. Quel serait le but de cette « préoccupation excessive de soi » ? Retrouver « l'estime » ou « le respect » de soi. Quelle en est la signification ? Quelqu'une de profonde et intime: être bien dans sa peau, se sentir à l'aise, « dans sa propre peau » – un signe certain de la réussite personnelle et du succès. En conférant une attention particulière aux « tuniques en cuir », l'homme contemporain semble se détacher définitivement de la tradition et des sens originels.

## 6. Conclusion

Plusieurs d'études portant sur l'image et sur l'imaginaire proposent une perspective éminemment anthropologique. La métaphore des « tuniques de peau », par exemple. Dans la dynamique de l'image et de l'imaginaire, elle connote d'une manière ambivalente aussi le blasphème et la bénédiction, ce qui donne lieu une occasion de retour au Paradis perdu. Les peintres de la Renaissance « humanisent » les représentations du corps et « les tuniques de peau » sont des remèdes à la pudeur. En accord avec les études anatomiques, la science moderne sépare le corps de l'âme et le premier devient facultatif. Lors des représentations artistiques récentes, l'être humaine est envisagé comme un écorché, dépourvu de peau, d'enveloppe, d'humanité. Dans la vie du jour le jour, l'homme est préoccupé par « sa propre peau », de la façon dont il la soigne, en abandonnant l'habit spirituel dont le Créateur les pourvoit.

## References

- Ardenne, Paul. 2001. *L'image corps*. Paris: Editions du Regard.
- Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti.
- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard.
- Bernard, Michel. 1995. *Le corps*. Paris: Editions du Seuil.
- Brouaire, Claude. 1968. *Philosophie du corps*. Paris: Editions du Seuil.
- Chazal, Gérard (éd.). 2007. *Le corps*. Dijon: Centre Gaston Bachelard de Recherche sur l'Imaginaire et la Rationalité, Université de Bourgogne.
- Comar, Philippe. 1993. *Les images du corps*. Paris: Gallimard.

- Descartes, René. 1970. *Méditations métaphysiques*. Paris: PUF.
- Durand, Gilbert. 1963. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert. 2012 [1964]. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Jeudi, Henri-Pierre. 1998. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. 2006. *L'invention du corps*. Paris: Flammarion.
- Le Breton, David. 2001 [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Quadrige/ PUF.
- Nellas, Panayotis. 2009. *Omul – animal îndumnezeit. Perspective pentru o antropologie ortodoxă*, Sibiu: Deisis.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *La Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- O'Reilly, Sally. 2010. *Le Corps dans l'art contemporain*, Paris: Thames & Hudson l'Univers de l'Art.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 1997. *Philosophie des images*, Paris: PUF.
- Wunenburger, Jean Jacques. 2013. *L'imaginaire*. Paris: PUF.