

Sous la lame, point d'essence ? L'excoriation dans le théâtre de la Renaissance

Nathalie Rivere de Carles
(Université Toulouse 2 Le Mirail — CAS-EA 801)

Mots-clés : anatomie, Dante, David, écorché, excoriation, excorporation, Marsyas, Michel-Ange, Middleton, peau, peinture, poésie, Renaissance, Shakespeare, théâtre, Vésale

Résumé : Théologie, anatomie et théâtre s'affrontent à la Renaissance au sujet de la valeur conférée au corps. Objet de curiosité, d'exploration, de connaissance et d'enseignement, le corps est souvent réduit à une matérialité passive que résume Richard Holmes par cette phrase « Under the knife, there is no self » / *Sous la lame, il n'y a point d'essence*. En partant du mythe de Marsyas, le premier écorché de l'histoire de la littérature, nous offrons d'explorer comment le théâtre anglais de la Renaissance exploite la mécanique de l'enveloppe externe du vivant dans son exploration d'une subjectivité entre norme et marginalité. Confrontant anatomistes (Vésale, Valverde), peintres (Michel-Ange, David), poètes (Dante) et dramaturges (Shakespeare, Middleton, Preston), cet article montrera la dynamique de dépassement ontologique transgressif caractérisant les diverses représentations de l'expérience excoriative à la Renaissance.

Ecorchement et excoriation : du supplice à la science et retour

Objet de curiosité, d'exploration, de connaissance et d'enseignement, le corps est souvent réduit à une matérialité passive que résume Richard Holmes par cette phrase « Under the knife, there is no self » / *Sous la lame, il n'y a point d'essence*. Si la question de l'essence est à débattre ou à nuancer, cette citation rappelle où commence l'expérience anatomique. L'intérêt pour cette dernière réside souvent dans la dissection, mais c'est l'incision et donc le rapport à la peau, que débute le questionnement d'une subjectivité du corps anatomisé.

Comme l'illustrent les letrines pour la lettre V du *De humani corporis fabrica* de Vésale, l'expérience anatomique possède comme référent le mythe de Marsyas. L'anatomiste est disciple apollonien tenant le couteau d'une exploration à la fois rétributive et épistémologique, tandis que le corps anatomisé est héritier de Marsyas, premier écorché de l'histoire de la littérature. L'anatomie commence donc dans son rapport à la peau. C'est par l'observation de son traitement anatomique et esthétique que nous tenterons de montrer l'évolution progressive du rapport de l'anatomie à l'ontologie.

L'anatomiste incise d'abord puis écorche, avant de disséquer. Nous nous intéresserons à la pratique de l'écorchement et ses deux cadres d'utilisation : l'exploration anatomique et le châtement judiciaire. Dans un contexte d'épistémologie médicale, le travail sur la peau est envisagé comme une étape liminaire à plus amples connaissances. L'écorchement est souvent traité de façon rapide ou anecdotique dans les manuels

d'anatomie¹. Toutefois, il est véritablement emblématique du dépassement de la méthode analogique galénique à l'époque moderne pour faire place à des pratiques anatomiques plus précises. L'expérience excoriative est affaire de connaissance directe de l'espèce humaine et non d'importation d'observations d'espèces animales voisines. Dans un contexte judiciaire, l'écorchement est question de perte. Le crime initial est une perte éthique déstabilisant la communauté. Le châtement qui s'en suit imite la dynamique initiale de perte, en défaisant le sujet criminel de son humanité. L'excoriation punitive décline l'écorché, ramené au règne animal, le seul dans l'acception galénique pouvant constituer le lieu anatomique.

Confronter les changements méthodologiques des anatomistes à la Renaissance et le traitement judiciaire de la peau et du corps, montre une stabilisation éthique progressive de l'écorchement et une inversion du rapport à l'être. Les anatomistes de la Renaissance inscrivent le geste anatomique dans la connaissance et tentent de l'éloigner d'une cruauté rétributive théâtralisée. Toutefois, l'expérience excoriative en tant qu'archétype culturel double est reprise dans les arts et la littérature dans sa dimension éthique et existentielle tout autant qu'épistémologique. Le théâtre est l'art le plus adéquat à souligner ce syncrétisme épistémologique, puisqu'il est à la fois lieu et fiction. Il est le point de jonction du spectacle cruel de l'écorchement public du criminel et de la diffusion et l'évolution des pratiques anatomiques.

A l'ère médiévale, les rôles de l'expérience anatomique étaient codifiés à la manière d'une œuvre dramatique. Le rôle de l'anatomiste était réparti sur trois intervenants : le *lector*, le *demonstrator*, et le *sector*². La Renaissance a vu évoluer cette structure qui va regrouper ces trois rôles. Cette fusion s'accompagne d'une volonté architecturale de construire des lieux publics d'anatomie, des théâtres où se rencontrent science et spectateurs³. Vésale encourage, d'une part, la fusion des rôles dans le seul anatomiste qui doit être capable de savoir, de pédagogie et de pratique, et, d'autre part, critique sévèrement la pratique de l'anatomie publique⁴. Cette position souligne l'évolution interprétative du corps anatomisé ou anatomisant à la Renaissance. Le sujet qu'il soit anatomisé et anatomisant est perçu dans une tension ontologique entre subjectivité collective et individuelle.

Dans son ouvrage, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* Susan Zimmerman défend le concept du corps comme entité semi-animée, générative et indéterminée et affirme que cette conception est déjà présente à l'ère médiévale et va continuer à se développer *a contrario* des discours de la première modernité tendant à scléroser les clivages corps/esprit, animé/inanimé. C'est dans cette perspective synchronique que nous allons tenter d'analyser le trope excoriatif dans le théâtre de la Renaissance. En partant de l'expérience initiale de Marsyas et de l'accessoirisation de la peau dans une dynamique d'édification rétributive, nous verrons comment le théâtre anglais sous Elisabeth I^{re} et Jacques I^{er} réinterprète progressivement la peau et son rôle ontologique à l'aune des évolutions de la pensée théologique et scientifique. L'excoriation n'est pas

¹ Valverde inclue dans ses descriptions des notes sur la technique utilisée pour retirer la peau (*Anatomia*, 1559, fol 37v-38v). Il en va de même d'Alessandro Benedetti (*Anatomice*, p. 99) et Nicolo Massa (*Liber Introductorius Anatomiae siue Dissectionis Corporis Humani* (Venice, 1536), tr. angl. Lind, *Studies*, p. 174-253).

² Organisation d'une séance d'anatomie médiévale : Le *lector* est le médecin qui siège en hauteur et lit l'anatomie de Galien en latin, le *demonstrator* traduit en langage vernaculaire et montre l'organe concerné sur le corps et le *sector* (souvent un barbier) incise et dissèque le cadavre.

³ Voir Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 91-95.

⁴ Voir la préface d'Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johann Oporinus, 1543.

seulement une expérience de dissolution ontologique. Il faudra considérer l'excoriation dans une acception plus large que celle du processus d'écorchement total ou partiel du corps humain. L'expérience excoriative recouvre aussi l'observation des lésions, abrasions et autres écorchures plus réduites infligées au derme humain. Ainsi, nous envisagerons non seulement la peau écorchée, mais aussi la peau lacérée ou ulcérée par l'homme ou la maladie. C'est à travers l'expression dramatique de la peau excoriée que nous montrerons son rôle d'instrument inattendu d'une singularisation du sujet. La peau excoriée est le lieu d'une transition depuis l'incorporation rétributive d'une marge par la norme à une forme d'excorporation individuante.

Excoriation anatomique, punitive, et dissolution ontologique

Envisager l'excoriation à la Renaissance signifie la considérer sous deux angles connexes : le scientifique et le judiciaire. Les deux cadres d'excoriation diffèrent principalement en termes d'état du sujet écorché et de temporalité du processus. L'écorchement dans un théâtre d'anatomie est un préambule à la dissection censée se dérouler *post-mortem* et lutte contre la dégradation du cadavre. L'excoriation punitive, quant à elle, se passe *in vivo* et suppose une dilatation suffisante du temps pour permettre l'édification douloureuse de l'écorché et des spectateurs de son supplice.

Dans le premier cas, l'anatomiste suivait un ordre de dissection de la peau en rapport à la progression de la putréfaction soit : ventre (inférieur, moyen, supérieur), extrémités, tête. L'écorchement consistait donc à retirer les trois couches de la peau jusqu'au fascia musculaire à l'aide d'un bistouri convexe. L'anatomiste entaille longitudinalement la peau et la graisse sous-cutanée puis prolonge le trait de coupe par deux incisions latérales longeant souvent des cartilages osseux, puis dissèque la peau et la graisse. L'ordre de dissection, imposé par les difficultés de conservation du cadavre, n'est pas pour autant toujours l'ordre choisi. Ainsi, il était fréquent que les étudiants en médecine commencent par la tête de façon à rendre le cadavre (parfois dérobé) méconnaissable ou à lui faire perdre sa singularité humaine. Le processus de dépersonnalisation pragmatique ou émotionnel est le facteur commun entre la pratique anatomique et la pratique judiciaire.

En ce qui concerne l'excoriation punitive, il est difficile de connaître très précisément le *modus operandi* du bourreau en charge d'un écorchement. Les divers récits ou jugements mettent en avant deux méthodes à l'efficacité douteuse. Il s'agirait d'inciser soit le dessous des pieds, soit le sommet du crâne et de tirer sur la peau pour l'arracher. Cette technique résumée à un retroussement du corps humain comme un simple gant, contribue certes à une réification du corps du condamné. Toutefois, la suggestion d'un retroussement d'un seul coup donne une fausse impression de rapidité et de facilité technique. Le supplice est long et complexe, le corps doit être incisé à de nombreuses reprises et le travail sur le derme se fait par zones corporelles séparées entre autres par les articulations⁵. De plus, l'écorchement *in vivo* s'envisage dans la dilatation du temps, écho de l'étalement rétributif de la peau, et non dans une fulgurance spectaculaire.

⁵ Comme en témoignent des illustrations telles que le tableau de Gérard David (Fig. 1) ou la gravure du supplice de Barthélémy dans le *Missel : Martyre de saint Barthélémy* de la Cathédrale Saint-Jean de Lyon, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, (1401-1450), B013, folio 289, folio 279.

En outre, l'excoriation rétributive pouvait être envisagée dans une dynamique punitive séquentielle⁶. Ainsi, l'écorchement n'était qu'une partie du supplice et n'était pas obligatoirement pratiquée *in vivo*. Cependant, même intégrée dans une pratique séquentielle, l'excoriation est un instrument d'amplification temporelle du supplice et de la dégradation. Le but est une souffrance expiatoire du sujet criminel. Mais c'est surtout une expérience collective de l'outrage qui accentue la dépersonnalisation du sujet excorié. C'est cette notion de perte ontologique qui fait se rejoindre dans un premier temps les pratiques scientifique et punitive, et qui va caractériser l'expression littéraire et artistique de l'excoriation.

En effet, cette dynamique de dépersonnalisation punitive trouve son écho dans la littérature de la Renaissance et ses reprises d'un mythe faisant du corps le lieu et la matière d'une écriture de la souffrance expiatoire. Ce mythe est celui de Marsyas, satyre qui, ayant trouvé la flûte d'Athéna, décida de se mesurer à Apollon, perdit face au dieu de l'Olympe et paya son audace en subissant le supplice de l'écorché. Apollon, dieu de la musique, est aussi Argurotoxos (celui qui porte l'arc d'argent), le dieu vengeur. L'image du corps écorché de Marsyas est marquée du sceau de la faute de l'humain envers le divin⁷. La Renaissance exploite l'image souffrante de Marsyas dans les moindres détails. Lorsque Golding traduit le récit du mythe dans les *Métamorphoses*, il prolonge l'anatomie ovidienne soulignant l'importance d'une écriture du supplice dans la littérature de l'époque.

Detectique patent **nervi** trepidaeque sine ulla / Pelle micant **venae** ;
salientia **viscera** possis / Et perlucetentes numerare in **pectore fibras**⁸

the **sinewes** lay discovered to the eye, / The **quivering veynes** without a
skin lay beating nakedly. / The **panting bowels** in his bulke ye might have
numbred well, / And in **his brest** the shere **small strings** a man might
easily tell⁹

L'introduction du verbe « raconter » (« tell ») dans la description renaissante place celle-ci dans une esthétique consciente du châtement douloureux, mais aussi dans une perspective d'amplification. Dans le texte d'origine Marsyas est œuvre de précision anatomique, tandis que la traduction de Golding, placée sous le signe de la réécriture, amplifie la souffrance expiatoire via un enrichissement de la description du corps écorché. Palimpseste original du discours excoriatif, le mythe de Marsyas dans sa réécriture

⁶ Voir les divers récits du supplice de Saint Barthélémy dans Jacques de Voragine, *La Légende Dorée* (1476), Paris, GF-Flammarion, 1997.

⁷ Cette tonalité expiatoire se retrouve dans un épigramme d'Archias de Mytilène : «There you hang, / Satyr that dwelt on Celaenae's headland, because you / Stood up to unseemly strife with Phoebus » [Te voilà pendu, / Satyre des terres de Célène / Pour, téméraire, t'être mesuré à Phébus], tiré de A. S. F. Gow et D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, xvii n°1. [traduction de l'auteur].

⁸ Ovide, *Métamorphoses*, (VI. 389-391). Traduction française du passage du livre VI concernant l'ordalie de Marsyas : « ses muscles, mis à nu, sont visibles ; on voit ses veines où le sang bat, et qu'aucune peau ne recouvre, tressauter, on pourrait compter les palpitations de ses viscères et, dans sa poitrine, les fibres, entre lesquelles passe le jour ». Ovide, *Les Métamorphoses*, tr. fr., Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966, VI, p. 380-411, p. 166.

⁹ Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, 1567, Londres, Centaur Press, 1961, VI., p. 495-498.

renaissance est le lieu d'une jonction des discours anatomique, éthique et ontologique. La traduction de Golding place le lecteur dans un théâtre d'anatomie et fait office de *lector* et de *demonstrator*. Si la chronologie des incisions n'est pas véritablement apparente, puisque le corps est montré comme écorché de façon synchronique, l'ordre de présentation est intéressant. Le lecteur est invité à regarder d'abord la tête, puis le ventre inférieur, puis le torse. L'incision n'est pas évoquée, mais la méthodologie et le but de l'exploration sont clairement posés. Tout en s'inspirant très directement du texte d'Ovide, Golding met en évidence la méthode de dissection pénétrante du derme vers le fascia musculaire ainsi que l'identification plus précise de la forme et de la texture musculaire par l'ajout d'adjectifs. L'expérience est anatomique et collective dans les deux textes et le sujet écorché s'en trouve dégradé et presque effacé. Si l'on prend le récit du supplice traduit par Golding dans son ensemble¹⁰, l'effacement du sujet est amplifié par une double perspective commune à l'anatomiste et au bourreau. Au début de son ordalie, Marsyas voit son corps déchiré, crie à l'injustice dans la version latine et la version anglaise¹¹. Cependant, la version de Golding diffère du texte d'origine en ce qu'elle étoffe la méthode d'excoriation et de dépersonnalisation en précisant que le visage du satyre est recouvert par la peau écorchée de son torse¹². A partir de ce moment-là le sujet est rendu anonyme, prêt à n'être qu'objet d'observation anatomique et emblème expiatoire.

Si la prose intègre à de nombreuses reprises l'image souffrante de Marsyas comme symbole d'un *hubris* puni, cette dernière semble se faire plus rare au théâtre du moins dans son intégrité originelle. Le théâtre dissout la référence au satyre pour ne laisser place qu'au seul trope de l'excoriation punitive. L'expression scénique de l'anatomie punitive est en grande majorité pendant la période élisabéthaine confinée au niveau verbal. Le verbe « flay » (« écorcher ») revient souvent dans les pièces élisabéthaines et jacobéennes et se trouve lié à la vengeance expiatoire subie en retour d'une offense aux puissances régnautes dans les cieux ou sur la terre. Il est souvent conjugué avec la pendaison permettant la mise à plat de la chair avant sa recreation emblématique douloureuse par le biais d'une peau écorchée. Toutefois, il est une pièce de l'ère pré-shakespearienne qui offre une vision intéressante de l'excoriation en ce qu'elle conjugue verbe et matérialisation scénique : *The Life of Cambises, King of Persia* (c. 1558-1570), de Thomas Preston.

¹⁰ « Why fleaest thou me so,
 Alas he cride it irketh me. Alas a sorie pipe
 Deserveth not so cruelly my skin from me to stripe.
 For all his crying ore his eares quight pulled was his skin.
 Nought else he was than one whole wounde. The griesly bloud did spin
 From every part, the sinewes lay discovered to the eye,
 The quivering veynes without a skin lay beating nakedly.
 The panting bowels in his bulke ye might have numbred well,
 And in his brest the shere small strings a man might easly tell ».
 Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op.cit. v., p. 490-499.

¹¹ « Quid me mihi detrahis » (Ovide) / « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? dit-il » (Chamonard) / « Why fleaest thou me so, / Alas he cride » (Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op.cit.).

¹² La version latine décrit l'écorchement comme suit : « clamanti cutis est summos direpta per artus, / nec quicquam nisi vulnus erat », c'est à dire « Pendant qu'il criait, on lui arrachait la peau sur tous les membres » (Ovide, *Les Métamorphoses*, tr. fr., Joseph Chamonard, op.cit.). La version de Golding s'éloigne tout en s'inspirant de la pratique anatomique de disséquer pour dissimuler le visage de l'écorché : « For all his crying ore his eares quight pulled was his skin », Arthur Golding (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, op. cit, p. 128. [En dépit de ses cris, on lui rabat la peau par-dessus les oreilles].

On lui donne un coup d'épée derrière la nuque pour le tuer.

PRAXASPES Regardez, Ô mon Roi, comme son corps sans vie saigne.

KING Cette noble mise ne lui convient pas.

Qu'on retrousse sa peau et lui en couvre les oreilles.

Que sa mort soit aussi vile et méprisable

Aux yeux de mes sujets

Que le fut sa vie de ladre cruel.

On l'écorche à l'aide d'une fausse peau.

OTIAN Quel enfant de la nature pourrait ainsi supporter

De voir de son père la mise écorchée.

Oh, quel chagrin m'étreint là!¹³

L'intrigue de la pièce s'articule autour de l'exercice marginal du pouvoir et de sa cruelle punition. Un épisode important de la pièce montre un personnage d'usurpateur, Sisamnes, qui prendra la place du roi Cambises parti à la guerre et de la punition du tyran d'usurpation dont la dégradation physique et ontologique prend la forme d'une excoriation. Cette scène montre une dramaturgie de l'excoriation *post mortem* précise, graduée et signifiante : après avoir brisé le cou du condamné, il faudra l'écorcher en partant du bas et rabattre la peau par-dessus ses oreilles et donc couvrir sa tête. La peau écorchée et son nouveau positionnement constituent une véritable épistémologie histologique du crime : le cou supportant la tête est brisé, le corps est défait de son costume d'humain et la peau vient cacher/faire disparaître la tête. La peau permet l'écriture symbolique de la dégradation sociale et ontologique du criminel (la peau écorchée évoque un costume que l'on retirerait à celui ayant usurpé les codes somptuaires), et rappelle le lieu que le criminel a outragé, la tête du royaume.

D'un point de vue théâtral, la didascalie « *Flea him with a false skin / On l'écorche à l'aide d'une fausse peau* » suggère qu'une peau tannée, pré-écorchée et singularisée servira de support à l'édification. Si l'art dramatique de la douleur atteint son apogée par la volonté de vraisemblance contenue dans la didascalie, la peau se voit investie d'un rôle nouveau. Elle n'est pas seulement un réceptacle de la colère divine et le lieu d'une exemplarité expiatoire. Son accessoirisation la singularise et suggère que la peau est plus que l'instrument d'une dissolution punitive de l'être.

L'interprétation picturale de Gérard David du Jugement de Sisamnes, présente l'ordalie de l'usurpateur décrite par Preston de façon synchronique. En effet, comme dans la

¹³ [Traduction du présent auteur] Texte original: *Smite him in the neck with a sword to signifie his death.*

PRAXASPES Beholde, O king, how he doth
bleed, being of his life bereft!

KING In this wise he shall not yet be left.
Pull his skin over his eares to make his death
more vile.

A wretch he was, a cruell theefe, my
commons to beguile!

Flea him with a false skin.

OTIAN What childe is he of natures mould
could bide the same to see, –

His father flead in this wise?

Oh, how it greeveth me! (v. 461-466)

pièce de Preston, on voit l'excoriation *in vivo* et le devenir de la peau présentés quasi simultanément. Dans le tableau le premier plan offre une vision du supplice intégrant à la fois les éléments anatomiques et rétributifs. Il faut noter que les bourreaux sont au nombre de quatre, rappelant ainsi la division des rôles entre *lector*, *demonstrator* et *sector* dans les théâtres d'anatomie jusqu'à Vésale. Leur façon de s'affairer sur diverses zones du corps (torse et membres), évoque l'ordre de dissection d'un corps post-mortem. A ces éléments culturels issus des planches illustratives des divers traités anatomiques médiévaux et renaissants s'ajoute l'expression symbolique de l'écorchement punitif *in vivo*. Ainsi, l'impression d'interrompre une action *in medias res* et la démultiplication des bourreaux sont deux manières de réintroduire le temps dans le tableau. En effet, le supplice a déjà commencé depuis suffisamment longtemps pour qu'une jambe soit à nu, et la présence des quatre bourreaux ou barbiers participe de la même expansion temporelle de l'ordalie. Enfin, le choix de garder la tête intacte et découverte, et d'imprimer une douleur résignée aux traits du visage de Sisamnes contribue à placer l'excoriation dans un cadre hyperbolique de dégradation de l'être. Ce dernier n'est pas le refuge de l'anonymat, mais doit subir, voir et laisser voir la perte d'une ontologie sociale et humaine.

Par ailleurs, l'arrière-plan à droite offre à voir le devenir de la peau de Sisamnes utilisée comme draperie de prestige et d'édification ornant le trône royal sur lequel siège son propre fils, Otian, héritier désigné de Cambises. En tant qu'objet singularisé autonome, la peau est certes moralisée mais peut être envisagée différemment.



Fig. 1. Gerard David, *The Flaying of Sisamnes* (1498) conservé à Brugges. (Photo de l'auteur)

La peau constitue le lien symbolique tactile d'un épisode à l'autre pour le spectateur. Elle est aussi l'instrument d'un resserrement entre le corps anatomisé, l'anatomiste, et les spectateurs du théâtre d'anatomie de par la fonction haptique qu'elle confère à l'expérience théâtrale. La littéralisation de *l'objet peau* permet au théâtre d'exploiter à la fois le sens éthique mais aussi d'augmenter l'expérience sensorielle du spectateur et donc d'augmenter sa subjectivité. En effet, si le sujet écorché est dissout, sa peau, une fois autonome, devient une toile universelle, une marge incorporée par la norme. Cette vision de l'excoriation n'est pas limitée à une forme de spatialisation morale optique. Cette expérience épistémologique qu'est l'excoriation au théâtre est d'ordre synesthésique en ce que l'objet peau permet de spatialiser le crime et sa rédemption en termes de toucher ou d'illusion du toucher et non plus seulement en termes visuels.

L'appréhension du crime et la dissolution du corps criminel ne signifient pas seulement une domination de celui qui tient le scalpel et la punition de l'excorié, mais améliore la subjectivité du spectateur. Epistémologiquement le spectateur est mis face au reflet de ses tentations criminelles, mais surtout d'un point de vue anatomique et ontologique, le spectateur est surtout confronté à une dynamique de singularisation de la peau. Cette dernière gagne progressivement en autonomie. Sa dissociation scénique du

reste du corps la libère de la temporalité limitée du corps humain et la pose comme un objet d'intensification subjective et d'amplification épistémologique durable. Dès lors, il serait intéressant d'envisager l'excoriation sous son aspect créatif, comme un instrument d'accroissement du sujet. Ces expériences épistémiques et d'amplification de l'être ne s'adressent plus seulement au spectateur ou sujet excoriant, mais aussi au sujet excorié.

Excoriation créative : réappropriation d'une subjectivité ?

Rends-moi, doux Apollon, pour ce dernier labeur
un vase bien rempli de ta propre vertu,
que je sois digne enfin de ton laurier aimé.

J'ai pu me contenter jusqu'à présent d'un seul
des sommets du Parnasse : il me faut maintenant
qu'il resplendisse plus fort ou moins, selon les lieux.

Pénètre dans mon sein, partage-moi ton souffle,
comme au jour d'autrefois où **ton chant eut le don
de tirer Marsyas du fourreau de ses membres.**¹⁴

Si Marsyas a fait l'objet d'une interprétation expiatoire, son utilisation littéraire et artistique n'est pas limitée à l'expérience d'une douleur rétributive. En effet, lorsque Dante fait référence à Marsyas dans le livre I du *Paradis*, il faut comprendre l'excoriation du satyre comme un dévoilement épiphanique initiant un processus créatif. Le Parnasse a deux sommets, celui des Muses et celui d'Apollon ; et Dante envisage le sacrifice de Marsyas comme l'accomplissement d'une ascension créative bien supérieure à celle des Muses. L'excoriation est envisagée comme une expérience créative unissant Apollon à son rival, une incorporation de l'anatomiste et de la matière anatomisée. L'excoriation est perçue dès lors en termes d'expansion subjective. La peau fait office d'interface associative qui vient augmenter le sujet absorbant / excoriant ainsi que le sujet absorbé / excorié.

La dissection de la peau et son autonomisation par rapport au reste du corps peut être le lieu non d'une dissolution de l'être mais d'une identité reconstituée, retrouvée, restructurée de celui en contact avec la peau excoriée. Dans *La Tragédie de l'échange (The Changeling)* de Thomas Middleton et William Rowley, la première scène fait figurer un échange entre les deux personnages principaux, Beatrice et De Flores, autour d'une peau excoriée transformée, celle d'une paire de gants :

[Elle laisse tomber son gant]

VERMANDERO Regarde, ma fille, ton gant est tombé.

Attends, ne bouge pas ; De Flores, rendez-vous un peu utile.

[Vermandero, Alsemero, Jasperino et les serviteurs sortent]

DE FLORES Voici, madame. *[Il lui tend le gant]*

BEATRICE Maudit soit votre officieux empressement !

¹⁴ Dante, *La Divine Comédie*, Tome III, *Le Paradis*, Chant I.

Qui vous a ordonné de vous baisser ? Je ne toucherai plus **jamais ces gants !**
Voilà, à cause de celui-là, je me débarrasse de celui-ci.

[Elle enlève l'autre gant et le jette par terre.]

Prenez-le et qu'ils vous arrachent la peau.

[Beatrice et Diaphanta sortent.]

DEFLORES Voici un gage précieux mais accompagné d'une malédiction !

Oh ! **Je sais qu'elle préférerait que ma peau serve de cuir**

A ses escarpins de bal plutôt que de me voir

Mettre les doigts dans ses gants. Je sais qu'elle me hait,

Pourtant je ne peux m'empêcher de l'aimer.

Tant pis au risque de la contrarier, je ne la quitterai plus ;

Même si je n'obtiens rien d'autre, je suivrai mon bon plaisir.

(1.1.228-240)

Middleton a tiré son inspiration pour écrire cette scène d'un épisode réputé s'être déroulé à la cours de Jacques I^{er}. La rumeur voulait que Lady Frances Howard, tentant d'attirer l'attention du Prince Henry, ait laissé tomber un gant au passage du prince, espérant qu'il le ramasse. Ce dernier toutefois avait décliné de le ramasser, clamant haut et fort qu'il ne portait pas les gants qu'autres mains auraient « élargis »¹⁵. Les gants sont identifiés comme une peau de substitution pour le sexe féminin. Cette comparaison de l'utérus et du gant figure déjà dans les écrits de Vésale. L'anatomiste évoque le sexe male comme un retroussé du sexe féminin¹⁶. La nature métaphorique et analogique de certaines parties du discours anatomique semble subsister et prolonge le processus de réification du sujet.

Toutefois, dans le contexte de la pièce, ils ne sont plus une forme métaphorique d'excoriation rétributive envers le sujet féminin à la vertu douteuse. Au contraire, Middleton retourne l'épisode de départ et fait du sujet féminin non plus le destinataire mais l'origine de l'insulte tandis que le sujet masculin s'en trouve affligé. Le gant, tout comme le jeu fondé sur l'inversion des genres sur la scène renaissante anglaise, permet une amplification de la subjectivité féminine. Non seulement Beatrice décide de faire de la peau tannée du gant un avatar de son corps, mais elle en fait aussi une arme contre un désir non sollicité. La peau écorchée devient alors l'instrument du supplice symbolique de De Flores, amoureux ignoré de la diabolique Beatrice. Cependant, le processus de réappropriation oblique d'une subjectivité n'est pas limité au seul domaine du genre, puisque De Flores accepte de son côté le présent douloureux d'une peau excoriée qui fait écho à sa propre peau excoriée par la gale. De Flores accepte la cruelle requête d'une expiation excoriative auto-infligée, car il en fait l'expression d'une subjectivité obstinée, d'une affirmation de son désir : « mon bon plaisir ».

Dans les deux cas, l'humiliation que constitue l'excoriation est resémiotisée en une exacerbation impertinente d'un désir individuel. Cette scène fait figurer le trope de la peau attaquée, trouée, lacérée de façon hyperbolique. Non seulement les gants figurent une excoriation passée, mais Beatrice évoque une excoriation expiatoire à venir que De Flores renforce en la transformant en expérience érotique. Cette mutation de l'excoriation en

¹⁵ George Abbot, *The case of impotency as debated in England: in that remarkable tryal an. 1613 between Robert, Earl of Essex, and the Lady Frances Howard, who, after eight years marriage, commenc'd a suit against him for impotency*, London, E. Curll, 1715, p. 166-185.

¹⁶ Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, op. cit., p. 32-33.

plaisir narcissique et morbide, montre que la peau excoriée est l'instrument d'une exacerbation du pouvoir du sujet excoriant aussi bien qu'excorié.

Lacérations exogènes : la tentative du dépassement

La dynamique de l'excoriation pourrait alors s'envisager non seulement sous la forme endogène d'une incorporation du marginal à un ordre collectif, mais aussi sous forme exogène, d'une autonomisation de la marge par la déchirure. En effet, dans le cas de De Flores, la diffusion de la dynamique excoriative n'est pas seulement tournée vers lui-même. En tant que personnage, il est défini par sa laideur due à une peau comparée à un « marigot peuplé de crapauds » (2.1.58). Il est défini par une affection sérieuse de l'épiderme qui le défigure. On suppose qu'il souffre d'une forme de gale qui associe âpreté du cuir, petits ulcères et démangeaisons. Ces ulcères rendent de la sanie puis se couvrent de croûtes et lorsque les démangeaisons se font plus fortes, le sommeil est perturbé et on parle de gale férine ou sauvage¹⁷. Les lésions de la peau de De Flores font œuvre stéganographique dans cette pièce. L'intensité grandissante de la cruauté du personnage, qui culminera dans la destruction du corps de la suivante de Beatrice par le feu, montre que le pouvoir mortifère du personnage réside déjà dans cette peau excoriée par la maladie.

Ce qui pourrait passer pour une malédiction pour le personnage est en fait le moteur de toute l'intrigue dramatique. Si le visage de De Flores est en proie à la gale férine, il semble que l'image de la peau sauvage et dangereuse se déploie par contamination dans toute la pièce pour lui imprimer le rythme particulier de la souffrance métamorphique du personnage. Nous avons à faire à une peau prédatrice qui métamorphose les personnages, comme le soulignent les paroles menaçantes de Franciscus : « Quant aux rapides lycanthropes qui rôdent alentour, / Nous déchirerons leur peau de loup pour sauver les moutons » (3.3.93-94). Ainsi, la peau de De Flores devient le palimpseste d'une folie meurtrière qui s'exprime dans l'intrigue secondaire de la pièce. Franciscus devient lui-même le lycanthrope cannibale qui déchire la peau de loup, et cette dernière constitue à la fois un écho ironique du visage de De Flores et l'annonce de sa destruction par lacération à la fin de la pièce. L'excoriation n'est plus seulement punitive, la peau devient le symbole d'un pouvoir métamorphique, dynamique et génératif. Celui-ci envahit toute la pièce et pousse les personnages à laisser s'exprimer leurs désirs morbides.

Pour reprendre les termes de Walter Benjamin au sujet du *Trauerspiel* : « la tentation réside dans l'illusion de la liberté et l'exploration de l'interdit, dans la rupture avec la communauté »¹⁸. La mutation férine et progressive de De Flores de par sa peau malade et la reprise par Beatrice du trope de l'excoriation de cette même peau malade pour actualiser son pouvoir montrent que l'art de l'incision, de la lacération d'une peau réelle ou imaginaire est une dynamique exogène du franchissement des limites histologiques, éthiques et ontologiques. Cette mutation s'applique autant au sujet excorié qu'au sujet excoriant. L'excoriation est une expérience réformatrice qui dans les tragédies de vengeances ou domestiques ne semble pas tendre vers un apaisement moral, mais s'inscrire dans la dynamique ascendante d'un dépassement de l'être, de l'humain.

¹⁷ Johann Friedrich von Herrenschand, *Traité des principales et des plus fréquentes maladies externes et internes*, Paris, Poinçot, 1788.

¹⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, tr. fr. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 135.

Michel-Ange lui-même reprend la métaphore de l'art comme incision, comme lacération. L'excoriation est une expérience mystique et esthétique qui culmine dans sa représentation de Saint Bartholomée tenant sa propre peau sur laquelle est gravé un portrait du peintre en Apollon. Tel le saint offrant sa peau à son créateur, l'artiste offre sa toile à ses spectateurs. Dans l'œuvre de Michel-Ange, le dépassement ontologique ne franchit pas la barrière éthique. Le sujet humain s'offre en s'effaçant au divin. L'excorporation est vécue comme une incorporation soumise dans le divin. Toutefois, dans le théâtre anglais de la Renaissance, la dynamique d'excorporation ou de décorporation impliquée par le processus d'excoriation déroge à l'orthodoxie de cette excoriation seulement subie.



Fig. 2. Michel-Ange, Le Jugement Dernier (détail). (1534-1541), Chapelle Sixtine, Vatican.

Ainsi, voit-on l'excoriation comme une expérience de singularisation et d'autonomisation non de la seule peau mais du corps qu'elle recouvrait. On voit se développer une double lecture parfois paradoxale de l'excoriation non plus comme une punition d'un hubris, mais comme mode d'existence singulier évoluant vers une transcendance. De ce fait, ne pourrait-on envisager l'excoriation comme un phénomène de décorporation ? Ce dernier impliquerait alors un dépassement de la valeur universelle d'un parangon anatomique pour revenir vers une subjectivité plus singulière et tendant vers le divin.

L'exploration anatomique de la peau par le biais de ses abrasions et de ses lésions excoriatives peut être successivement vue comme une forme d'éducation rétributive ou d'exploration réformatrice permettant l'émergence timide d'une subjectivité sexuelle plus individuée. On pourrait toutefois envisager l'excoriation dans une dynamique de réforme non seulement de l'individu par une norme, mais aussi de l'ambition d'une marge (la peau excoriée) réformatrice de la norme et affirmant sa singularité. C'est ce qui semble être à l'œuvre dans l'utilisation d'une stratégie dramaturgique fondée sur le trope excoriatif dans *La Tragédie de Coriolan* par William Shakespeare. Ce dernier construit le personnage principal de la pièce sur un principe de superposition des identités. Cette caractérisation tégumentaire consiste à accompagner le développement du protagoniste et de la pièce en épaississant le tissu ontologique du personnage. Ainsi, son nom passe de Caius Martius, à Martius, à Coriolan, et son identité se complexifie par le biais de l'enrichissement de l'enveloppe nominale devenue peau ontologique symbolique.

Le traitement histologique du héros tragique n'est plus seule œuvre intertextuelle distanciée, puisque Shakespeare construit son personnage sur un palimpseste onomastique et visuel de nature histologique. Lors de l'entrée sur scène de Martius à la scène 7 de l'acte 1, Shakespeare convoque oralement et visuellement le mythe de Marsyas¹⁹ :

Entre Martius, couvert de sang
COMINIUS Qui vient là-bas,
Que l'on dirait écorché vif? Ô dieux! Il porte
L'empreinte de Martius, et je l'ai déjà vu
Ainsi auparavant. [...]
MARTIUS Suis-je arrivé trop tard?
COMINIUS **Oui, si vous venez vêtu de votre sang**
Et non du sang des autres.

¹⁹ *Enter Martius, bloody.*

COMINIUS Who's yonder,
That does appear as he were flayed? O Gods!
He has the stamp of Martius, and I have
Before-time seen him thus. [...]
MARTIUS Come I too late?
COMINIUS Ay, if you come not in the blood of others,
But mantled in your own.
William Shakespeare, *Coriolanus* (1608), I.7. 21-32.

Martius entre en scène couvert de sang, et son frère d'arme Cominius peine à le reconnaître sous son identité d'écorché vif. D'un point de vue dramaturgique, l'excoriation est mimée de façon paradoxale, puisqu'elle ne consiste pas en l'extraction du tégument mais en l'application d'une couche dermique symbolique supplémentaire, celle du maquillage ou du sang animal. C'était déjà le cas avec la fausse peau de Sisamnes, mais dans *Coriolan*, la dramaturgie excoriative est plus intime de par le type de contact entre le sang et la peau de l'acteur. Cette intimité est particulièrement intense dans le cas d'une utilisation de sang animal, car la relation avec la peau relève plus de l'absorption pigmentaire que de la superposition.

L'entrée de Martius couvert de ce liquide singeant la disparition de la peau, de l'enveloppe structurant l'identité externe de l'individu, montre combien l'excoriation est une tentative de contrôler l'identité par dissolution, mais aussi de transcender l'identité. En effet, Martius est une évocation de Marsyas à cause de son apparence d'écorché et l'homophonie en anglais entre Martius et Marsyas. Pourtant il n'est pas seulement l'évocation du satyre impertinent ayant défié un dieu, il est aussi le dieu Mars, le guerrier divin. L'illusion de la peau excoriée de Martius ne peut s'envisager seulement comme une expérience rétributive et proleptique de la chute du héros tragique orgueilleux. La peau excoriée représente une autre forme d'*hubris* qui est la tentation d'une excorporation transcendante et d'un dépassement de l'humain à l'aune du divin. La peau écorchée symbolique de Martius définit la déchirure de la peau comme une expérience interdite du divin. La manipulation de ce corps écorché qui, à la manière des planches vésaliennes, s'expose comme vivant dans la mort, a pour principe initial une épistémologie intime et pour finalité, la tentation d'une coalescence de l'humain (Marsyas) et du divin (Mars).

Lorsque Puttenham définit le personnage de l'*overreacher*, il souligne que tel homme tient un discours superlatif qui se pose au-delà des limites du crédible²⁰. La présentation dramaturgique de l'écorché est placée sous le régime de l'hyperbole visuelle : le défaut de peau du personnage est remplacé par un renforcement tégumentaire de l'acteur, la mort est étrangement vivante. Ces ruptures de la vraisemblance participent de la représentation d'une finalité de l'expérience excoriative qui placerait l'exploration de soi dans une tension vers le divin. On peut comprendre Martius, l'écorché symbolique, comme un personnage purement excessif qui s'inflige déjà le traitement dévolu à l'arrogant Marsyas, présenté par William Caxton dans son *Ovide Moralisé* comme un emblème de vanité. Toutefois, la fin de la pièce montre Martius s'imposant l'épreuve de la mort par transperçement de la chair par le glaive d'un adversaire jaloux. Le caractère délibéré du geste subi vient infirmer la simple analyse de Martius comme un avatar dramatique d'un satyre arrogant et blasphème. A la Renaissance, le mythe de Marsyas, l'impertinent, est souvent synonyme d'oubli de soi. Il fait partie des personnages mythologiques tels qu'Arachné ou Thamyris, dont le crime est de ne pas accepter leur simple humanité²¹. Néanmoins, Shakespeare modifie le palimpseste du mythe d'origine au contact de son héros tragique. En effet, il donne à son personnage la possibilité de s'infliger la punition de la dissolution tragique et confère au héros tragique une subjectivité plus grande. Ainsi, l'expérience excoriative n'est pas seulement celle de l'oubli

²⁰ « one is when we speake in the superlative and beyond the limites of credit, that is by the figure which the Greeks call Hiperbole, the Latine Dentiens, or the lying figure. I for his immoderate excesse call him the over reacher », Définition de l'hyperbole, « Hiperbole. Or the Over reacher, otherwise called the loud lyer », par George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589, Facsimile Reproduction, The Kent State University Press, 1970, p. 202.

²¹ Thomas Walkington, *The Optick Glasse of Humors* (1607 B4r).

de soi, mais intègre un nouvel élément : la réaffirmation paradoxale d'une subjectivité tentant de se dépasser²².

MARTIUS Ce seront

Les plus prêts à la faire. S'il est ici quelqu'un –

Mais en douter serait péché – **qui aime la peinture**

Dont on me voit enduit; quelqu'un qui craigne moins

Pour sa personne que pour sa bonne renommée;

Pour qui mourir en brave vaut mieux que vivre mal,

Et à qui sa patrie est plus chère que lui-même,

Que lui seul, ou tous ceux qui sont du même avis,

Il brandit son épée

Brandisse ainsi l'épée pour montrer ce qu'il pense,

Et qu'il suive Martius.

Tous l'acclament et brandissent leur épée, puis certains le soulèvent dans leurs bras et tous lancent en l'air leurs bonnets.

Lorsque l'on s'attache à lire le commentaire que Martius fait de sa sanglante apparence, on comprend que l'excoriation n'est plus subie mais recherchée. Martius s'emblématise délibérément (« *painting* » / « *la peinture dont on me voit enduit* ») en écorché pour unir Mars et Marsyas et transcender son pouvoir sur ses soldats. Même si telle stratégie peut être perçue comme dangereuse pour l'être, elle témoigne d'une tentative d'excorporation conduisant à la transcendance de l'essence qui trouvera un écho plus grand dans les expériences anatomiques des siècles qui suivront.

Loin des planches anatomiques montrant un spectacle de corps partiellement disséqués s'offrant eux-mêmes à la prédation oculaire du spectateur et semblant aider l'anatomiste dans sa tâche, l'interprétation de l'excoriation de Marsyas dans *La Tragédie de Coriolan* participe de prémisses d'une individuation du sujet. La peau faussement excoriée ou réellement lacérée de Martius est ici le lieu symbolique d'une indissociation entre corporéité et essence.

²² MARTIUS [...] Those are they

That most are willing. If such be here –

As it were sin to doubt – that love this painting

Wherein you see me smeared; if any fear

Lesser his person than an ill report;

If any think brave death outweighs bad life,

And that his country's dearer than himself,

Let him alone, or so many so minded,

[He waves his sword]

Wave thus to express his disposition,

And follow Martius.

They all shout and wave their swords, take him up in their arms and cast up their caps.

O, me alone! Make you a sword of me?

[...]

COMINIUS

March on, my fellows.

Make good this ostentation, and you shall

Divide in all with us.

William Shakespeare, *Coriolanus* (1605-1608), I.7. 63-88.

Lorsque John Donne écrit « Les hommes sont pareils aux éponges qui pour reverser doivent d'abord recevoir »²³, il semble décrire l'expérience excoriative telle qu'elle s'envisage sur la scène théâtrale anglaise de la Renaissance. L'excoriation est déterminée par la nature poreuse de la peau et il faut considérer la scarification, l'ulcération ou l'écorchure partielle ou complète comme des modes non seulement endogènes mais exogènes. La réception de la blessure excoriative est en fait la nécessaire déchirure facilitant le passage vers l'extérieur. Loin d'annihiler ou d'asservir l'essence de l'écorché, elle lui permet peut-être de se frayer un passage vers un nouvel infini.

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, tr. fr. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009.

CAXTON William, *The Metamorphoses of Ovid Translated by William Caxton, 1480*, Douglas Bush (ed.), New York, Braziller, Cambridge, Magdalene College, 1968.

DANTE, *La Divine Comédie*, tr. fr. André Pezard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

DONNE John, *The Complete English Poems*, A. J. Smith (ed.), London, Penguin, 2004.

GOLDING Arthur, « Shakespeare's Ovid », *Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses (1567)*, London, Centaur Press, 1961.

HERRENSCHWAND Johann Friedrich von, *Traité des principales et des plus fréquentes maladies externes et internes*, Paris, Poinçot, 1788.

MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

MIDDLETON Thomas & ROWLEY William, *La Tragédie de l'Echange*, dans le *Théâtre Elisabethain* Vol. II, tr. fr. de Marie-Anne de Kisch et François Laroque, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2009.

OVIDE, *Métamorphoses*, tr. fr. Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966.

P. OVIDIUS Naso, *Metamorphoses*, tr. fr. Georges Lafaye, Paris, Guillaume Budé, 1928.

PRESTON Thomas, *A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth, conteyning the life of Cambises king of Percia*, London, John Alde, 1570?, STC (2) 20287, STC/ 349:12.

²³ « Men are sponges, which to pour out, receive » est tiré du poème, « *To Sir Henry Wotton* ».

SHAKESPEARE William, *La Tragédie de Coriolan*, tr. fr. de Louis Lecocq, Collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1996.

VÉSALE André, *De corporis humani fabrica*, Bâle, 1543, édition moderne avec préface de Jackie Pigeaud, Paris, les Belles Lettres / Turin, Nino Aragno Editore, 2001.

ZIMMERMAN Susan, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.