

# Histoire d'une conscience incarnée

Georges Vigarello

Seuls les cinq sens, ceux des sens externes, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, se sont imposés dans une longue tradition occidentale. La sensibilité physique venant de l'intérieur du corps n'est quasiment pas interrogée : celle des messages intimes, celle des signaux enfouis. Non que la douleur, témoignage évident de l'interne, ait été ignorée. Sa présence est même insistante dans les textes classiques. Mais outre qu'elle demeure le seul indice d'une résonance physique, elle est en même temps accident, faiblesse, infirmité : perturbation cruelle à laquelle aucun sens défini n'est rattaché.

Le dévoilement des sensations « internes », l'évocation d'une « coenesthésie » (perception intérieure du corps) par exemple, appartiennent à un moment récent de la culture européenne : celui du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Découverte marquante, à coup sûr : l'individu s'y attribue une certitude nouvelle, une profondeur de fibres et de chairs qu'il s'autorise davantage à vivre comme à prospecter. C'est ce que montrent la littérature, les mémoires, les récits individuels, nombre de journaux intimes devenus autant d'aventures du corps, jouant avec les sensations comme avec leurs déformations, jouissant de leurs errances, de leurs surprises dans les rêves ou les dérives de l'imagination. Affirmation totalement décisive aussi parce qu'elle ouvre sur d'innombrables investigations qui, en changeant la vision de l'organique, a changé la vision du soi.

C'est à l'émergence de cette découverte qu'est consacré le présent texte. L'enjeu d'une telle histoire serait de contribuer

## CORPS EN SCÈNES

à celle de l'individu, celle de son univers sensoriel, celle de son identité.

## LA DOMINANCE DES « SENS EXTERNES »

Une tradition le dit : il n'y aurait d'« interne » que l'« esprit », le corps lui-même demeurant « externe ». D'où la malicieuse ironie de la question posée par le *Micromégas* de Voltaire aux habitants de la terre : « Puisque vous savez si bien ce qui est hors de vous, sans doute vous savez encore mieux ce qui est en dedans. Dites-moi ce que c'est que votre âme, et comment vous formez vos idées <sup>1</sup>. » Le corps ne serait jamais un « dedans ».

La douleur, du coup, seul témoignage des indications venues des organes, relèverait alors des « sens externes ». Mais il faut dire davantage et souligner combien c'est l'intériorité appartenant à l'espace des chairs, celle directement éprouvée qui, pour longtemps, a été peu interrogée. Comme si cet espace, outre sa confusion, ne devait pouvoir informer sur le monde et sur soi.

*Le symbole des sens « externes »*

C'est ce que confirme d'ailleurs la culture classique, séparant fortement l'âme et ses « informateurs » : « Nos sens ne sont que les fenêtres par lesquelles elle regarde ce qui se passe au dehors <sup>2</sup>. » Ils témoignent de l'univers des « choses <sup>3</sup> », ils sont aux frontières et non au « dedans » : les sens vivent au contact de l'espace et des objets.

Un symptôme traditionnellement étudié par les médecins et les magistrats instructeurs révèle la durable et relative

1. Voltaire, *Micromégas* (1752), *Romans et contes*, Paris, 1931, T. II, p. 190.

2. F. Lamy, *De la connaissance de soi-même*, Paris 1701 (1<sup>re</sup> éd. 1694), T. II, p. 75.

3. Voir *ibid.*, T. IV, « l'usage des choses sensibles », p. 57.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

« inattention » aux sensations internes : les illusions classiques des mélancoliques ou des sorciers, par exemple, la certitude, pour certains d'entre eux, d'être transformés en êtres physiquement différents, animaux divers, matériaux curieux, organismes sauvages, chairs de fer ou de papier. La médecine ancienne, la littérature de sorcellerie aussi, s'attardent à cet univers où le corps semblerait intérieurement transformé jusqu'à se vivre bouleversé. Un symptôme domine l'ensemble : la lycanthropie, cette croyance pour la personne d'être commuée en loup. Le lycanthrope, spectre des sorcelleries anciennes, court la campagne, hanté de carnage et de dévoration. Il s'acharne, engloutit, s'accroupit, aboie : devenu, de part en part, étranger à lui-même. Aucune image de « corps interne » pourtant n'est ici évoquée par les commentateurs, aucune image de quelque perception intime bouleversée ou troublée. Sprenger, en 1495<sup>4</sup>, attribue le symptôme à la présence d'un diable occupant le corps : non pas les sensations, mais la commande des mouvements, l'emprise sur le faire, celle, toute erratique et imposée, venue du dehors.

Le diable n'a pas la même présence pour les décennies suivantes, lorsqu'est discutée, au début, du XVII<sup>e</sup> siècle la lycanthropie. Il est objet de doutes aussi. Pourtant aucune évocation de la sensibilité interne, ici encore, mais plutôt une atteinte directe de la vue, de l'ouïe, du toucher. Une vision des actes surtout, un récit de « choses » : la haine du lycanthrope « contre le bétail et les personnes avec le désir de les démembrer et dévorer<sup>5</sup> ».

La fiction prolonge ces références. Le jeune Francion de Charles Sorel en 1623, soumis aux breuvages douteux d'une vieille matrone se rêve transformé en « monstre » repoussant et hideux. Aucun indice de mutation « intérieure » pourtant. Aucun indice de sensibilité. C'est le miroir d'une fontaine

4. H. Institoris, J. Sprenger, *Le Marteau des Sorcières, malleus Maleficarum* (1486), Grenoble, Millon, 1990, p. 214.

5. M. Delsio, *Les controverses et recherches magiques*, Paris, 1611, p. 209.

## CORPS EN SCÈNES

qui lui apprend ses propres transfigurations physiques : « me mirant dans l'eau, je vy que j'avois la plus laide forme que l'on puisse figurer<sup>6</sup>. » C'est le son de sa voix qui lui apprend sa révolution organique : « Il me sortit de ma bouche qu'un hurlement<sup>7</sup>. » Francion demeure muet sur ce qu'il éprouve, disert sur ce qu'il entend ou ce qu'il voit. Le « dedans », faut-il le redire, se limiterait à la conscience, la pensée, l'esprit : lieu de mémoire, d'images, d'intentions. La vulgate cartésienne le dit en toute clarté :

Nous connaissons manifestement que pour être, nous n'avons pas besoin d'extension, de figure, d'être en aucun lieu, ni d'aucune autre chose que l'on peut attribuer au corps, et que nous sommes par cela seul que nous pensons<sup>8</sup>.

*Enveloppe privilégiée, intérieur déprécié*

Un cas précis, étudié au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, montre encore cette relative ignorance des perceptions du dedans. Il s'agit d'un soldat blessé, entré à l'hôpital de Douai en 1730, victime d'intenses douleurs au bras, suivies d'une éruption de pustules. Le phénomène disparaît au bout de quelques jours, réduit par les régimes et les saignées, mais remplacé par une « perte de sentiment de tout le bras droit<sup>9</sup> » : le malade n'éprouve plus aucune « indication » venant de ce bras, alors même qu'il peut le mobiliser ou le bouger. D'où le nom du symptôme : « paralysie du sentiment<sup>10</sup> » et non paralysie du mouvement. Mal « troublant » à coup sûr qu'évoque Helvé-

6. C. Sorel, *Histoire comique de Francion* (1623), in *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1958, p. 145.

7. *Id.*

8. R. Descartes, *Les principes de la philosophie* (1644), *Œuvres et lettres*, op. cit., p. 574.

9. « Paralysie sans sentiment, quoique le mouvement de la partie insensible ne soit pas détruit », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, Paris, 1743.

10. *Ibid.*, p. 000.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

tius dans une longue lettre à Winslow et qu'explore attentivement Brisseau, piquant sous tous les angles ce bras pourtant mobile.

Ce geste dit tout. Les médecins explorent le tact, la sensibilité des surfaces et non celle des profondeurs. Ils n'interrogent pas, surtout, le rôle possible des sensations internes ici disparues, leur effet possible sur l'orientation et le sentiment de soi. Ils ignorent la maladresse du malade, par exemple, pourtant inévitable : le fait, entre autres, que le soldat pourrait éprouver son bras comme étranger. Ils retiennent sa seule insensibilité. Ils le croient même capable de jouer aux boules et de conserver son adresse. L'absence de sentiment de ce membre concernerait ses enveloppes plus que son état : son « extériorité » plus que son « intériorité ». Ce que confirme l'insistance mise sur l'accident dont est victime le même soldat suisse en 1739 : une grave brûlure suivie de gangrène après que sa main eût saisi un objet dont l'intense chaleur ne le troublait pas. Les messages notables viennent bien du dehors. William Cullen le confirme jusqu'à la caricature en refusant de faire place à la « paralysie du sentiment », jugé symptôme « non essentiel<sup>11</sup> », dans ses *Éléments de médecine pratique* en 1778.

*La douleur et le dedans*

Reste la douleur bien sûr, mais longtemps tenue à distance. Son évocation est inévitablement présente dans les textes classiques. Ce qu'évoque Montluc, au début de notre modernité, consignait les accidents de son périple italien : « Je me déplanay la hanche. Je cuide que tous les maux du monde ne sont point pareils à celui-là<sup>12</sup> ». Ce qu'évoque

11. W. Cullen, *Éléments de médecine pratique*, Paris, 1785 (1<sup>re</sup> éd. anglaise 1778), T. II, p. 229.

12. B. de Montluc, *Commentaires, 1521-1576* (mss. XVI<sup>e</sup> siècle), Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1964, p. 197.

## CORPS EN SCÈNES

Montaigne en 1581 luttant contre la gravelle : « Je souffris cette nuit pendant deux heures de la colique et je crus sentir la descente d'une pierre<sup>13</sup>. » Rien pourtant qui n'ouvre d'emblée sur un travail d'intériorité. La douleur est envahissement, fêlure : violence qu'il faut éloigner. Objet à ignorer ou à subir plus qu'à questionner. À moins qu'il ne soit épreuve dont le mystique tire sa légitimité.

Mais plus encore la douleur, liée à la référence aux humeurs, dominante dans la tradition, est représentation, flux, voire spectacle. Jérôme Cardan, dans un témoignage pionnier, au XVI<sup>e</sup> siècle, sur les souffrances physiques ressenties durant sa vie, les représente comme autant de flux : « Par nature ma tête fut sujette aux fluxions qui se portent tantôt sur l'estomac, tantôt sur la poitrine. Si bien que je me trouve bien portant quand je ne souffre que de toux et d'enrouement<sup>14</sup>. » Il en désigne les étapes : « Lorsque la fluxion passe à l'estomac, elle produit un flux de ventre et un dégoût pour la nourriture<sup>15</sup>. » Même image, avec Etienne Pasquier, toujours au XVI<sup>e</sup> siècle, interrogeant son médecin sur la présence d'une « humeur âcre et piquante » provoquant au ventre de « grandes et extraordinaires espraintes<sup>16</sup> ». Il suggère un circuit dont il veut connaître le cours : « de quelle fontaine et source me peut provenir ce mal<sup>17</sup>? » Le flux encore, ses origines et ses trajets. La description porte moins sur ce qui est immédiatement senti, le sentiment quelque peu ineffable, mais sur ce qui est représenté, figuré, et dès lors distancié.

Le tableau, ainsi décrit par les acteurs eux-mêmes, fait du corps un ailleurs. Son espace est d'emblée « différence »,

---

13. M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie* (XVI<sup>e</sup> siècle), Paris, Le livre de poche, 1964, p. 493.

14. J. Cardan, *Ma vie* (mss. XVI<sup>e</sup> siècle), Paris, Belin, 1992, p. 16.

15. *Ibid.*

16. E. Pasquier, *Lettres familières* (mss. XVI<sup>e</sup> siècle), Genève Droz, 1974, p. 166.

17. *Ibid.*, p. 167.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

confirmant la manière dont est vécu ce même corps dans une longue tradition occidentale : maison ou habitacle, tour ou prison. Une enceinte s'impose, toute matérielle, informant l'âme ou l'esprit. Son existence demeure « extérieure », réalité indépassable, rendant quasi impossible toute coexistence fusionnelle avec l'individu qui perçoit.

**L'ÊTRE « SENSIBLE »**

Le thème de la douleur est canonique : systématiquement évoqué dans les descriptions de maladies à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, systématiquement nuancé aussi, sa prise en compte plus subtile aide à envisager « autrement » l'intériorité. Encore fallait-il qu'une vision également nouvelle du corps, une représentation inédite de ses textures, celle privilégiant par exemple le réseau des fils et des nerfs, suggère avec cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de nouveaux supports à l'expérience sensible. Encore fallait-il aussi que le sensible ait suffisamment gagné en présence pour qu'à l'opposition « corps et âme » succède à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'opposition « physique et moral ».

*Vivre c'est sentir*

Un intérêt tout particulier pour le réseau nerveux a sans aucun doute accompagné ces renouvellements d'attention, aiguissant enquêtes intimes et tensions sur soi : l'image du corps change avec la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, faite de nerfs plus que d'humeurs, de cordes, de lamelles plus que de liquides ou de vapeurs. Visée toute pragmatique d'ailleurs : les chairs sont davantage liées à l'action, à l'efficacité, privilégiant la commande, la communication, magnifiant les vibrations, les élasticités, les frémissements de fibres plus que les formes et contenus des sécrétions ou de flux. Le fonctionnel du corps l'emporte avec les Lumières. Transposition définitive où

## CORPS EN SCÈNES

l'organique tient moins à la sève et ses correspondances aqueuses qu'au réseau de tissus et leurs correspondances fibrillaires. Les naturalistes le disent, insistant sur les références nerveuses, définissant la vie par la sensation plus que par le mouvement ou les débits : « Vivre c'est sentir<sup>18</sup> ». Les hommes de lettres le disent, s'arrêtant aux sens et à leurs effets : « La sensibilité physique est la cause unique de nos actions<sup>19</sup>. » Immense bascule où les traités des nerfs<sup>20</sup> dominent la littérature savante à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la connaissance du sensible domine la connaissance de la vie<sup>21</sup>, où le thème des fils communicants domine celui des métaphores du corps : « Tous (ces) organes ne sont, à proprement parler que les développements grossiers d'un réseau qui se développe et s'accroît<sup>22</sup> ». L'image des nerfs s'identifie à celle des chairs, formant la « base de tous nos organes<sup>23</sup> », constituant, par leur qualité, « le caractère essentiel de l'animal<sup>24</sup> ».

Aucun doute, ce déplacement accompagne la manière toujours plus empirique et corporelle dont l'individu se définit lui-même : existence éprouvée plus que jamais selon son immersion charnelle au point que la *Médecine de l'Esprit* d'Antoine Le Camus rêve en 1769 de « mécanique corporelle<sup>25</sup> » pour le fonctionnement de l'esprit. La science de l'homme, celle toute nouvelle, prétendant avec Buffon ou

---

18. D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1766, art. Sensibilité, T. p. 787.

19. C. A. Helvétius, *De L'homme* (1773), *Œuvres complètes*, 1793, T. V, p. 221.

20. Voir, C.-N. Le Cat, *Traité des sens*, Paris, 1842, S. A. Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Paris, 1770-1778, 5 vol.

21. P. V. de Sèze, *Recherches physiologiques et philosophiques sur la sensibilité et la vie animale*, Paris, 1786.

22. D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert* (1769), *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1951, p. 901.

23. D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie, op. cit.*, art. « Sensibilité », p. 785.

24. *Ibid.*, p. 804.

25. A. Le Camus, *Médecine de l'esprit*, Paris, 1769 (1<sup>re</sup> éd. 1754), T. I, p. IX.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

l'Encyclopédie inscrire l'humain dans la nature, profiler l'homme en prolongement de l'animal : révolution de l'écoute sensible, quoi qu'il en soit, s'impose dont les conséquences iront croissant.

*Expérience du corps et expérience du moi*

Douleur ou plaisir ne sont d'ailleurs plus les seuls thèmes retenus en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'expérience s'étend aux états, aux simples repères de dynamiques intimes, à leur contenu spatial, à leurs images : rien d'autre qu'un changement de présence et d'intensité sensibles directement éprouvées. Diderot le montre en suggérant les rêveries de d'Alembert et les perceptions « déplacées » qu'elles supposent : « Il m'a semblé plusieurs fois en rêve que mes bras et mes jambes s'allongeaient à l'infini, que le reste de mon corps prenait un volume proportionné<sup>26</sup> ». Ou l'allusion aux intuitions d'espaces intérieurs totalement reconstruits : cette femme s'éprouvant aussi mince qu'une aiguille ou cet homme disant « sentir comme des ballons sous ses pieds<sup>27</sup> ». Mon corps « n'est pas toujours du même volume<sup>28</sup> » conclut Diderot.

L'originalité tient aux faits comme à l'explication. Les troubles viennent ici des sens eux-mêmes, de leur vibration errante, de leur trop faible ou trop forte intensité. Ils désignent un dedans. Ils répercutent une « profondeur », transposant l'expérience du corps en expérience du moi, l'atteinte des sens en atteinte d'une personne. Ils concernent pour la première fois une identité. Ils touchent à la façon d'être et d'exister. Ils donnent le sentiment d'une révolution intérieure lorsqu'ils sont trop marquants. D'où la suggestion de l'angoisse aussi, identifiée pour la première fois dans de telles

---

26. D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, op. cit., p. 912.

27. *Ibid.*, p. 912-913.

28. *Ibid.*, p. 913.

## CORPS EN SCÈNES

expériences : cet « effroi mortel de se perdre<sup>29</sup> », par exemple, dans le cas d'une femme dont le corps lui semblait « se rapetisser par degrés ». C'est bien le statut du « je » qui est transformé : non plus le corps comme simple enveloppe par exemple, habitacle ou outil, ustensile indépendant d'une âme ou d'un soi, mais le corps comme lieu d'immanence, instance première, celui dont les impressions déplacées déplaceraient leur auteur lui-même. D'autant que le renversement par rapport à la formule cartésienne est patent : « Je suis un peloton de points sensibles<sup>30</sup> » insiste Diderot, liant le « je suis » au versant sensoriel, et l'identité à l'ancrage corporel.

De telles attentions orientent vers des objets « physiques », voire psychologiques, que la physiologie ou la littérature classiques n'interrogeaient pas, une nouvelle manière aussi de dire le soi et de l'exprimer.

*Éprouver le corps : l'invention de la cœnesthésie*

Ce qu'énonce plus nettement Cabanis en 1802, soulignant une nécessaire révision de mots : un territoire émerge, fait de messages et d'impressions de chairs. D'où le sens révisé donné à la notion de « sensations internes » : non plus les opérations de l'âme, ces replis incorporels de la mémoire, de l'imagination ou du jugement, ces phénomènes de « pensée », perçus longtemps en seuls témoignages de l'intime, mais les impressions venues des organes, non plus la référence aux objets « absents » mais la référence aux objets « présents », ceux très spéciaux aiguisant le relief du dedans. La sensibilité y a gagné en profondeur. Un programme se dessine prospectant cet « espace » où les « déterminations morales et les idées » pourraient naître des « impressions

29. *Ibid.*, p. 912.

30. *Ibid.*, p. 901.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

internes », jusqu'aux « délires et aux folies<sup>31</sup> », aux désordres, aux échappées. Un programme où « physique » et « moral » sont définitivement confrontés. Au point que Cabanis en fait un programme dont on peut aujourd'hui mesurer l'utopie en même temps que l'importance pour l'histoire culturelle :

Il resterait maintenant à déterminer quelles sont les affections morales et les idées qui dépendent particulièrement de ces impressions internes, et dont les organes des sens ne sont tout au plus que les instruments subsidiaires : il resterait ensuite à les classer et à les décomposer, comme l'a fait Condillac pour toutes celles qui tiennent aux opérations des sens, afin d'assigner à chaque organe celles qui lui sont propres, ou la part qu'il a dans celles qu'il concourt seulement à produire<sup>32</sup>.

Un mot s'invente d'ailleurs, au même moment, celui de « cœnesthésie » : sentiment spontané d'un « éprouvé » du corps, présence physique latente équivalent immédiat du moi. Le thème est décisif : suggéré par Reil au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, il désigne un « sens » physique quasi spécial rassemblant toutes les impressions venues du dedans. Sentiment diffus et général, immanent, immédiat, censé précéder chaque sensation isolée : « Sans ce sens vital intérieur, nous n'aurions aucune idée de l'intensité variable de nos forces physiques dans la respiration, l'excrétion, la contraction musculaire, etc.<sup>33</sup>. »

Le thème dépasse dès lors largement la seule physiologie des sens. Il réinterroge le moi : conscience devenue inséparable de son enracinement corporel. Ce qu'évoque Maine de Biran dans sa langue laborieuse au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « Je

31. P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral chez l'homme* (1802), Paris, PUF, 1956, *Cœuvres philosophiques*, T. I, p. 174-175.

32. *Ibid.*, p. 178.

33. J. C. Reil cité par P. Maine de Biran *Considérations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques* (mss. env. 1820), *Cœuvres*, Paris, PUF, 1949, T. XIII, p. 182.

## CORPS EN SCÈNES

ne suis pas un pur abstrait, mais une personne ; à ce titre, je coexiste, moi voulant et un corps sentant et mobile<sup>34</sup> ». L'enjeu, dans ce cas, est majeur, portant sur la manière de définir le sujet. C'est aussi qu'une profonde transformation culturelle s'est produite en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, une manifestation d'autonomie : individu d'autant plus affirmé qu'il dit ses frontières et sa singularité. Fait largement connu mais conduisant à d'inépuisables constats : chacun devenu davantage dépendant de lui-même, échappant davantage aux diktats de quelque surnature, doit chercher dans la totalité de sa présence physique ce qui le fait vivre, penser, éprouver. D'où la lente transformation des prospections intimes au XIX<sup>e</sup> siècle : l'importance totalement inédite donnée aux sensations physiques.

*Littérature et géographie du sensible*

L'expérience littéraire se creuse par exemple qui n'évoque plus les simples états corporels mais promeut leur « profondeur ». Ce que Balzac sait suggérer dans son *Louis Lambert* en 1842 : « Je suis comme abandonné par ma force. Tout me pèse alors, chaque fibre de mon corps devient inerte, chaque sens se détend, mon regard s'amollit, ma langue est glacée<sup>35</sup>. » Ce que suggère plus que tout autre Amiel au milieu du siècle, quêtant chaque indice intérieur, inventant des espaces du corps prospectés comme autant de géographies : « Avec mon habitude de m'observer froidement comme un non-moi, je sentais vivre les diverses régions de mon cerveau au-dessous du crâne<sup>36</sup>. » Phénomènes recherchés, quasi travaillés aussi, jusqu'à leur étrangeté possible, comme pour en

---

34. *Ibid.*, T. XIII, p. 168.

35. H. de Balzac, *Louis Lambert* (1842), *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade.

36. H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime* (29 mars 1854), Genève, 1922, T. I, p. 132.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

accroître l'intérêt : le navigateur aérien de Poe par exemple, évoquant en 1835 « la sensation de plénitude accompagnée de distension dans les poignets, les chevilles, la gorge<sup>37</sup> » ; ou le mangeur d'opium de Quincey, dès 1822, se découvrant brusquement un nouveau corps, s'attardant aux théâtres « ouverts et illuminés<sup>38</sup> » dans l'enceinte même de son cerveau, insistant sur l'absolu bouleversement du sensible alors que les témoignages antérieurs des « mangeurs d'opium » n'y voyaient que banales situations d'ivresse. Deux thèmes acquièrent une importance qu'ils n'avaient pas : le déplacement possible des volumes du corps, la vulnérabilité possible de ses surfaces. Moreau de Tours le montre en expérimentant le hachisch dans les années 1840, notant une intense fluctuation perceptive, un intense glissement du moi, très vite après l'absorption du produit. Alternance entre pesanteur et dissolution organiques par exemple, révélant un espace « intérieur » bouleversé, succession de mélanges aussi, l'impression d'une totale « perméabilité jusqu'au moindre vaisseau capillaire<sup>39</sup> », objets et espaces traversant le corps, révélant le sentiment d'une atteinte des enveloppes comme celui de l'identité. Deux thèmes qui, dans chaque cas, jouent avec le sentiment des frontières comme avec celui de noyau « personnel ». Baudelaire le dira mieux que tout autre, quelques années plus tard : « Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*<sup>40</sup> ».

37. E. Poe, *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall* (1835), *Contes, essais, poèmes*, Paris, Bouquins, 1989, p. 170.

38. T. de Quincey, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1822), Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1990, p. 134.

39. J.-J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale, études psychologiques*, Paris, 1845, p. 24.

40. Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels* (1858), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1954, p. 456.

## CORPS EN SCÈNES

Il faut insister sur ces prospections : elles éprouvent la présence sensible en indépassable accompagnement du sujet. Le « théâtre » de l'imaginaire après s'être longtemps fixé sur le dehors s'ouvre sur le dedans de soi.

*La culture de la détente*

Écoute de soi toute nouvelle il faut le redire, marquante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, orientant les questions de la médecine vers la psychologie. Écoute de soi limitée en revanche, distinctive, culturellement peu partagée.

L'analyse de ce versant sensible demeure, pour quelque temps encore, celle d'une élite : univers de notables, d'hommes de lettres, de médecins, de savants, multipliant plus qu'auparavant les indices de l'intimité. Une pratique discrète, socialement limitée, témoigne d'ailleurs de ces identités : la culture de la « détente », celle de la sensibilité au « relâchement ». Le thème perce dans l'habitus physique comme dans le cadre mobilier bourgeois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les corps y gagnent en appartenance visible, manière non dite de cultiver une sensibilité mieux intériorisée : attitudes plus souples, gestes plus arrondis, jambes et troncs abandonnés, mobilier aux angles creux, sofas aux dessins profonds. Les allures ignorent les vieilles fermetés pour des dessins plus adoucis, sinon plus « relaxés ». Les positions s'« amollissent » pour mieux s'éprouver. Ce qui suppose, fût-ce confusément, une manière inédite de ressentir les tensions pour mieux les effacer. Des signes physiques le montrent jusqu'à l'explicite : les bras tombants de Victor Chocquet enveloppant le dossier du fauteuil dans le tableau de Cézanne en 1877<sup>41</sup>, les jambes négligemment croisées de Paul Leclercq dans le tableau de Toulouse-Lautrec en 1897<sup>42</sup>, les étirements et alanguisse-

41. P. Cézanne, Victor Chocquet, 1877, Galery of fine arts, Columbus, Ohio.

42. Toulouse Lautrec, *Paul Leclercq*, 1897, Musée du Louvre.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

ments des femmes dans les illustrations d'Henri Boutet en 1899<sup>43</sup> en sont autant d'exemples tangibles.

Le tonus musculaire, ses tensions toujours maintenues malgré l'absence de mouvement, avait été « découvert » par les physiologistes des années 1820 : se relâcher serait alléger les crispations toniques. Une référence culturelle domine pourtant bien davantage ici : se relâcher serait apaiser les « excitations » d'un univers citadin et technique jugé brusquement plus vibrant. Pratiques et mots nouveaux l'évoquent à la fin du siècle : le « relâchement » agirait contre le « surmenage<sup>44</sup> », l'effet « trépidant » des villes, celui des vitesses, des stimulations diffuses. Le « repos » s'impose face à un « mal répandu avec une évidente rapidité<sup>45</sup> ». D'où ce passage de la tension « ressentie » à la tension « effacée ». Abandons décisifs, abandons distingués.

## L'ÊTRE « INFORMÉ

Une bascule a lieu, en revanche, avec les années 1920-1930 : les pratiques de détente s'explicitent, transformées en exercices, orchestrées en programme. Elles se diffusent aussi dans l'univers social, ajoutant au jeu des contractions musculaires celui du relâchement et de la concentration. « Je me détends » titre un de ces premiers textes consacrés à un tel thème en 1922, multipliant les indications pour « passer en revue toutes les parties du corps et assurer si la détente est bien générale<sup>46</sup> », manière évidente et nouvelle de travailler l'intériorité jusqu'à la mobiliser et l'exercer. Le thème,

---

43. H. Boutet, *Autour d'elles*, Paris, 1899.

44. Le mot « surmenage » est repris dans l'univers de l'école, dans celui du travail comme dans celui du sport, voir A. Riant, *Le surmenage intellectuel et les exercices physiques*, Paris, 1889.

45. M. de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, 1898, p. 212.

46. E. Raymond Nicolet, *Je me détends*, Paris, 1922, p. 14.

## CORPS EN SCÈNES

surtout, pénètre les pratiques du grand nombre : vaste révision pédagogique où chacun s'améliorerait en travaillant aussi la « trêve », le détachement, la relaxation. Première grande affirmation de l'individu contemporain prolongée à l'échelle d'une population : cet abandon fait dominer l'appartenance à soi, le temps pour soi, conduisant, au bout du compte, à vivre un corps jugé de part en part transformé. Ce qui conduit, plus près de nous, à une culture largement inédite de la sensation où l'enjeu porte ce qui est éprouvé autant que sur ce qui est réalisé.

*La « prise de conscience » du corps*

La littérature de la « concentration », comme celle de la « détente » gagnent les magazines à grand tirage dans les années 1920-1930, banalisant insensiblement des exercices quotidiens : « Concentrez votre pensée sur la respiration », par exemple, ou « concentrez votre attention sur le muscle qui travaille, pensez à lui et tâchez de le sentir accomplir sa fonction<sup>47</sup>. » Devenir « sculpteur de [sa] silhouette<sup>48</sup> », comme le suggèrent les gymnastiques de chambre autour de 1930, suppose de nouvelles prospections internes, accentuant la densité du sens intime, spécifiant un travail inédit sur l'espace de soi. La comtesse de Polignac, la fille de Mme Lanvin, évoque pour *Votre Beauté* en 1934 les exercices faits aux moments les plus inattendus, toujours surveillés et suffisamment intériorisés pour être quasi invisibles : « Dans la journée, en voiture, pendant une conversation, je m'exerce sans que personne ne s'en doute. Je tourne les poignets, je les élève lentement et comme s'ils pesaient un poids insupportable. Grâce à cette méthode, j'ai acquis des muscles de fer<sup>49</sup>. » Ces psychologies toutes pratiques inventent un

---

47. *Votre beauté*, janvier 1934.

48. *Vogue*, 1930.

49. *Votre beauté*, septembre 1934.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

nouvel art d'éprouver la volonté intime fût-il encore élémentaire, discret sinon marginal. Elles diffusent aussi une nouvelle représentation du corps, plus affinée, plus intériorisée, centrée sur la mentalisation : « écouter » les sensations pour mieux les contrôler, imaginer les formes physiques pour mieux les acquérir.

L'univers gestuel change d'ailleurs avec elles, orientant l'évocation des pratiques, celle des impressions perçues, la manière de les dire et les rechercher. La littérature sportive de l'entre-deux-guerres ne suggère-t-elle pas autrement ses objets ? Attentive au registre sensoriel comme jamais jusque-là. Jean Prévost par exemple, en 1925, faisant du sensible une épreuve quasi intellectuelle : « Ces avertissements et ces lourdeurs de muscles demeuraient un langage, bien que subtil, étranger – comme des nouvelles téléphonées de province. Plus curieuse et plus moi-même, une nouvelle vie organique s'élevait avec la vigueur de l'exercice, jusqu'au niveau de mes pensées<sup>50</sup>. » Rien d'autre qu'un privilège donné au registre immédiatement sensible de son corps.

« *Schéma corporel* » et « *image du corps* »

Les enquêtes répétées sur les sensations « internes » ont à coup sûr convergé avec les pratiques. Elles ont renouvelé les objets intérieurs. Elles ont surtout provoqué une vision plus synthétique au début du XX<sup>e</sup> siècle : non plus celle d'informations périphériques et émiettées issues des muscles ou des articulations, mais celle d'une représentation interne et totalisée du corps. Les objets neurologiques ont changé, comme ont changé les mots employés. C'est d'un ensemble unifié dont parlent les neurologues des années 1920 avec son image mentale et son versant interne. C'est du déficit d'une totalité « représentée » dont feraient preuve certains de leurs

---

50. J. Prévost, *Plaisir des sports*, Paris, Gallimard, 1925, p. 25.

## CORPS EN SCÈNES

patients : ces malades de Schilder, par exemple, incapables de trouver l'emplacement de leur nez ou de leurs yeux<sup>51</sup>, l'une de ces patientes, en particulier, désignant les yeux, le nez, les oreilles de l'observateur plutôt que les siens propres. Cette totalité s'impose alors au cœur de l'existence intime. Celle qu'Henry Head décrit le plus précisément en 1920 : « Tout ce qui participe des mouvements conscients de notre corps est ajouté au modèle que nous avons de nous-même et fait désormais partie de ces schémas : le pouvoir de localiser peut s'étendre chez une femme jusqu'à la plume de son chapeau<sup>52</sup>. » Les termes pour définir cet ensemble se multiplient aussitôt : « modèle du corps », « schéma corporel », « image du corps », « schéma postural », autant de références évoquant l'image d'un corps représenté et éprouvé comme un tout (« *to maintain the body as a whole*<sup>53</sup> »). Les interprétations se multiplient aussi, dont celle de Jean Lhermitte, dans les années 1930 : « On ne saurait douter que notre activité s'appuie sur un fondement psycho-physiologique, lequel n'est autre que l'image de notre moi corporel<sup>54</sup> ». Non plus le simple foisonnement de la cénesthésie, mais l'image unifiée de l'ensemble corporel, non plus la simple alerte sensible, mais la représentation, par devers soi, d'un schéma totalisé.

À l'image psycho-physiologique s'ajoute inévitablement aussi, au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'image corporelle inconsciente, celle que modulent l'histoire et les affects de chacun. D'où ces troubles confrontés pour la première fois à une représentation « émotionnellement » perturbée. Cette patiente dont la vision d'un corps toujours menacé d'émiettement (« Je suis comme atomisée<sup>55</sup> ») serait tout simplement liée à

---

51. P. Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968 (1<sup>re</sup> éd. allemande 1914), p. 69.

52. H. Head, *Studies of neurology*, London, 2 vol., 1920.

53. C. S. Sherrington, *The integrative action of the nervous system*, Cambridge, 1906.

54. J. Lhermitte, *L'image de notre corps*, Paris, Nouvelle revue critique, 1939, p. 11.

55. P. Schilder, *op. cit.*, p. 177.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

une agressivité retournée contre elle-même, ou cette autre dont l'auto-dépréciation physique, le sentiment d'accumuler malaises et maux, seraient tout simplement liés au combat continu contre une « libido narcissique » risquant de la submerger. L'obstacle devient ici la reconnaissance de son propre désir, l'acceptation du plaisir, la difficulté de « placer sa libido dans son propre corps<sup>56</sup> ». D'où le jeu obscur d'un déni possible affectant l'image du corps comme l'image de soi.

Peu importe, bien sûr, l'interprétation proposée. Peu importe ce jeu trouble avec l'image où rien ne dit que sa « clarté » soit d'emblée réalisable et moins encore sa saisie toujours consciente. Le schéma, à lui seul, est une « figure simplifiée » assure André Thomas en 1942. Il « sert davantage à la démonstration<sup>57</sup> » qu'à la vérité. Décisif en revanche est l'accroissement de l'espace accordé à l'interne corporel : cette manière d'imaginer ses tensions, ses ruptures, explorer ses polarités, cette manière de le rapprocher d'une homogénéité ou d'une hétérogénéité du moi.

*Observation intérieure et expression esthétique*

Les descriptions et leurs effets pratiques ont définitivement changé. Ce que montre la fiction littéraire : ce moi plus que jamais installé sur le versant physique de l'intériorité. Le regard par exemple dans le *Désert* de Le Clézio : « Les yeux fermés, accroupie dans la poussière, elle sent le regard de l'Homme Bleu posé sur elle, et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres. C'est cela qui est extraordinaire. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait

56. *Ibid.*, p. 159. Voir aussi sur ce thème F. Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

57. A. Thomas, *L'image de mon corps* (1942), cité par A. Virel, *Les univers de l'imaginaire*, Paris, L'arbre vert, 2000, p. 44.

## CORPS EN SCÈNES

mal<sup>58</sup>. » Ce que montre tout autant le propos du peintre, expliquant son œuvre non plus seulement par un travail de l'œil, mais par une manière nouvelle d'éprouver le corps : « Luc, quelquefois, alors qu'il se laissait aller, confortablement couché sur le dos dans une demi-obscurité, s'imaginait en couleurs. Pas de celles déposées sur sa peau, mais des couleurs de structure, au même titre que ses os, muscles ou nerfs<sup>59</sup>. » L'observation intérieure, l'observation toute physique, comme condition d'une expression esthétique.

Les pratiques d'« entretien » surtout et d'entraînement se sont déplacées, ce que confirment les « slogans » quasi triviaux des nouvelles salles de mise en forme, dans les années 1980, faites pour « ouvrir une parenthèse au cœur de la vie active, retrouver une oasis de fraîcheur, le temps de s'occuper de soi et de son corps<sup>60</sup> ». Alors que s'accroît brusquement leur public<sup>61</sup>, le projet de ces salles s'orchestre autour d'un thème indéfiniment répété : celui du « retour sur soi<sup>62</sup> ». Toutes suggèrent un temps « mis entre parenthèse », ou un espace « mis hors du temps<sup>63</sup> » pour mieux assurer la « redécouverte de son corps<sup>64</sup> » ou mieux « se mettre en harmonie avec son corps<sup>65</sup> ». Gymnastique sans doute, mais le projet est bien de « prendre conscience de son corps, se mettre à son écoute<sup>66</sup> », postuler à partir de lui un bien-être aussi

58. J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1980), p. 203.

59. Y. Alcaïs, *Réflexions et scènes de vie d'un artiste contemporain, l'atelier selon Luc*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 235. Voir surtout, « Mon corps est un arc-en-ciel », Chap. 25.

60. Publicité des clubs Vitatop en 1981, voir O. Bessy, « Les salles de gymnastique, un marché du corps et de la forme », *Esprit, Le nouvel âge du sport, op. cit.*

61. Voir O. Bessy, *op. cit.*, p. 82. Le chiffre des seuls « Gymnases clubs » est passé de un à dix entre 1980 et 1985, accueillant plus de 50 000 personnes en 1985.

62. *Vital*, octb. 1981.

63. Publicité des Ken Clubs en 1981.

64. *Vital*, nov. 1981.

65. Publicité des Gymnases clubs en 1981.

66. *Vital*, octb. 1981.

## PERCEPTION, ATTENTION, ÉMOTIONS

psychologique qu'intériorisé. Ce corps, indéniablement devenu lieu d'interminable exploration.

Pratiques « faciles » sans doute, pour ces dernières décennies : la plupart d'entre elles ne donnent-elles pas le sentiment d'un corps devenu aussi disponible que transparent ? L'enjeu est ailleurs pourtant. Il tient au travail qui a déplacé le statut du corps. Celui qui en a fait un objet non plus « autre », mais « complice » : lente émergence d'une identité physique jugée d'autant plus « profonde » qu'elle traduirait le moi. Histoire lente, il faut le redire, dont témoigne l'invention d'un espace intérieur avec ses mots savants, sa culture particulière, ses « anfractuosités » développées dans les rêves, les fictions, les pratiques « physiques » insensiblement diffusées. L'enjeu tient surtout à la certitude qu'en s'affirmant lui-même le sujet ne peut échapper à une nécessité : celle de faire du corps sa limite comme son support. Limite et support si marquants en revanche que ce « dedans » semble aujourd'hui exploré comme l'âme l'était autrefois : lieu central, ou du moins incontournable de l'identité.

Faut-il dire que les conséquences sont majeures sur l'ensemble des pratiques artistiques, leurs usages, leurs cultures, leurs statuts. Musique, danse, arts plastiques ou arts visuels, participent définitivement d'une sensibilité bouleversée : la perception externe renvoie définitivement à une perception interne. Chacun des « cinq sens » résonne sur les sens internes pour mieux s'y prolonger. Tact, vue, odorat, ouïe, goût, loin de répercuter seulement l'épaisseur du monde comme le veut la tradition, se glissent au plus profond de l'épaisseur des vies, comme le veut la sensibilité nouvelle. Marcel Proust l'introduit sans doute mieux que tout autre en réorientant très précisément notre sensibilité, celle de l'œil de l'oreille ou du goût. La seule remarque sur la sonate de Vinteuil, écoutée par Swann, devient ainsi un véritable programme esthétique. Ne traduit-elle pas ce moment où

## CORPS EN SCÈNES

s'imposent « toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris<sup>67</sup> » ?

---

67. M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1917), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. I, p. 346.