

Sens conventionnels, représentations artistiques et valeurs symboliques de la corporéité

Jihane Lagzouli

FP de Safi – FLSH – UCA Marrakech

« La femme prenait un roseau finement taillé et traçait des signes sur les mains tendues en offrande à la générosité du "qalâm". »¹

« La fiction est le destin corporel de l'écriture. »²

On naît, on vit et on meurt avec un corps. C'est par cette chair mystérieuse qu'un individu peut s'inscrire dans une société. Si les philosophes d'antan l'abordaient selon une vision réductrice, qui ne croît qu'en l'existence de l'âme, les contemporains semblent examiner le corps en se penchant sur une nouvelle réalité, en lui accordant un nouveau statut.

Tout corps est singulier et est l'espace où chaque individu dessine son monde selon sa propre vision. Il assure ainsi à l'homme la possibilité de rester et d'être le même ici et maintenant aussi bien qu'hier. C'est la synthèse d'un long débat qui a fait couler beaucoup d'encre et au cours duquel les penseurs prolongent et opposent leurs points de vue, les uns aux autres. Qu'en est-il du débat porté sur son *interprétabilité* ? Ce corps, pourrait-il devenir un texte ? Ose-t-on estimer qu'il a une mémoire ? Celle-ci est-elle créée par sa souffrance ou par son épanouissement ?

La textualisation du corps relève de l'« intertextuation du corps », notion qui signifie pour Michel de Certeau la fictionnalisation des hommes, ces « êtres vivants [qui] sont "mis en texte", mués en signifiants. »³ La corporéité du texte, elle aussi, met en lumière la reconfiguration du récit en corps actif. Si les éléments langagiers et textuels ont été jusqu'à présent étudiés comme signes verbaux, ce que nous disent les observations actuelles, c'est qu'ils sont susceptibles d'être justifiables dans leur

¹ Abdelhak Serhane, « Le corpstexte », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, Ecritures maghrébines et identités, N°11, 1987, p.39.

² Pierre Fédida, « La Construction du corps dans la fiction métapsychologique » in *Le Corps et ses fictions*, Collectif, Minuit, Paris, 1983, p.26.

³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, cité par Maude Lafleur, « Quand la viande parle. Sens, résistance et discours de l'autre dans *La Vie et demi* de Sony Labou Tansi », *Postures*, L'Autre : poétique et représentations littéraires de l'altérité, N°25, Hiver 2017, p.13. (<http://revuepostures.com/fr/articles/lafleur-25> (consulté le 03-06-2019))

dimension non-verbale. Il s'agit de redessiner les contours de la performance corporelle et donc d'ouvrir un champ d'investigation plus innovant.

I- La sémiotisation du corps

De nos jours, plus que jamais, le corps s'est transformé en une matière lisible constituée d'un amas de symboles ; il englobe tous les phénomènes et les représentations socioculturels. Donné à voir, le corps demande à l'Autre de l'interpréter. Il s'expose comme un texte qui est à envisager dans une perspective sémiotique par son gestuel, ses ornements, ses traits physiques et ses marquages spécifiques (habillement, tatouage, perçage, ..., etc.).

Le corps produit lui-même ses signes (conventionnels ou symboliques) qui font de lui une œuvre prête à être lue par l'Autre. Pour qu'il y ait une parole, qui mériterait d'être une chair à part entière, le corps devrait produire et repenser les idées qui l'encadrent. Cela permet de considérer que cette chair bavarde délivre sa propre parole et produit un discours dans la mesure où elle s'inscrit dans une dialectique nouvelle, celle de sa binarité fictionnelle et de son adaptabilité au langage.

Ce qu'une réflexion sur les signes communique, ce n'est forcément pas ce qu'elle dit sur la voix ou l'âme. Elle dévoile surtout le corps qui déploie son récit à son rythme. Toutefois, la condition qui permet d'accorder au corps le statut de l'expressivité est son rapport à l'altérité. Il importe de rappeler ici que le sens émis doit être axé sur une multitude d'interprétations possibles, provenant de contextes divers, afin de ne pas conduire à des conflits culturels en le réduisant en une seule lecture. La rencontre des altérités, ce face-à-face existentiel, est un rapport susceptible d'orienter le lecteur du corps à une redécouverte de soi. C'est la raison pour laquelle il est contraint à laisser à son récepteur/percepteur/lecteur le libre choix de le déchiffrer à sa guise et en fonction de sa vision du monde.

Tout corps porte en lui la volonté de vouloir dire quelque chose. Cette attention rappelle le besoin de considérer la lecture du corps comme un acte performatif. Elle nécessite l'interaction sociale et spatiale et donc trace ses horizons d'attente auxquels le récepteur est censé répondre. Une personne cherche dans ce

sens à nouer des relations avec l'Autre par la médiation de son extériorisation corporelle, c'est-à-dire par les signes et les symboles auxquels son corps renvoie.

D'autres part, en estimant que « le corps ne peut jamais aspirer à être un langage sans cesser d'être un corps »⁴, Ivan Almeida attire l'attention sur la manière avec laquelle ce même corps pourrait cesser d'être corps. Quelle forme prendrait le corps à venir ? Apparemment, on ne peut pas répondre à cette question sans s'appuyer sur le point de vue de Roland Barthes qui traite de la disponibilité du corps au morcellement. Cette idée rejoint le postulat d'Ivan Almeida qui estime que

le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle ; le corps total est hors du langage, seuls arrivent à l'écriture des morceaux de corps ; pour faire voir un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à l'une de ses parties.⁵

Selon la suggestion barthésienne, on peut réduire ce corps à l'une de ses parties constituantes, à savoir la peau. Lorsque le corps et l'esprit s'unissent, la peau devient la frontière qui les lie. Désormais, elle n'est plus la limite « dont le rôle [...], [est] de réguler l'échange entre un dedans et un dehors »⁶ ; elle assemble l'extérieur et l'intérieur. La peau devient un espace de passage et sert de trait d'union.

L'œuvre Fanonienne vient expliciter ce constat. Franz Fanon trace l'ambiguïté identitaire par le titre qu'il a attribué à son essai : *Peau noire, masques blancs*. Cette juxtaposition de la couleur noire et blanche perturbe aussi bien l'homme nègre que son lecteur/interprète. Cependant, la confrontation de la peau et du masque n'est-elle pas angoissante ? L'écrivain transcrit le malaise et l'angoisse de toute une société partageant le même corps dont la couleur de peau est noire. Le recours au masque pourrait s'expliquer soit par la revendication de sa couleur, à travers laquelle il ne cesse d'exprimer sa fierté, soit par la honte de la condition de son destin qui l'a introduit dans un dilemme esclavagiste : être noir justifie l'acte

⁴ Ivan Almeida, « Un corps devenu récit » dans *Le Corps et ses fictions*, op. cit., p.16.

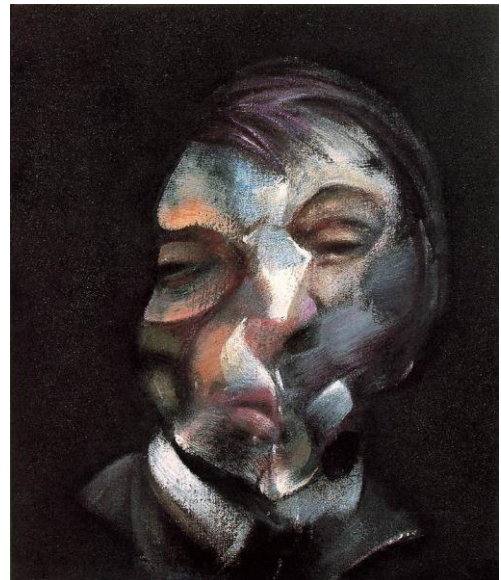
⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cité par Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Que Sais-je ?, Presse Universitaire de France, Paris, 2007, p.104

⁶ Régis Debray, *Eloge de la frontière*, Callimard, Paris, 2010, p.37.

d'être dominé. Il use du masque comme corps-prothèse afin de le protéger des codes ethnocentriques, afin de dissiper les moules des stéréotypes racistes.

L'autre suggestion de Roland Barthes consiste en un déplacement du corps ou de l'un des organes qui le composent. Si l'on propose une lecture du corps tel qu'il est représenté, à titre d'exemple, par Francis Bacon, elle dévoile comment il est conçu par le peintre, devenant subitement un texte métamorphique destiné à une lecture plus qu'au regard. La mise en spectacle du corps exhibé semble être elle-même une mise en sens de ce qu'il représente. Parler du corps baconien, c'est l'appréhender à travers ce qu'il dit de lui-même, ce qui le fonde et de l'environnement qui l'engendre.

La défiguration de ce corps entre dans le processus de sa création artistique et esthétique. L'allégorie reprise dans son autoportrait⁷ raconte que quand Francis Bacon a senti le besoin de disparaître, son corps a pris en charge son absence. Le corps tel qu'il est imaginé par le peintre obéit au critère dicté par Ivan Almeida : il cesse d'être corps. Son autoportrait reprend moins son visage que la représentation disproportionnée de son âme, elle-même extériorisée par la chair peinte, ou par l'une de ses parties (ses traits confus).



Sur ses autres toiles, on se sent épris par une sorte de duplication. Pour retranscrire une identité perdue et un mal être ressenti par l'artiste, le visage subit une certaine torture. Il se déforme et s'estompe. Pourrait-on dire que cette métamorphose relève de son instabilité ? Peut-être, puisque cette partie du corps a, paradoxalement, tendance à s'évaporer, s'effacer, s'écouler. Elle manifeste, en même temps, sa tendance à s'étendre, à se dépenser dans son exaltation existentielle. Le résultat est spectaculaire : plus il s'efforce à s'éclipser, plus il se

⁷ Francis Bacon, *Selfportrait (Autoportrait)*, 1971, Huile sur toile, (35,5 x 30,5 cm), exposé à Paris au Centre Georges Pompidou.

prolifère. Inversement, en se proliférant, il s'éclipse. Le(s) résultat(s) se définit finalement à travers l'ensemble des mécanismes assurés par la suite des métamorphoses.

II- Le corps-texte ou le corps hybride

On peut dire que le corps-texte est hybride. Son hybridité vient de sa fluidité et de son caractère multiple qui lui permettent de malaxer, de mêler, de déconstruire et de reconstruire son langage. On peut dire aussi qu'il s'invente et se réinvente via son discours. L'Autre, celui qui le reçoit, devient submergé dans une expérience où les normes sociales, les exigences culturelles et les stéréotypes sont abolis. De ces critères surgissent des représentations neuves et inédites dont le souci est de briser les matrices et les registres de l'uniformité. De même, c'est cette hybridité qui lui ouvre les portes d'une mise en scène prise en charge par sa propre multiplicité.

L'hybridité, on la sent dans l'œuvre artistique d'Orlan [son vrai nom est Mireille Suzanne Francette Porte. Elle pratique la peinture, la sculpture et l'art corporel à travers ses performances artistiques]⁸. La toile d'Orlan est son corps où elle dépeint et transcrit ses mutations, façonnée selon ses désirs, ses fantasmes et ses pulsions. Orlan devient malléable. Cet adjectif, par définition, désigne à la fois un objet « [...] qu'on peut réduire en feuilles par martelage ou par passage au laminoir »⁹, et une personne « influençable »¹⁰. L'adjectif correspond parfaitement au corps de l'artiste à travers lequel elle s'affiche au gré de l'allure



⁸ Son manifeste de « l'art chamele » (*Carnal Art Manifesto*) est suivi d'une série d'opérations chirurgicales - performances qu'elle réalise entre 1990 et 1993. Avec cette série, le corps de l'artiste devient un lieu de débat public. Ces opérations chirurgicales - performances ont été largement médiatisées et ont provoqué une vive polémique, bien qu'elles ne représentent qu'une infime partie de son œuvre intégrale. (Harry Bellet, « Le monde d'Orlan, des origines à aujourd'hui », *Le Monde*, 2 août 2007.)

⁹ Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/mall%C3%A9able>

¹⁰ *Ibid.*

qu'elle choisit. Elle se transforme, se dépossède, s'élude et se fait fondre comme si elle se détermine comme vêtement. De cette manière, elle est plutôt saisie dans une adjonction de bribes flexibles et manœuvrables que dans une totalité sans profondeur.

Considérer le corps comme un texte hybride revient à dire qu'on lui reconnaît le pouvoir de voiler et de dévoiler ses composantes. Via son costume, l'individu module son appartenance et l'image qu'il donne à voir comme réelle. Sans le corps, les vêtements ne peuvent pas avoir de sens. C'est lui qui rend possible leur maintien de forme et la révélation des lectures plurielles. Cette version d'énonciation corporelle trace un parcours d'interprétation progressif.

Quand la peau est incapable de produire du sens, la vêtue prend le relais pour la représentativité puisqu'elle est un signe social caractéristique (habit civil, de travail, décontracté, la matière de sa fabrication,...) et se donne donc à voir selon une approche tridimensionnelle : formelle (reliefs, volume par exemple), superficielle (matière, degré de transparence/ d'opacité...), et lisible (le sens qu'il cherche à médiatiser). Comment les pratiques vestimentaires peuvent-elles métamorphoser les corps ?

S'habillant, la personne réunit sur elle plusieurs pièces qu'elle sélectionne de manière qu'elles s'assemblent heureusement en un tout : tel est le corps qu'elle se donne. Car elle fait corps avec son vêtement. Une osmose se produit entre le corps de chair et l'artifice qu'il s'est étroitement associé. La présence, à partir de l'un, se diffuse en l'autre. [...] La chair vient au regard sous les espèces de dessins, consistances et couleurs d'un corps amovible variant selon les jours.¹¹

Il convient d'estimer que la question des appartenances concerne aussi bien le visible que l'illicite. Le regard porté sur le corps dépend de la perspective qui encadre la vision du lecteur. D'ailleurs, en modifiant les paramètres de *subjectivation*, le corps change les instances de son discours. De même, son amplification par le vêtement touche en somme et l'univers intime du sujet (son corps en tant que chair) et son univers social (les normes, la culture, l'ensemble des

¹¹ Henri Raynal, « Parure-Apparence-Art » dans Belinda Cannone et Christian Doumet, *Dictionnaire des mots manquants*, Thierry Marchaisse, Vincennes, 2016, pp.162-163.

représentations) qui interviennent simultanément dans l'expérience sémiotique du corps-habillé.

III- Le *Corpstexte* d'Abdelhak Serhane

L'étude de l'écriture sur le corps pourrait pousser plus loin la réflexion grâce à une pratique physique ou via une implication métaphorique. Le corpstexte, pour Abdelhak Serhane, s'inscrit pleinement dans un processus thérapeutique de la construction identitaire. Pour le traiter, il l'associe au henné. Cet ornement établit une sorte de passerelle entre le corps et le monde qui lui est externe, et ce autour d'un entrelacement hypothétique. Le corps se soumet à l'interprétation par un discours métaphorique qui attribut la parole à la chair et devient l'appel d'un rêve nostalgique, l'espoir de retrouver ses origines identitaires.

Abdelhak Serhane considère que le henné est une encre de la mémoire, chargée de « signe [...] de toutes les violences. De toutes les attentes. Territoire de toutes les tumeurs, de toutes les dunes éclatées, des printemps crépusculaires »¹² et dont « chaque courbe, chaque trait, chaque point... avaient une charge effective. »¹³ Le corps *intertextué* est un corps-histoire qui chante le temps. C'est une mémoire vivante tracée sur une peau palimpseste.

La mémoire invente, forge et fertilise son langage. Les mots outrepassent le vide et remplissent la « viande [du protagoniste] de signes sacré. »¹⁴ Mais, est-ce la main qui fait appel à l'écriture ou bien c'est la mémoire qui cherche une surface lisse (la chair) où se poser ? Ces mots, proviennent-ils d'un mythe individuel ou sont-ils les « mots des autres »¹⁵ ?

¹² Abdelhak Serhane, « Corpstexte », *loc.cit.*, p.39.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p.40.