

SOFINA DEMBRUK
OLIVER CHIQUET
CLAUDIA JACOBI
IOANA MANEA (éds.)

La Renaissance « trop en corps »

Perspectives croisées
sur le corps renaissant



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



STUDIA ROMANICA

Band 239

Herausgegeben von

Marc Föcking

Robert Folger

Sybille Große

Edgar Radtke



La Renaissance «trop en corps»

Perspectives croisées
sur le corps renaissant

Herausgegeben von
SOFINA DEMBRUK · OLIVER CHIQUET
CLAUDIA JACOBI · IOANA MANEA

Unter Mitarbeit von
Yannik Ossa, Lisa Tenderini
und Nina Mueggler

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die HerausgeberInnen möchten dem Deutschen Romanistenverband
und Prof. Dr. Daniele Maira (Göttingen)
für die großzügige finanzielle Unterstützung bei der Entstehung
dieses Bandes danken.

UMSCHLAGBILD · FRONTISPIZ

Hans Baldung Grien (1484–1545), *Die sieben Lebensalter des Weibes*,
Museum der Bildenden Künste Leipzig, 74 cm x 97 cm, Öl auf Holz.

ISBN 978-3-8253-9525-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2023 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Table des matières

Préface	9
---------------	---

ESTHÉTIQUES ET POÉTIQUES DU CORPS, ENTRE BEAUTÉ ET LAIDEUR

FOLKE GERNERT Beauté et laideur du corps lisible. La physionomie en France au début de l'époque moderne	21
---	----

GRETA LANSEN Hässliche Körper, hässliches Erzählen: zum Strukturmodell des Schelmenromans <i>La pícara Justina</i>	33
--	----

MANUEL MÜHLBACHER Die Metamorphosen des Polyphem. Ein behaarter Männerkörper im Italien der frühen Neuzeit	47
--	----

MÉLANIE FRUITIER À la croisée des siècles : le double héritage médiéval des comédies françaises de la Renaissance sur la perception du corps féminin	67
--	----

CORPS GROS ET FAINÉANTS

CHRISTINE OTT Körperfülle als ästhetisches Problem in der frühen Neuzeit	81
---	----

ANDREA BALDAN Der fette Monarch? Darstellungen der Königinnen und Könige des Schlaraffenlandes in Frankreich und Italien (13.–19. Jh.)	103
--	-----

MASCULIN, FÉMININ, HYBRIDITÉ

DANIEL MAIRA

Plus femme que les femmes elles-mêmes.

Pour une typologie de la féminité masculine à la Renaissance 123

FABIENNE HUGUENIN

Ästhetische Paradoxien in Porträtdarstellungen mächtiger Frauen

des 15. bis 17. Jahrhunderts 135

ALEXANDRA ILINA

À son seul désir. Voir et toucher le corps de Narcisse dans la

culture écrite et visuelle de la France médiévale 157

MARCO CRISTALLI

La beffa come competizione tra uomini - una lettura sensibile

alla mascolinità delle novelle III,2. e XIII,9. del *Decameron* 175

CORPS MIS À MAL: MUTILATIONS ET VIOLS

BJÖRN REICH

Blindheit und Verstümmelung in Jakobus' de Cessolis *Liber de moribus*

und seinen italienischen Bearbeitungen 185

KATARINA REMPE

Verletzte Männlichkeit und geschundene Frauenkörper:

Bocaccios *Decameron* (VIII.7) und Marguerite de Navarres *Heptaméron* 201

CORPS HONTEUX ET ÉHONTÉS

MORITZ RAUCHHAUS

Scham als Mittlerin zwischen Körper und Sprache in Franco Sacchettis

Trecento Novelle (XXVIII, LI & CXLVII) 219

DANIEL FLIEGE

« L'homme innocent à honte n'est tenu ».

La Définition de vrai amour par dizains de Marguerite de Navarre,

la question de la nudité et les Libertins spirituels 233

CORA ROK

Beschämte und schamlose Körper im 16. und 17. Jahrhundert.

Exploration eines französischen Dramenkorpus' mit TXM 247

CORPS CHRÉTIEN ET ALTÉRITÉ

ROMANA RADLWIMMER

Kontrolle, Regulierbarkeit, Administration:

vom Körper der ‚Anderen‘ in Chroniken und Bildern der romanischen

Expansion 265

SARRA MEZHOUD

Maculer l'‘imago Dei’.

L'image du corps tatoué dans le *Couronnement d'épines* de

Jörg Breu l'Ancien (1501) 281

CHARLOTTE CHENNETIER

L'harmonie de la chair. Orphée et le corps des saints dans les

Stromes sacrés d'André Valladier (éd. 1622) 295

Préface

La Renaissance fut aussi une ‘renaissance de l’anatomie’¹ et, plus largement, une ‘invention du corps’². En effet, du début des temps chrétiens jusqu’à l’orée du XV^e siècle, l’art ne s’est pas attaché à représenter la corporéité des personnages : ceux-ci, par exemple, ne laissaient pas d’ombre derrière eux. Or, dans le *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre* (1424-1428) de la chapelle Brancacci, Masaccio rompt avec cette méconnaissance de la matérialité des corps représentés, faisant de l’ombre portée le sujet même de sa fresque. Cette centralité nouvelle du corps à la Renaissance s’observe également en creux. Dans une brève lettre de Marguerite de Navarre à son père spirituel Guillaume Briçonnet (1445-1514), la sœur de François I^{er} se plaint d’être « trop en corps »³, c’est-à-dire dans un état d’asservissement à sa propre chair qui l’empêche de se consacrer aux choses spirituelles. En effet, atteinte d’une maladie passagère, la reine déplore d’être entravée par sa faiblesse physique. Dans sa réponse, Briçonnet reproche à la « nature humaine trop en corps corrompue et corrompant » son penchant pour les œuvres charnelles et les préoccupations terrestres. Selon ce pessimisme chrétien, le corps ne serait qu’une « masse peccatrice »⁴ devant être rachetée par la grâce divine. Eshan Ahmed reconnaît d’ailleurs dans cette critique d’une existence démesurément corporelle une volonté de se distinguer des cultures païennes⁵. Si nous choisissons toutefois de recourir à cette expression singulière – ni courante, ni recensée par les dictionnaires de l’époque –, c’est qu’elle dit une attention nouvelle portée au corps, révélatrice de sa polysémie. D’un point de vue doctrinal, le corps, aussi pécheur soit-il, est en effet consubstantiel à l’histoire du salut. Plus généralement – et la longueur des développements de Briçonnet sur ‘la trop en corps’ en sont la preuve –, le corps n’en finit pas d’être objet de discours. Ceux-ci lui donnent forme quand bien même ils le récusent, et plus volontiers encore quand ils le célèbrent.

Nous avons souhaité interroger l’émergence, à la Renaissance, de la représentation du corps, dans la littérature comme dans les arts figuratifs. Il semble en effet que les artistes et les écrivains de différents pays aient adopté au XVI^e siècle des codes communs, en grande partie importés d’Italie, dans la représentation du corps humain. En littérature, le

¹ Raphaël Cuir : *La Renaissance de l’anatomie*, Paris 2016.

² Nadeije Laneyrie-Dagen : *L’Invention du corps. La représentation de l’homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris 1997.

³ Il s’agit de la lettre 45, voir Guillaume Briçonnet et Marguerite d’Angoulême : *Correspondance (1521-1522)*, t. 1, Genève 1975, p. 222 ; voir aussi Mawy Bouchard : *Sur les fictions « trop en corps »*. *Marguerite de Navarre et les illusions de l’écriture profane*, in : *Réforme, Humanisme, Renaissance* 77 (2013), pp. 131–151.

⁴ Ibid., lettre 46, p. 223.

⁵ Eshan Ahmed : *Guillaume Briçonnet, Marguerite de Navarre and The Evangelical Critique of Reason*, in : *BHR* 3 (2007), pp. 615–625.

pétrarquisme et la doctrine néoplatonicienne constituent alors une véritable *lingua franca* pour les auteurs européens. En art, c'est le maniérisme qui, après le Sac de Rome, s'impose dans l'Europe toute entière (jusqu'à Prague)⁶. Toutefois, dès la Renaissance, émergent, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle régionale, de très nombreux exemples de résistances à ces canons de beauté italiens, puis européens. Ces contestations s'appuient souvent sur la promotion de la laideur physique : on pense par exemple, pour la littérature italienne renaissante, à la production carnavalesque, aux éloges paradoxaux de la laideur ou encore à la poésie satirico-burlesque des bernésques, qui parodient et subvertissent un pétrarquisme et un néoplatonisme solidement établis. Ce phénomène se prolonge d'ailleurs avec la comédie du XVII^e siècle, en particulier dans l'œuvre de Molière et de Lope de Vega, où ces mêmes *topoi* pétrarquistes se voient renversés à des fins comiques⁷.

Le présent ouvrage rassemble les communications proposées lors du 37^e Congrès de la Société allemande des Romanistes (4-7 octobre 2021) dans le cadre d'un panel consacré aux *Images du corps dans la littérature et les arts du Moyen Âge à l'époque baroque : entre canons européens et hétérodoxies esthétiques*. Deux remarques s'imposent ici. Tout d'abord, en dépit de la place de choix occupé par le corpus du XVI^e siècle, certains articles débordent, en amont et en aval, cette période, permettant ainsi d'inscrire les écritures proprement renaissantes du corps dans une évolution plus large s'étendant de l'époque médiévale à l'âge classique. En outre, si notre appel à communication invitait initialement à réfléchir sur l'esthétique renaissante du corps, c'est-à-dire tant sur les canons européens de beauté que sur leurs multiples détournements, force est toutefois de constater que ce sont bien les corps déviants qui ont retenu l'attention de la quasi-totalité des intervenants. Preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de l'extraordinaire pouvoir de « fascination de la laideur »⁸.

Aussi ce volume vient-il s'inscrire dans une série d'études explorant spécifiquement pareilles hétérodoxies renaissantes, inaugurée au début des années 2000 par l'ouvrage collectif de Marie-Dominique Legrand et Liliane Picciola⁹. S'en étaient notamment suivis les travaux de Patrizia Bettella sur le motif de la femme laide dans la poésie italienne (du Moyen Âge à l'âge classique)¹⁰ et de Naomi Baker, qui comprend le corps ingrat dans la première modernité comme un moyen de construire une subjectivité (féminine)¹¹. Pour le monde hispanophone, c'est assurément la monographie de Folke Gernert, *Lecturas del*

⁶ Voir John K. G. Shearman : *Mannerism. Style and Civilization*, London 1967.

⁷ Claudia Jacobi : *Zum hybriden Liebesdiskurs bei Lope de Vega und Molière. Agnès – eine französische dama boba?*, in : *Comparatio – Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 9/1 (2017), pp. 101–113.

⁸ Murielle Gagnebin : *La Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel 1994.

⁹ Marie-Dominique Legrand/Liliane Picciola (éds.) : *Propos sur les Muses et la laideur. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, Paris 2001–2003, 2 vol.

¹⁰ Patrizia Bettella : *The Ugly Woman. Transgressive Models in Italian Poetry from the Middle Ages to Baroque*, Toronto 2005.

¹¹ Naomi Baker : *Plain Ugly. The Unattractive Body in Early Modern Culture*, Manchester 2012.

*cuerpo*¹², qui constitue le travail pionnier sur le corps dans la littérature du siècle d'or espagnol. Claudia Jacobi et Guillermo Gómez Sanchez Ferrer ont, quant à eux, consacré un ouvrage collectif à l'esthétique de la laideur chez Lope de Vega.¹³ Tout récemment, et de manière étonnamment concomitante, ont paru, dans une optique comparatiste, la synthèse de Diane Robin¹⁴, traitant de la laideur dans les littératures française et italienne de la Renaissance, ainsi que l'ouvrage de Susana Gállego Cuesta¹⁵, portant sur la notion d'informe et faisant dialoguer les littératures espagnole et française, la théorie artistique et l'art, la Renaissance et le XX^e siècle. Dans une perspective légèrement plus resserrée, Olivier Chiquet¹⁶ se concentre sur la laideur dans l'art et la littérature artistique de l'Italie du XVI^e siècle, quand Sofina Dembruk, dans « *Sainte et précieuse déformité* »¹⁷, traite spécifiquement de trois auteurs-phare de la première Renaissance (Clément Marot, Marguerite de Navarre, Joachim Du Bellay).

Le présent ouvrage s'organise pour sa part autour de six sections thématiques, où se croisent des corpus hétéroclites : des textes canoniques côtoient des corpus mineurs, créant ainsi des résonances souvent inédites. De surcroît, les contributions, écrites par des chercheurs à la fois français, italiens, roumains et allemands, marient textes et images de provenance européenne et extra-européenne (latino-américaine). Enfin, s'inscrivant dans différents cadres d'approche (*Body Studies*, *Fat Studies*, *Gender Studies*, *Masculinity Studies*, *Postcolonial Studies*), les six sections sont complémentaires entre elles tout en proposant à chaque fois une perspective bien précise. Ainsi, un premier axe comprend le corps dans sa dimension esthétique-poétique, mobilisant les catégories de la beauté et de la laideur pour interroger les rapports entre le corps et la science, ainsi qu'entre le corps et l'écriture. La deuxième section reprend ces considérations esthétiques en les appliquant très concrètement au phénomène corporel de l'obésité. Les questions autour du 'corps genré' forment un troisième noyau thématique consacré aux formes d'hybridité sexuelle et de fluidité de genre, étudiant plus particulièrement la notion de masculinité. Dans l'art et la littérature de la Renaissance, les corps se voient également souvent violés ou mutilés, comme le montre la quatrième section. Or, ce sont ces attaques contre l'intégrité physique qui mènent à une lecture métaphorique du corps comme image des contraintes sociétales – ce sur quoi revient l'avant-dernier axe spécifiquement dédié au corps honteux. La dernière section étudie le corps en tant que marqueur d'identité et d'altérité. Cette dynamique de distinction entre soi-même et l'Autre y est étudiée comme opposition entre les chrétiens (occidentaux) et les païens (tribus indigènes), le corps sacré et le corps profane.

¹² Folke Gernert : *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca 2018.

¹³ Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer/Claudia Jacobi (éds.) : « *Que todo lo feo es malo y bueno todo lo hermoso* » – *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, Münster 2020.

¹⁴ Diane Robin : *Aux Origines de l'esthétique. Le goût de la laideur au seuil de la modernité*, Paris 2021.

¹⁵ Susana Gállego Cuesta : *Traité de l'informe. Monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XX^e siècle*, Paris 2021.

¹⁶ Olivier Chiquet : *Penser la laideur dans l'art italien de la Renaissance. De la dysharmonie à la belle laideur*, Rennes 2022.

¹⁷ Sofina Dembruk : « *Sainte et précieuse déformité* ». *Expérimentations littéraires de la laideur à la Renaissance (Marguerite de Navarre, Marot, Du Bellay)*, Paris 2022.

ESTHÉTIQUES ET POÉTIQUES DU CORPS, ENTRE BEAUTÉ ET LAIDEUR

Pour les hommes de la Renaissance, l'apparence dit l'intériorité, la beauté physique se voyant ainsi associée au bien et la laideur au mal. À cette lecture univoque du corps s'opposent des herméneutiques plus complexes, voire paradoxales, qui confèrent au corps un véritable potentiel poétique. Bénéficiant d'un regain d'intérêt grâce aux traductions imprimées, la physiognomonie, pseudo-science censée fournir une manière de comprendre le caractère de la personne à partir de son apparence, investit des ouvrages appartenant à divers genres narratifs. En se penchant sur une myriade d'auteurs des XVI^e et XVII^e siècles qui 'fictionnalisent' cette pseudo-science, FOLKE GERNERT (pp. 21–32) met en relief la diversité des manières dont la physiognomonie était perçue au début de la modernité.

C'est également le genre narratif qui est à l'honneur dans la contribution de GRETA LANSEN (pp. 33–46). L'insaisissabilité physique et morale de la « narquoise Justine », tout comme les contradictions et l'incohérence narrative du roman, recèlent un potentiel innovateur qui est souvent dénié au *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605). Grâce au jeu de dupes créé par un procédé narratif non conventionnel et « anarchique », López de Úbeda parvient à forger un personnage-titre qui est à la fois vieille et jeune, belle et laide, 'doncella' et prostituée. Par le biais d'une narration incohérente et cryptique, le roman traite de la laideur et des contradictions de la protagoniste de manière métapoétique. À ce titre, les portraits paradoxaux ou anamorphiques de Justine deviennent une image de l'écriture picaresque elle-même : jouant sur la coïncidence des contraires – en l'occurrence, beauté et laideur –, López de Úbeda sème le doute quant à l'univocité de son texte, en en faisant un corps proprement grotesque.

Avec l'article de MANUEL MÜHLBACHER (pp. 47–65), qui porte plus spécifiquement sur les figurations artistiques et littéraires du cyclope Polyphème dans l'Italie de la Renaissance et du baroque, nous passons du genre narratif à la poésie et à l'art. Ce sont notamment deux traits du cyclope, son œil unique au milieu du front et la pilosité épaisse de son corps, qui suscitent une fascination mêlée d'horreur. Grâce au relevé de quelques variations artistiques et littéraires sur ce *topos* de la laideur, l'article procède à une analyse textuelle approfondie des *Stanze per la giostra* d'Ange Politien (1475–1478) et des *sonetti polifemici* de Giovan Battista Marino (1602). Tandis que les peintres de l'époque choisissent d'amortir l'effet visuel de Polyphème en représentant sa tête de profil et en montrant un corps gigantesque mais sans poil, la poésie insiste avec une évidente délectation sur ces deux détails. Politien n'admet le cyclope dans le brillant royaume de Vénus qu'en le ridiculisant : sombre, pesant, maladroit, ce Polyphème sert avant tout d'écran à l'apparition de la belle nymphe Galatée. Chez le Cavalier Marin, en revanche, la description du monstre n'aboutit pas à une *catharsis* par le rire. Cachant un amour sincère sous une écorce dégoûtante, Polyphème devient une figure exacerbée de l'antithèse et produit la tension typique de la poésie baroque. Il y a cependant une démarche poétique commune à Politien et Marino. Dans les deux cas, la belle forme des *verba* vise à dompter l'effet de la laideur en tant que *res* de la description. C'est le corps immaculé du poème qui s'oppose au corps monstrueux du cyclope et qui transforme le dégoût en plaisir esthétique.

MÉLANIE FRUITIER (pp. 67–78), pour sa part, étudie neuf comédies françaises de la seconde moitié du XVI^e siècle, qui participent de la tentative humaniste de restaurer le genre comique français. Ayant pour objet l'évocation du corps féminin dans le contexte du discours amoureux, Fruitier montre que, malgré leur ambition de s'émanciper de l'héritage du Moyen Âge, ces comédies sont, en réalité, redevables d'une double tradition médiévale, courtoise et grivoise : derrière un certain raffinement procédant de la courtoisie remontant aux troubadours, les comédies humanistes accordent une grande place à la grivoiserie qui, tributaire des farces et fabliaux médiévaux, envisage la sexualité à travers le prisme de l'hédonisme. Le corps des femmes y est donc à la fois idéalisé et sexualisé et, partant, trivialisé.

CORPS GROS ET FAINÉANTS

Le corps prend littéralement du poids dans la contribution de CHRISTINE OTT (pp. 81–102). Elle y aborde le phénomène de l'obésité dans la première modernité sous le prisme esthétique : le corps gros ou gras se mesure-t-il également en termes de beauté et de laideur ? Partant d'un aperçu général très riche de l'état de la question autour des *Fat* ou *Obesity Studies* pour la période prémoderne, Ott développe sa lecture esthétique de l'embonpoint ('Körperfülle') selon trois perspectives : celle du statut social, celle d'une morale religieuse ou sociétale et, enfin, celle des théories physiognomoniques. Trois exemples qui abordent l'obésité comme écart par rapport à un idéal de beauté sont mis en avant : d'abord la vision eschatologique de saint Augustin qui envisage dans son *De civitate dei* la restitution des corps (gros ou maigres) dans l'au-delà, puis la condamnation de la gourmandise dans les sermons de Iacopo da Varazze qui dénoncent les effets nuisibles et enlaidissants de la gloutonnerie sur le corps. La question de l'esthétique du corps importe également dans la *Città del sole*, utopie de Tommaso Campanella, où les attraits physiques jouent dans la régulation étatique du choix du partenaire de chacun des habitants. Enfin, Ott consacre une grande partie de son analyse au traitement purement littéraire du corps obèse, en étudiant particulièrement son potentiel (anti-)érotique. Par des exemples tirés de la prose boccacienne et de la poésie antipétrarquiste, Ott retrace les *topoi* du corps gros qui resurgissent pour dénoncer les figures d'une extraction sociale basse ainsi que les vieilles femmes. Que le corps obèse puisse être conçu comme beau dans les textes renaissants demeure pourtant une exception.

ANDREA BALDAN (pp. 103–119) enrichit l'étude de Christine Ott de deux figures, celles des rois et des reines, souvent (mais pas toujours) corpulents, du Pays de Cocagne. À supposer que cette contrée imaginaire soit aussi l'endroit de l'abondance en victuailles, Baldan interroge l'embonpoint de ces monarques fainéants et gourmands, au ventre habituellement potelé. Or, les figurations variées de ces souverains désœuvrés – le corpus d'étude s'étend sur une période allant du XVIII^e au XIX^e siècle et comprend des textes et des images de provenance italienne et française – impliquent une lecture non univoque de leurs corporalités cocagniennes. Mettant en exergue les exemples du roi Panigone et de la reine Poltroneria – dont l'onomastique accentue la dimension alimentaire aussi bien que le vice de la paresse –, Baldan démontre que l'obésité comme attribut pour peindre les chefs d'État oisifs et gourmands n'apparaît qu'au XVI^e siècle et qu'elle ne revêt guère

une sémantique homogène. En effet, le corps gros ou gras des monarques du Pays de Cocagne ne constitue qu'un élément parmi d'autres pour broser un portrait varié où l'obésité s'accompagne volontiers de maints vices moraux qui légitimaient paradoxalement le pouvoir royal.

MASCULIN, FÉMININ, HYBRIDITÉ

La Renaissance se plaît à brouiller la frontière entre masculinité et féminité. DANIEL MAIRA (pp. 123–134) étudie ainsi la question de l'homme « mou et efféminé ». Le chirurgien Ambroise Paré se met à la recherche d'un nombre dominant de caractéristiques sexuelles secondaires permettant d'assigner un seul genre à des sujets intersexes. Un répertoire très précis de ces signes pouvait également se lire dans les traités de physiognomonie. Cet art, lequel esquisse une typologie des caractères humains d'après l'apparence physique, était considéré, à l'époque prémoderne, comme un savoir lié à la médecine. Maud Gleason parle à ce propos d'une 'science du décodage', mise entre autres au service du déchiffrement des signes indiquant une déviance genrée. Il était alors tentant d'esquisser l'idéal-type de l'homme mou et efféminé d'après les trois procédés utilisés dans ces textes : la méthode psychophysiologique, l'approche zoologique et enfin la méthode ethnologique et géographique qui compare les différents peuples. L'article aborde un corpus de textes (Antoine Du Moulin, *Physionomie naturelle*, 1550 ; Giambattista della Porta, *Humana Physiognomonia*, 1586) qui répertorient ces indices à des fins catalographiques et thérapeutiques, pour voir, dans un second temps, comment ces indices résonnent dans les *Essais* de Montaigne et l'*Isle des Hermaphrodites*.

De manière symétrique, l'historienne de l'art FABIENNE HUGUENIN (pp. 135–155) retrace dans son article le rapport entre pouvoir politique, autorité intellectuelle et laideur physique tel qu'il se manifeste dans les portraits de femmes influentes du XV^e jusqu'au XVII^e siècles. Il s'agit de portraits paradoxaux au sens où leurs commanditaires ne cherchent guère à être embellies ou idéalisées par le peintre. Tout au contraire, loin de cacher leurs imperfections et leurs tares, elles souhaitaient même leur exposition, souvent à des fins stratégiques. On trouve comme premier exemple la régente Jeanne de France, surnommée 'la boiteuse' ou 'l'estropiée' en raison de l'asymétrie de ses jambes et de sa démarche claudicante. Puis, la puissante Marguerite d'Autriche qui contrôle la conception de ses portraits, qu'elle désirait expressément exempts de toute vanité et marqués par une physiognomie peu avenante. De la même manière, Anne Marie Louise d'Orléans, héritière riche et influente, est perçue négativement par son entourage en raison de sa laideur physique et fait l'objet de portraits désavantageux. Huguenin clôt sa galerie de portraits paradoxaux par la reine Christine qui néglige son apparence en faveur des exercices intellectuels et de l'équitation. La laideur de ces femmes puissantes contribue à renforcer leur statut politique en mettant en exergue une certaine individualité tout en troublant la question du genre : leurs physiques relevaient en effet souvent de traits virilisants.

Narcisse, auquel ALEXANDRA ILINA (pp. 157–173) consacre son étude, constitue un autre cas de brouillage des genres sexuels. La figure ovidienne de Narcisse est récupérée par la littérature médiévale française au XII^e siècle, dans le texte anonyme *De Narciso li lais*. À partir de ce moment-là, elle fait l'objet de plusieurs réécritures et illustrations dans les manuscrits ou imprimés. En dépit de codes interprétatifs différents, il existe des

éléments stables dans les différentes versions de son histoire. Parmi ces éléments, on trouve l'exemplarité de la beauté de son corps et le drame provoqué par le désir paradoxal que le jeune homme éprouve à la fin du récit pour son propre corps. Malgré l'insistance des textes sur sa beauté, le corps de Narcisse s'éloigne du canon masculin, car aux traits masculins s'ajoutent des traits féminins, et ce qui donne lieu à une figure plutôt atypique. L'article propose un examen du corps de Narcisse tel qu'il apparaît à travers textes et images, afin de comprendre les enjeux esthétiques qu'il incarne. Il s'organise autour de quatre questions : la création de Narcisse, dont le corps est créé de concert par Nature et par le dieu Amour, la conception sculpturale du corps, sa beauté androgyne et le passage de la représentation du corps visible, décrit comme objet désirable, à la représentation d'un corps vécu et contrôlé par le désir.

À l'inverse, l'article de MARCO A. CRISTALLI (pp. 175–182) aborde l'un des aspects centraux du *doing gender* masculin et de l'*habitus* masculin, à savoir la compétition intramasculine, qui se manifeste le plus souvent par des actes physiques. L'homme doit gagner un conflit pour être considéré comme tel. Cette logique se perçoit particulièrement dans les nouvelles du *Décameron* de Boccace qui mettent en scène une *beffa* entre deux ou plusieurs hommes. Dans ce cas, cette dernière est bien plus qu'une simple farce, elle représente avant tout un acte performatif pour l'établissement de sa propre masculinité. Les protagonistes ne veulent pas seulement se surpasser mutuellement, mais aussi sauver leur propre honneur en tant qu'hommes. Le terrain qui permet de mesurer le succès ou la défaite est le corps masculin. L'objectif de l'article de Cristalli est donc de montrer, sur la base d'une lecture des nouvelles III, 2 et XIII, 9, comment la masculinité est négociée dans le recueil boccacien à travers les scénarios de compétition qui impliquent souvent le corps.

CORPS MIS À MAL: MUTILATIONS ET VIOLS

Les scènes de mutilation suscitent des images fortes, propres à choquer le lecteur. Ces attaques contre l'intégrité du corps forment un noyau thématique auquel sont dédiés deux articles du volume. Ils traitent de deux phénomènes distincts mais qui apparaissent souvent ensemble, puisqu'ils concernent tous deux des formes d'agression violentes ou destructrices à l'égard du corps : la mutilation et le viol. En tant qu'actes transgressifs, ils impliquent la violation des frontières corporelles et donnent à voir, par cette ouverture de la chair, des images d'une cruauté rare. BJÖRN REICH (pp. 185–199) démontre que les représentations des corps mutilés investissent, depuis les rhétoriques antiques, des *imagines agentes*, c'est-à-dire des images efficaces munies d'une force mnémotechnique. Dans sa contribution, ce dernier étudie les motifs de la cécité et des corps estropiés dans le célèbre manuel de jeu d'échecs du dominicain Jacques de Cessoles, le *Liber de moribus*, qui connut une réception considérable dans la première modernité. Le traité emprunte la métaphore échiquéenne comme miroir du fonctionnement de la société et s'appuie, toujours dans une visée morale, sur des séries d'*exempla*, dont un nombre important dessinent avec une acuité et une fréquence frappante des scènes de mutilation violentes. Deux adaptations italiennes peu considérées par la critique jusqu'à présent – le *Libro di giuoco di scacchi* (1493) et les *Opera nuova* (1534) – sont notamment au centre

de cette étude. Si ces variantes ne montrent que des divergences minimales par rapport à l'original, leur force didactique portée par les images des corps mutilés demeure virulente.

L'article de KATARINA REMPE (pp. 201–215) traite pour sa part de deux nouvelles qui sont toutes deux les plus longues de leurs recueils respectifs : la septième nouvelle du huitième jour du *Décameron* de Boccace et la dixième nouvelle de *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre. Les deux nouvelles parlent d'hommes vexés dans leur masculinité et de femmes qui, par conséquent, souffrent de tourments physiques. Chez Boccace, le jeu de la vanité excessive de la veuve Elena mène à une blessure de la vanité de l'érudite Rinieri, ce qui excite sa soif de vengeance abusive. Dans la nouvelle de Marguerite de Navarre, le conflit consiste dans le rejet d'une liaison physique avec l'amoureux Amadour de la part de la jeune Floride. Amadour, quant à lui, cherche excessivement à la posséder, jusqu'à sa tentative de viol. Les analyses sont centrées sur la question de savoir comment la représentation de la corporéité reflète la condition et la relation des sexes. Malgré des différences de caractère et de culture, les deux nouvelles montrent que l'autodétermination féminine est la proie d'un discours masculin de pouvoir.

CORPS HONTEUX ET ÉHONTÉS

Le corps renaissant n'est pas seulement un corps que l'on exalte, mais aussi un corps dont on a honte. Or la honte est une notion qui connaît une évolution décisive au cours de la première modernité. Elle est ici interrogée dans trois genres textuels – la nouvelle, la poésie renaissante et le drame classique. Ainsi, l'article de MORITZ RAUCHHAUS (pp. 219–232) examine la honte comme médiateur entre le corps et le langage dans les *Trecento novelle* de Franco Sacchetti (plus précisément dans les nouvelles XXVIII, LI et CXLVII). Même si le texte de Sacchetti semble moins corporel que le modèle de Boccace, l'ambiguïté de 'vergogna', entre 'honte' et 'disgrâce', est également présente. L'analyse des trois nouvelles montre que la honte dépend essentiellement d'une sphère publique (imaginaire ou réelle) dans laquelle elle est créée, vécue et remémorée. Elle a un effet sur l'avenir et écrase toutes les caractéristiques identitaires antérieures telles que la richesse, le statut social ou l'origine d'un personnage.

Dans la contribution de DANIEL FLIEGE (pp. 233–245), le corps nu n'a en revanche pas à être honteux. Fliege étudie *La définition de vray amour par dixains*, un cycle de vingt-six dizains composés par Marguerite de Navarre vers la fin des années 1540, qui n'a guère retenu l'attention de la critique. En raison de lacunes et d'erreurs de copie, le texte est difficile à comprendre, d'autant plus que le style lui-même vise l'ambiguïté. À première vue, les dizains sont des poèmes d'amour qui abordent la question de la vraie nature de l'amour sous la forme d'un dialogue entre une dame et son prétendant. Mais, à y regarder de plus près, les textes traitent de questions théologiques contemporaines, dont la question du péché originel et, en rapport avec celui-ci, la question du péché de la nudité : est-ce pécher de regarder un corps nu ? L'étude montre que les dizains s'approchent des idées des libertins spirituels qui ont trouvé refuge à Nérac chez la reine de Navarre. Elle fait le lien entre une conception théologique, qui suppose que la nudité ne constitue pas un péché, et un style d'écriture qui, en dépit de son apparente simplicité, pose des problèmes de compréhension. Fliege avance la thèse selon laquelle Marguerite de Navarre met ici en scène une 'poétique de la naïveté'.

En vue de la régulation des affects, la honte et la pudeur intègrent, selon l'étude fondamentale de Norbert Elias, le processus de civilisation, notamment dans la culture de la cour. Dans l'optique d'une normalisation des codes de civilité, CORA ROK (pp. 247–261) dédie sa contribution à l'étude des corps honteux et éhontés dans les textes français de la première modernité. Comment la honte, en tant que catégorie morale, investit-elle également une dimension d'esthétique du corps ? Partant des traités médicaux et philosophiques du XVI^e siècle, Rok esquisse d'abord le socle intellectuel des sémantiques souvent ambiguës autour de la honte, ainsi que son pendant, la 'pudeur', un néologisme renaissant. C'est par rapport aux discours dominants sur la honte que Rok interroge, dans un deuxième temps, un corpus numérique des drames français du XVII^e siècle. Mettant à contribution le logiciel textométrique TXM pour l'analyse du corpus dramatique, l'article vise à recenser lequel des deux registres – tragique ou comique – fait apparaître le plus d'occurrences de moments de honte. Rok émet l'hypothèse que ce serait la tragédie, décidément rattachée aux préceptes aristotéliens de la doctrine dite classique.

CORPS CHRÉTIEN ET ALTÉRITÉ

L'appréhension de l'identité et de l'altérité passe par la question du corps. Le regard européen porté sur le corps colonialisé lors de la conquête des Amériques occupe le centre de la contribution de ROMANA RADLWIMMER (pp. 265–280). Cette dernière lit la régulation des corps des Autres, en l'occurrence des tribus amérindiennes nouvellement conquises par les Espagnols, comme la plus importante entreprise biopolitique de la première modernité. Par le biais des chroniques et des images (espagnoles, françaises et portugaises) est revisité l'expansionnisme européen, en particulier par rapport à sa manière d'administrer les corps indigènes. C'est autour de deux fils argumentatifs que se tisse le débat dans la soi-disant *Disputa de Valladolid* (1550-1551) : Ginés de Sepúlveda comprend les peuples des Amériques comme naturellement esclaves, les rabaisant au statut de cannibales sauvages dépourvus d'âme. À l'opposé, Bartolomé de Las Casas, dans sa *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* (1552), propose une lecture bienveillante, voire élogieuse de ces groupes ethniques et dénonce la violence des colonisateurs. Or, selon Radlwimmer, les deux camps suivent une stratégie purement rhétorique qui vise uniquement le contrôle du corps des Autres. De la même manière, la célébration de la nudité et la fertilité des indigènes (Jacques Le Moyne) est contrecarrée par une répression christianisante des corps malades et souffrants (José de Anchieta). En faisant dialoguer de multiples sources, Radlwimmer dépeint la manière dont toutes ces représentations se situent par rapport aux fantasmes impériaux et aux réalités européennes, ainsi qu'à l'historiographie et à la philosophie antiques.

L'Autre, surtout quand il est un ennemi, se voit souvent associé à la laideur, comme le montre l'article de SARRA MEZHOU (pp. 281–294). Depuis le XIX^e siècle, la figuration du corps tatoué est considérée, en Occident, comme la représentation de la dangerosité, de l'immoralité et de l'altérité de l'individu. Cette conception pourrait-elle avoir une histoire plus ancienne ? Dans le récit biblique, les ennemis et étrangers aux dogmes abondent et l'iconographie chrétienne se fait un devoir d'incarner le mal par la représentation de corps laids. Le tatouage est interdit par la religion chrétienne qui condamne l'altération du corps créé à l'image de Dieu. L'être tatoué est rare dans la

société médiévale et son image, contraire aux normes dominantes de représentation de la figure humaine, semble inexistante dans l'iconographie chrétienne. Le *Couronnement d'épines* peint par Jörg Breu l'Ancien en 1501 apparaît alors comme une hétérodoxie esthétique puisqu'au premier plan trône un personnage au bras entièrement tatoué. Le cycle de la Passion est le temps d'une confrontation dramatique favorisant la production d'images aux expressions caricaturales, notamment dans la peinture sacrée germanique, montrant la sauvagerie et la grossièreté des bourreaux du Christ. Jörg Breu l'Ancien, figure de l'école d'Augsbourg, offre une représentation inédite du corps marginal tatoué.

Le corps chrétien peut toutefois être lui aussi frappé du sceau de la laideur. En traitant du *Sermon pour la feste de Saint Anthoine* de 1622 du prédicateur jésuite Louis Valladier, célèbre en son temps, CHARLOTTE CHENNETIER (pp. 295–306) met en relief la coexistence de deux types de rhétorique sacrée, dont l'une est spécifique de la Renaissance et l'autre du début du XVII^e siècle. En se concentrant sur la figure d'Orphée et les diverses traditions qui se mêlent dans le sermon de Valladier, Chennetier montre comment le néoplatonisme renaissant est remodelé en vue d'une esthétique et d'une spiritualité spécifiques du commencement du XVII^e siècle, qui se trouvent sous l'emprise d'autres influences anciennes, autant profanes que sacrées. Chez Valladier, Orphée n'est plus une voix mais un corps à la chair éprouvée et déformée.

Olivier Chiquet (Paris)
Sofina Dembruk (Stuttgart/Kassel)
Claudia Jacobi (Bonn)
Ioana Manea (Constanța)

ESTHÉTIQUES ET POÉTIQUES DU CORPS,
ENTRE BEAUTÉ ET LAIDEUR

Beauté et laideur du corps lisible. La physionomie en France au début de l'époque moderne

Folke Gernert (Trier)

Mais notre connaissance des visages n'est pas mathématique. D'abord, elle ne commence pas par mesurer les parties, elle a pour point de départ une expression, un ensemble.
(Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*)

La physionomie est une discipline qui interprète l'apparence des personnes (et parfois des animaux) afin d'en tirer des conclusions sur leur caractère, leurs prédispositions et leur destin. Selon Hans Blumenberg, on peut décrire cette pratique sémiotique comme le « préjugé coagulé sous forme de livre »¹. À la fin du XVII^e siècle, Antoine Furetière en a proposé la définition suivante dans son *Dictionnaire universel* :

Art qui enseigne à connaître l'humeur ou le tempérament de l'homme par l'observation des traits de son visage, et la disposition de ses membres. Jean Baptiste Porta et Robert Fludd ont écrit de la Physionomie. La Physionomie est une science assez vaine, mais plus solide que la Chiromance. Le Sophiste Adamantius a écrit des Livres de Physionomie. André de Laguna a traduit le Livre de Physionomie d'Aristote².

Le célèbre lexicographe s'y connaît très bien en études physionomiques de l'Antiquité classique et du XVI^e siècle. Depuis la fin du XV^e siècle, l'imprimerie a diffusé ce savoir ancestral dans toute l'Europe et a fourni non seulement des éditions (et des traductions) de traités antiques et médiévaux, mais aussi un nombre important d'œuvres originales en latin et dans les langues vernaculaires. Entre 1470 et 1670, une centaine de traités de physionomie ont été publiés en Europe, la plupart en Italie et en France³. L'humaniste Charles Fontaine insiste, dans la dédicace « à quelque personnage d'autorité » de sa traduction française de l'*Onirocritique* d'Artémidore, sur le fait que « nous avons l'art de Phisionomie, Chiromance, Astrologie mieulx et plus correctement imprimé, que depuis cinq cent ans »⁴. Ce matériel a été élaboré à l'aide de différentes stratégies de présentation pour un public hétérogène : sous forme de dialogue ou de vers, avec des illustrations, sous

¹ Hans Blumenberg : *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981, p. 201.

² Antoine Furetière : *Dictionnaire universel*, La Haye 1690.

³ Voir une discussion détaillée de ces produits d'imprimerie avec une bibliographie supplémentaire dans Folke Gernert : *Lecturas del cuerpo*, Salamanca 2018, pp. 37–143.

⁴ Charles Fontaine : *Épitome des trois premiers livres de Artemidorus*, Lyon 1546, p. 6.

forme de tableaux, dans le cadre de livrets de colportage ou d'almanachs, sous forme de feuilles volantes, etc.

Différentes modalités de présentation des manuels postérieurs sont déjà préfigurées dans la *Physiognomonica* pseudo-aristotélicienne. Tout d'abord, le traité A contient un catalogue de 22 types de personnages auxquels sont attribués différents signes corporels, comme on peut le voir dans l'exemple de l'homme efféminé :

The Effeminate is drooping-eyed and knock-kneed; his head hangs on his right shoulder; his hands are carried upturned and flabby; and as he walks he either wags his loins or else holds them rigid by an effort; and he casts a furtive gaze around, for all the world like Diogenes the Sophist⁵.

Par la suite, ce catalogue s'élargit jusqu'à comprendre 54 types de personnages dans le *Traicté physiognomique* d'Edme Gallimard, publié à Paris en 1626⁶. L'imitation et la traduction du traité pseudo-aristotélicien renvoient à la dimension de la physiognomie comme phénomène global. La transposition de 'cinaedi' en latin (*Semiviri, Luxuriosi*), italien (*Lussuriosi, Lascivi, Molli e Delicati, Effeminati*), français (*Mi-homme, Efféminé, Impudique*), espagnol (*Afeminados, Andróginos*) et allemand (*Weibischer Mann*), par exemple, revêt un grand intérêt.

Le traité B de la *Physiognomonica* est quant à lui classé par parties du corps et utilise une large gamme de comparaisons animales :

A nose thick at the tip means laziness, as witness cattle: but if thick from the tip, it means dullness of sense, as in swine; if the tip is pointed, irascibility, as in dogs; whilst a round, blunt tip indicates pride, as in lions. Men with a nose thin at the tip have the characteristics of birds. When such a nose curves slightly right away from the forehead, it indicates impudence, as in ravens: but when it is strongly aquiline and demarcated from the forehead by a well-defined articulation, it indicates a proud soul, as in the eagle; and when it is hollow, with the part next the forehead rounded and the curve rising upwards, it signifies lasciviousness, as in cocks. A snub nose means lasciviousness, as in deer. Open nostrils are a sign of fierce temper, for they enter into the facial expression of temper⁷.

La pierre de touche des multiples discussions sur la légitimité de la physiognomie est souvent la laideur physique de Socrate, que Zopyrus interprétait comme un signe de sa vilénie. Comme le note Pierre Charron, disciple de Montaigne, le philosophe grec faisait référence à la possibilité de venir à bout du déterminisme physique par la force de la volonté : « Socrate confessoit que laideur de son corps accusoit justement laideur naturelle de son âme, mais que par institution il avoit corrigé celle de l'âme »⁸. Une telle

⁵ Aristote : *Physiognomics* 808a12-808a16, in : *The Complete Works of Aristotle*, trad. par Jonathan Barnes, Princeton 1984, p. 7.

⁶ On ne possède pratiquement aucune information sur l'auteur, voir Gernert : *Lecturas del cuerpo*, p. 124.

⁷ Aristote : *Physiognomics* 811a29-811b4, in : *The Complete Works of Aristotle*, p. 13.

⁸ Pierre Charron : *De la Sagesse*, Dijon 1801, pp. 104-105. Montaigne lui-même avait rappelé l'épisode dans *De la Cruauté* (essai II, 7) : « Socrates avoüoit à ceux qui reconnoissoient en sa physiognomie quelque inclination au vice, que c'estoit à la vérité sa propension naturelle,

argumentation conduit inévitablement à la remise en question du principe antique de *kalokagathie* de la congruence du beau et du bien et permet une interprétation différenciée des images littéraires du corps. Il est évident que la diffusion des connaissances physionomiques chez les auteurs du début de l'époque moderne et leur public joue un rôle central dans l'apparence des personnages littéraires. De plus, certains personnages de la diégèse sont dotés de connaissances physionomiques qui leur confèrent le pouvoir d'interpréter le corps des autres. La fictionnalisation de ce savoir chez les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles répond à des objectifs très différents : alors que Bonaventure des Périers⁹, Pierre de Larivey¹⁰ ou Molière¹¹ ridiculisent la physionomie, des auteurs comme

mais qu'il avoit corrigée par discipline », in : Michel de Montaigne : *Œuvres complètes*, éd. par Albert Thibaudet/Maurice Rat, Paris 1999, p. 408. Voir aussi Scipion Dupleix qui – en parlant de la « marque de couardise » dans le chapitre *De l'Enthymeme de La Logique* (1607) – fait valoir le libre arbitre contre les dispositions naturelles : « Ainsi ce grand Physiognome qui jugea Socrates à son seul aspect luxurieux et voluptueux, jugea tres-bien : mais il conclud tres-mal, soustenant qu'il estoit tel. Car Socrates se confessa estre tel de son naturel, mais dit l'avoir corrigé par les preceptes de la Philosophie », in : Scipion Dupleix : *La Logique* V.8, Paris 1984, p. 260.

⁹ Dans la nouvelle LXXXVIII de la première partie des *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558), l'auteur dote un singe de connaissances physionomiques : « Un monsieur l'Abbé avoit un singe, lequel estoit merveilleusement bien né : Car oultre les gambades et les plaisantes mines qu'il faisoit, il congnoissoit les personnes à la phisionomie : il congnoissoit les sages et honnestes personnes à la barbe, à l'habit, à la contenance, et les caressoit », in : Bonaventure Des Périers : *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. par Krystina Kaszyk, Paris 1980, pp. 300–301.

¹⁰ C'est le personnage du pédant, Lucian, qui, dans la comédie *Le Laquais*, dit au valet Jacquet qu'il le reconnaît « par fisionomie sphérique », in : Lucian : *Le Laquais* IV, 5, éd. par Madeleine Lazard/Luigia Zilli, Paris 1987, p. 178. Il s'agit toutefois d'une traduction littérale du passage correspondant dans *Il ragazzo* (1541) de Ludovico Dolce. Voir pour le comique du pédant dans cette scène Céline Lombi : *La Lecture du comique chez le Champenois Pierre de Larivey et les auteurs français de la fin du XVI^e siècle*, Reims 2017, p. 352.

¹¹ Dans *L'Avare* de Molière, c'est l'intrigante Frosine qui enjolie la vieillesse d'Harpagon et lui fait croire qu'il a la constitution pour vivre jusqu'à cent ans en se basant sur la lisibilité de son corps : « Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Ô que voilà bien là entre vos deux yeux un signe de longue vie ! », in : Molière : *Œuvres complètes*, éd. par Georges Forestier, Paris 2010, vol. 1, p. 29. Dans *Le Mariage forcé*, l'interprétation physionomique est également proposée par deux personnages peu fiables : « Première Égyptienne : Tu as une bonne physionomie, mon bon Monsieur, une bonne physionomie. / Seconde Égyptienne : Qui, bonne physionomie. Physionomie d'un homme qui sera un jour quelque chose », in : Molière : *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 953. Voir à propos de la « théâtralisation des savoirs scientifiques » chez Molière Magali Brunel : « *Sans la science, la vie est presque une image de la mort* » : *la place du discours scientifique dans l'esthétique verbale de Molière*, in : *Littératures Classiques* 85 (2014), pp. 155–170.

Jean Bouchet¹² ou Pontus de Tyard¹³ se montrent sérieusement soucieux de discréditer cette pratique. Pierre de Ronsard, quant à lui, explique l'utilité pratique de l'interprétation du corps humain¹⁴. Le satiriste Jacques Du Lorens, qui montre un grand intérêt pour la représentation de l'apparence physique des personnages caricaturés, fait référence à la lisibilité du corps humain par le biais de la physionomie¹⁵. Outre ces allusions ponctuelles à l'art de lire le corps humain, nous trouvons une confrontation approfondie avec cette pratique sémiotique chez de nombreux romanciers, dont deux que nous allons aborder plus en détail, à savoir François Rabelais et Charles Sorel, dont l'*Histoire comique de Francion* est inspirée par le médecin de Chinon¹⁶.

La distance ironique avec laquelle François Rabelais se moque des sciences occultes et des différents types d'interprétation de l'avenir est particulièrement évidente non seulement dans la *Pantagrueline pronostication*, mais aussi dans le *Tiers livre*. Parmi les différentes techniques de prédiction que Panurge utilise pour déterminer le succès de ses projets de mariage, il y a également la lecture des signes corporels : « Tu as la meta-pscopie et physionomie d'un coqu. Je diz coqu scandalé et diffamé »¹⁷ – voilà ce que s'entend dire le futur époux par Her Trippa après une rapide inspection de son visage. Comme l'observe Jordan, la satire de Rabelais a recours à l'utilisation abusive de la

¹² Dans l'Épître VIII, Bouchet met en garde contre la prédiction de l'avenir qui n'appartient qu'à Dieu : « C'est assavoir quant à la Phisonomye,/Cheromentie et Methoposcopie,/En pre-disant par le nez, bouche et yeulx,/Et par le front, aureilles, et cheveux,/Et par le mains et leurs linéamentes/Lignes et croix que l'on veoit apparentes,/Le bien ou le mal, le bon ou maulvais heur/Des folz mondains, qui est un grand erreur/Car Iesus dist a ses aymez Apoulstres/Il n'appartient aux congnoissances voustres/Scauoir le temps et mouvemens de cieulx », in : Jean Bouchet : *Epistres morales et familiares*, Paris 1545, f. 37v.

¹³ Voir l'épisode de Zopire et Socrate dans Pontus de Tyard : *Mantice ou Discours de la vérité de divination par astrologie*, éd. par Jean Céard/Eva Kushner, Paris 2014, p. 54.

¹⁴ Le poète de la Pléiade fait référence à l'utilité de la physionomie pour les monarques : « En physiognomie, à fin de mieux sçavoir/Juger de leurs subjects seulement à les veoir », in : Pierre de Ronsard : *Discours des misères de ce temps*, éd. par Malcolm Smith, Genève 1979, p. 53.

¹⁵ Dans la Satire II, 7 il constate : « Laissons là les secrets de haute astronomie,/considerons un peu la physionomie :/nous y sommes tenus,/puisque Dieu en leurs mains/a bien voulu marquer les œuvres des humains,/son malheur advenir par une sage fuite ». Par la suite, il attache une grande importance à la similitude entre l'homme et l'animal, qui était déjà la base de cette pratique sémiotique dans le manuel pseudo-aristotélicien : « Que sert de se flatter au regard de nos corps ?/Ils ont beaucoup de traicts pareils à ceux des porcs./des chiens, des chats, des loups, des renars et des aigles », in : Jacques Du Lorens : *Premières satires* (1624), éd. par Damase Jouaust, Paris 1881, p. 142. Voir pour son œuvre satirique Denis Lopez : *Jacques Du Lorens, satirique français*, in : *Littératures classiques* 24 (1995), pp. 99–126.

¹⁶ Voir Wim De Vos : *Corps constitués et corps monstrueux : allégories de la rhétorique chez Charles Sorel*, in : Ronald W. Tobin (éd.) : *Le Corps au XVII^e siècle*, Paris 1995, p. 361 : « Souvent, l'*Histoire comique de Francion* a été située dans la postérité de François Rabelais ». Mariassunta Picardi note à propos du *Francion* que c'est un « romanzo d'ispirazione picaresca e rabelaisiana », in : Mariassunta Picardi : *Le libertà del sapere: filosofia e « scienza universale » in Charles Sorel*, Napoli 2007, p. 42.

¹⁷ François Rabelais : *Tiers Livre XXV*, in : *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon, Paris 1994, p. 427.

physionomie à des fins mantiques¹⁸. La physionomie, en tant que pratique sémiotique permettant d'inférer le caractère des personnages en considérant leur aspect extérieur, est utilisée dans le chapitre IX de *Pantagruel*. Lors d'une promenade, le géant aperçoit son futur compagnon Panurge, décrit comme « un homme beau de stature et elegant en tous lineaments du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux »¹⁹. Pantagruel interprète son apparence contradictoire et reconnaît en Panurge un caractère noble :

De tant loing que le vit Pantagruel, il dist es assistans : « Voyez vous cest homme, qui vient par le chemin du pont Charanton ? Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous assure que à sa physionomie nature l'a produit de riche et noble lignée, mais les adventures des gens curieux le ont reduict en telle penurie et indigence²⁰.

Le chapitre XVI qui traite « des meurs et conditions de Panurge » commence par une description de son aspect par le narrateur : « Panurge estoit de stature moyenne, ny trop grand, ny trop petit, et avoit le nez un peu aquilin, fait à manche de rasouer »²¹. Huchon cite dans son commentaire les *Dictz moraulx des philosophes*, selon lesquels le « nez becqu qui descend jusques a la levre de dessus signifie malice decevante / desloyaulté et luxure »²². Il faut cependant se demander si « becqu » fait réellement référence à un nez d'aigle ou simplement à un grand nez²³. Le nez aquilin est mentionné dans les études physionomiques dont disposait Rabelais comme signe de magnanimité en raison de la symbolique de l'aigle en tant qu'animal royal²⁴. Si l'on ajoute à cela la taille moyenne,

¹⁸ Leo Jordan : *Physiognomische Abhandlungen*, in : *Romanische Forschungen* 29 (1911), p. 713.

¹⁹ Rabelais : *Pantagruel* IX, in : *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon, Paris 1994, p. 246. Voir à propos de la première description de Panurge Terence Cave : *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris 1997, p. 138 : « Il porte de surcroît les stigmates de la pauvreté le besoin d'aumône l'a réduit à l'état de mendiant ».

²⁰ Rabelais : *Pantagruel* IX, p. 246.

²¹ Rabelais : *Pantagruel* XVI, p. 272. Myriam Marrache-Gouraud a fait valoir que « [p]eu de personnages ont le privilège de bénéficier d'un portrait dans l'univers rabelaisien. L'occasion de détailler un visage est saisie pour frère Jean et pour Panurge, qui se distinguent tous deux par un nez remarquable », in : Myriam Marrache-Gouraud : « *Hors toute intimidation* » : *Panurge ou la parole singulière*, Genève 2003, p. 30.

²² Voir Rabelais : *Œuvres complètes*, p. 1296 et pareillement Marrache-Gouraud : « *Hors toute intimidation* », p. 30. Les deux chercheuses mentionnées ont omis de préciser que le texte qu'elles citent est une traduction française du *Secretum secretorum* pseudo-aristotélicien, voir *Les dictz moraulx des Philosophes, translatez de latin en Francoys par noble homme Messire Guillaume de Tignonville*, Paris 1531, p. 105.

²³ Voir la définition de « becu » de Edmond Huguet : « un long bec, un gros bec », in : *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*, Paris 1925–1967, Classiques Garnier Numérique 2006.

²⁴ Voir la vue d'ensemble des physionomistes de l'Antiquité dans Giovan Battista Della Porta : *Della fisionomia dell'uomo libri sei*, éd. par Alfonso Paoletta, Napoli 2013, vol. 2, p. 153 : « Coloro che hanno il naso adunco, e che dal fronte cala ben aggiuntato, si giudicano magnanimi, perché si rassomigliano all'aquila, come dice Aristotele nella *Fisonomia*; da cui, descrivendo Palemone et Adamanzio, il naso adunco è convenevole de' magnanimi. Alberto, togliendo da Losso, dà il naso adunco a' magnanimi. Questo naso adunco volgarmente si chiama "aquilino" e si

qui est généralement considérée comme une valeur positive, on obtient donc une interprétation physionomique de Panurge aussi favorable que celle conçue par Pantagruel, et qui est démentie par le caractère de Panurge tel qu'il se révèle au cours du roman²⁵.

L'ambivalence qui accompagne les interprétations physionomiques de Rabelais se manifeste également dans un autre passage de *Pantagruel*. Au chapitre XXI, on lit *Comment Panurge feut amoureux d'une haulte dame de Paris*. Celle-ci se comporte de manière très peu distinguée et menace ouvertement Panurge de violence physique²⁶. Un comportement aussi grossier contraste avec sa beauté, comme le souligne Panurge dans sa réplique :

– Ho (dist il) vous n'estez tant male que vous dictez, non ou je suis bien trompé à vostre physionomie : car plus tost la terre moneroit es cieulx et les haulx cieulx descendroyent en l'abisme et tout ordre de nature seroyt parverty, qu'en si grande beauté et elegance comme la vostre y eust une goutte de fiel, ny de malice²⁷.

Au regard de la fin bien connue de l'épisode, dans laquelle la dame est humiliée par des chiens urinant, il apparaît que l'allusion à la lisibilité de son corps a été négligée²⁸. Il est à souligner que Rabelais problématise ici à nouveau la pertinence des jugements

stima veramente rappresenti un non so che di regale, perché l'aquila è regina delli uccelli, e però par che prometta una magnificenza di regal animo ».

²⁵ Dans la recherche rabelaisienne, le personnage est généralement vu de manière négative. Alors que les études plus anciennes condamnent souvent Panurge comme un imposteur, (voir Ludwig Schrader : *Panurge und Hermes*, Bonn 1958), les études plus récentes mettent volontiers en avant sa couardise, signe de la féminisation du personnage ; voir Carla Freccero : *Damning Haughty Dames : Panurge and the Haulte Dame de Paris*, in : *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), pp. 57–67 et Todd W. Reeser : *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, Chapel Hill 2006, p. 162. Lance K. Donaldson-Evans : *Panurge Perplexus*, in : *Études rabelaisiennes* 15 (1980), p. 77, a fait remarquer à juste titre : « It is scarcely surprising that such a complex character has provoked greatly divergent interpretations, particularly as Panurge is a dynamic and not a static character, playing a different role in each of the books in which he is present ». Edwin M. Duval : *The design of Rabelais's « Pantagruel »*, New Haven 1991, p. 63, a souligné pour sa part la « fundamental ambivalence in Panurge's character ». Bernd Renner : *From Fearsome to Fearful: Panurge's Satirical Waning*, in : Anne Scott/Cynthia Kosso (éds.) : *Fear and its Representations in the Middle Ages and the Renaissance*, Turnhout 2002, p. 223, considère l'ambiguïté du personnage comme « an essential element of Menippean satire ».

²⁶ Rabelais : *Pantagruel* XXI, p. 292 : « Allez meschant allez, si vous me dictes encores un mot, je appelleray le monde : et vous feray icy assommer de coups ».

²⁷ Ibid.

²⁸ L'épisode a été interprété de différentes manières, du point de vue de la critique féministe par Freccero : *Damning Haughty Dames*, en référence aux intertextes bibliques par François Rigolot : *Rabelais, Misogyny, and Christian Charity*, in : *PMLA* 109 (1994), pp. 225–237 ou, plus récemment, comme une allégorie des développements de l'histoire religieuse, Panurge incarnant la Réforme et la dame l'Église ou l'attitude hésitante de Marguerite de Navarre par Nadine Kuperty-Tsur : *La Dissidence de Panurge, entre sympathie et réprobation*, in : *Les Dossiers du Grihl*, 2013, Web, 7 février 2022, <<http://journals.openedition.org/dossiers-grihl/5901>>.

physionomiques en présentant des cas où la cohérence entre l'apparence et le caractère est ébranlée²⁹.

La complexité de la mise en fiction de la théorisation physiognomique, qui caractérise la pentalogie, fait souvent place dans les romans de la période suivante à une reprise non critique des principes de base de cette pratique sémiotique, comme on peut le voir dans le roman pastoral à succès d'Honoré d'Urfé. Dans le récit intercalé de Silvandre dans le huitième livre de la première partie de *L'Astrée*, le narrateur homodiégétique raconte comment, enfant, il est tombé entre les mains d'un Suisse dans la confusion de la guerre que le Goth Radagaise menait contre les Romains. Celui-ci l'a recueilli et a veillé à ce qu'il étudie, notamment parce qu'il avait pris « quelque bonne opinion de moy, tant pour ma phisionomie, que pour quelque agreable response qu'en cet âge je luy avois renduë »³⁰. Au niveau de l'intrigue principale, c'est Silvandre lui-même qui tire des conclusions sur le caractère d'Hylas à partir de son apparence : « Je ne vous vy jamais dit Silvandre : mais vostre phisionomie & vos discours me font juger ce que je dis »³¹. Ce jugement physiognomique est accepté comme pertinent par les autres personnages ; ainsi, Tircis dit : « Hylas, il ne faut plus se cacher, vous estes decouvert, ce berger a les yeux trop clairs pour ne voir les taches de vostre inconstance »³². Au lecteur, Hylas s'est déjà présenté dans le premier livre, dans la *Chanson de l'inconstant Hylas*³³, ce qui rend l'interprétation physiognomique conforme à la première apparition du berger capricieux³⁴.

²⁹ E. Bruce Hayes a démontré qu'un certain nombre de traits de caractère négatifs font de la dame « a fitting target for Panurge's farcical revenge », voir E. Bruce Hayes : *Putting the 'Haute' Back into the 'Haute Dame de Paris' : The Politics and Performance of Rabelais's Radical Farce*, in : *French Forum* 32 (2007), p. 43. Il mentionne la présomption, l'hypocrisie et la cupidité, toutes des caractéristiques qui contrastent avec la beauté de la femme d'un point de vue physiognomique.

³⁰ Honoré d'Urfé : *L'Astrée. Première partie*, éd. par Delphine Denis, Paris 2011, p. 454.

³¹ Ibid., p. 465.

³² Ibid., p. 465. Voir également le onzième livre de la deuxième partie, où il est question du général romain Ætius, dont le narrateur compare le portrait à celui d'Attila et en donne une interprétation physiognomique : « Vous voyez bien à ce nez Aquilin sa generosité, à ce front large & coupé de rides, sa prudence, & à ses yeux vifs & ardans, sa vigilance & sa promptitude », in : Honoré d'Urfé : *L'Astrée. Seconde partie*, éd. par Delphine Denis, Paris 2016, p. 588. En note au bas de la page 146, l'éditeur fait référence au « grand renouveau » que cette science a connu à la Renaissance et déclare : « les galeries de portraits historiques en furent l'un des lieux d'expression favoris comme l'attestent les *Elogia* de Paolo Giovio ». Un ensemble de portraits est constamment mentionné, entre autres, celui du gouverneur Antiochus dont il est dit ceci : « à la Phisionomie de ce dernier, on juge bien que veritablement c'estoit un homme rond, et sans ambition », *ibid.*, p. 593.

³³ Honoré d'Urfé : *L'Astrée. Première partie*, pp. 147–149. Voir Delphine Denis : *Urfé « peintre de l'âme » : Les formes éloquentes du portrait dans « L'Astrée »*, in : Marc Hersant/Catherine Ramond (éds.) : *Les Portraits dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*, Leiden 2019, p. 125 à propos de la fonction des poésies insérées : « Conventiionnelles dans l'expression des tourments amoureux, elles permettent au contraire, dans le cas du très hétérodoxe Hylas, de camper le portrait de celui-ci avant tout récit ».

³⁴ Voir pour la fonction du berger inconstant en tant que porteur d'un discours alternatif et libertin visant à questionner « what has been seen as the very conceptual core of the work :

Le polygraphe Charles Sorel, lecteur attentif de *L'Astrée*³⁵, insiste également à plusieurs reprises, dans l'espace fictionnel, sur la fiabilité des règles physiologiques. Dans *Le Berger extravagant* (1627–1628), un ‚anti-roman‘ comme il se nomme depuis l'édition révisée de 1633–1634, l'auteur se moque de la mode de la littérature pastorale lancée par *L'Astrée*³⁶. Il est bien connu que le portrait de la Belle Charité ridiculise les conventions pétrarquistes de la beauté féminine³⁷. Nous trouvons cependant tout au début du roman une référence explicite à la physionomie dans la description du berger donquichottesque Lysis :

Ses cheveux estoient un peu plus blonds que roux, mais frisez naturellement en tant d'anneaux, qu'ils monstroient la seicheresse de sa teste, et son visage avoit quelques traits qui l'eussent fait paroistre assez agreable, si son nez pointu et ses yeux gris à deryn retournes et tout enfonces ne l'eussent rendu affreux, monstrant à ceux qui s'entendaient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites³⁸.

Comme dans le cas de l'*ingenioso hidalgo* de Cervantès, les signes de la folie sont inscrits dans le corps du protagoniste fou d'amour de Sorel³⁹.

Une réflexion plus nuancée sur la lisibilité du corps est menée dans le genre du roman comique⁴⁰. Dans le premier livre de l'*Histoire comique de Francion* (1623), a lieu une curieuse rencontre entre le protagoniste et un gentilhomme : comme toutes les

the aristocratic, Renaissance Neoplatonist code of love », Leonard Hinds : *Narrative transformations from « L'Astrée » to « Le berger extravagant »*, West Lafayette 2002, p. 38.

³⁵ Anne-Élisabeth Spica : *Charles Sorel lecteur de « L'Astrée »*, in : Delphine Denis (éd.) : *Lire « L'Astrée »*, Paris 2016, pp. 287–298.

³⁶ Voir Hinds : *Narrative Transformations*.

³⁷ Charles Sorel : *L'Anti-roman ou L'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques : seconde édition du « Berger extravagant » revue et augmentée par l'auteur*, éd. par Anne-Élisabeth Spica, Paris 2014, pp. 37–42 ; voir Caren Greenberg : *Mistress, monster, text. Sorel's metaphorical portrait*, in : Jean Macary (éd.) : *Actes de Fordham*, Paris 1983, pp. 211–221.

³⁸ Sorel : *L'Anti-roman*, pp. 11–12. L'éditeur renvoie dans sa note de bas de page au *Traicté de la Physionomie* de l'abbé Belot. Françoise Poulet dans « *L'île de portraiture* » : *Poétique du portrait dans les histoires comiques du XVII^e siècle*, in : *Les Portraits dans les récits factuels et fictionnels*, p. 140, remarque au sujet de ce portrait littéraire, ainsi que de ceux de Musigène et d'Orilan dans le *Polyandre*, que : « Le portrait comique répond donc bien à une *dispositio* ordonnée. Par rapport au portrait galant, il se distingue par son absence de complaisance flatteuse, son refus de recourir à des images poétiques usées pour puiser au contraire dans le savoir médical du temps, mais aussi par son orientation vers le général et par son souci de convertir la peinture en image mobile, déchiffable dans son mouvement ».

³⁹ Martine Alet : *Étude psycho-physiologique du « Berger extravagant » de Charles Sorel*, in : *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 29 (2002), pp. 153–175 a montré que l'on peut discerner dans la description de Lysis des signes d'un tempérament à la fois colérique et mélancolique, une ambivalence qui se manifeste également chez Don Quichotte.

⁴⁰ Andrew Suozzo : *De l'Idéologique au ludique : la représentation du corps du roman comique au roman burlesque*, in : *Le Corps au XVII^e siècle*, p. 141, l'auteur a remarqué à juste titre que « [l]e corps, dans toute sa vulgarité et toute sa vulnérabilité, abonde dans le roman comique et le roman burlesque », dans lesquels « le corps humain se charge d'une forte fonction idéologique et métanarrative ».

chambres de l'auberge sont occupées, ce dernier invite Francion à passer la nuit dans la sienne. Cette amabilité – explique le gentilhomme – est due à la « bonne mine » qu'il a remarquée chez le jeune homme. Cette affirmation donne lieu à une réflexion sur la confiance que l'on convient d'accorder aux apparences :

Francion, qui portoit un nom qui luy estoit veritablement deub pour sa franchise accoustumée, luy respondit sans feindre, qu'il ly rendoit graces de la bonne volonté qu'il avoit pour luy, mais qu'encore qu'il y allast de son intérest il ne treuvoit pas bon qu'il fondast un jugement sur de bien foibles apparences qui sont ordinairement plus trompeuses que l'on ne sçauroit dire, et qu'il devoit se figurer que souventefois l'on treuve par la communication qu'une meschante ame loge dessous un beau corps de qui l'on a esté deceu⁴¹.

À cette attitude sceptique de Francion, le gentilhomme oppose une confiance absolue dans les lois de la physionomie⁴² :

Je sçay bien que je ne me trompe point, dit le gentil-homme, et que tant plus je vous frequenteray, tant plus je reconnoistray la verité de ce que les traits de vostre visage m'ont dit. Je tiens que les regles de la physionomie ne sont point menteuses. Selon ce qu'elles m'enseignent, je voy beaucoup de bonnes choses en votre personne, et puis j'ay vu un jeune gentil-homme qui vous ressembloit naifvement bien, lequel estoit le plus estimable que j'aye jamais practiqué⁴³.

Les points de vue divergents du gentilhomme et de Francion sur la physionomie sont représentatifs d'idées divergentes sur cette science chez les contemporains⁴⁴. En ce qui concerne l'attitude de Charles Sorel, un regard sur d'autres œuvres peut être instructif. Dans le quatrième récit du recueil *Les Nouvelles françaises où se trouvent divers effets de l'amour et de la fortune*, paru comme l'*Histoire comique de Francion* en 1623, Cle-rarque, l'un des trois prétendants de la belle Hermiane, se fait passer pour un charlatan italien offrant ses services au méchant Anaxandre pour qu'il puisse conquérir sa bien-aimée :

Premièrement [...] il est besoin que je la voye pour suivre les reigles de la physionomie, et que je sçache l'heure de sa naissance pour suivre celles de l'astrologie : car selon le

⁴¹ Charles Sorel : *Histoire comique de Francion*, éd. par Yves Giraud, Paris 1979, p. 81.

⁴² Le point de vue de Francion, comme l'a montré Nicolas Bourdon, est souvent supérieur à celui des autres personnages, voir *Élitisme de Francion*, in : Emmanuel Bury (éd.): *Sorel, polygraphe*, Paris 2017, p. 273 : « Remarquons que Francion est rarement celui qui apprend des autres, mais souvent celui qui apprend aux autres ; il clame sa supériorité dans un monde où le bon sens est souvent la chose du monde la moins bien partagée ».

⁴³ Sorel : *Histoire comique de Francion*, p. 81. Voir à propos de ce passage Orest Ranum : *Le Civisme dans l' « Histoire comique de Francion »*, in : *Sorel, polygraphe*, p. 282 : « Suivi par des commentaires sans ironie sur la science de la physionomie, Sorel semble laisser le lecteur croire qu'il en est un adepte ».

⁴⁴ Cette attitude ambivalente rappelle celle de Rabelais, qu'Ansgar Thiele cite comme l'un des modèles du genre de l'histoire comique, voir Ansgar Thiele : *Individualität im komischen Roman der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, p. 72.

naturel dont j'auray retrouvé qu'elle est, je composeray les drogues que je luy feray prendre, et me gouverneray aux cérémonies qu'il faut que j'observe⁴⁵.

La physionomie est ici discréditée, avec l'astrologie, par le fait qu'elle est utilisée dans le but d'une ruse par un prétendu guérisseur miraculeux.

Charles Sorel montre également un intérêt pour la physionomie dans sa production plus tardive. Dans le troisième volume de *La Science universelle*, paru en 1641, il consacre un chapitre à cette pratique, dans lequel il souligne son caractère scientifique⁴⁶. La physionomie est définie comme un art permettant de « connoistre non seulement la constitution du corps et toutes les maladies ausquelles il peut estre sujet, mais aussi les habitudes de l'âme »⁴⁷. Il insiste ensuite sur le fait qu'« [i]l se faut fier à de telles règles, d'autant qu'elles ne sont pas seulement establies sur ce que l'on a remarqué à l'avanture, mais sur des raisons naturelles et certaines »⁴⁸. Il est toutefois nécessaire de faire attention, nous avertit Sorel, aux signes corporels qui peuvent avoir subi des modifications au cours du temps. Une autre source d'erreur réside dans le fait que les inclinations changent, par exemple en raison de l'éducation ou de l'expérience.

En 1671, Sorel publie *Les Récréations galantes*, une continuation de *La Maison des Jeux*, parue entre 1642 et 1657⁴⁹, dans lesquelles il rassemble une série de passe-temps. Il s'agit de questions amusantes et de leurs réponses, d'énigmes, d'explications des songes et de jeux divers. L'un de ces jeux, le « Jeu du Chiromantien », illustre très bien combien la lecture des signes corporels devient de plus en plus un jeu de société au cours du XVII^e siècle⁵⁰. Le recueil se clôt sur un *Traité de la Phisionomie*. Comme l'a montré Leopizzi dans l'introduction de son édition du texte, une grande partie du matériel provient du *Palais des Curieux* de Marc de Vulson sieur de La Colombière, qui a connu de multiples éditions depuis les années 1640. Le traité de physionomie qui accompagne certaines d'entre elles a été repris par le polygraphe du *Traicté physiognomique* d'Edme Gallimard,

⁴⁵ Charles Sorel : *Les Nouvelles françaises où se trouvent divers effets de l'amour et de la fortune*, Paris 1623, p. 417.

⁴⁶ Charles Sorel : *De l'Usage et de la perfection de toutes choses du monde*, Paris 1641, pp. 327–330. Suivent un chapitre sur la métoposcopie et un autre sur la chiromancie. Voir à ce propos Picardi : *Le libertà del sapere*, pp. 137–138 : « Di fronte al complesso intreccio di fenomeni che contraddistinguono la cultura magica e scientifica del suo tempo, Sorel si persuade a ricondurre le scienze curiose all'interno della sua grande sintesi del sapere verificando la solidità teorica delle concezioni dei maghi e degli alchimisti, la plausibilità delle dottrine astrologiche e iatrochimiche e la validità dei principi della fisiognomica, della magia teurgica e della stregoneria ». Martine Alet consacre dans son livre *Charles Sorel et son monde*, Paris 2014, pp. 158–159, un chapitre à la physionomie qui examine le lien avec la théorie des tempéraments.

⁴⁷ Sorel : *De l'Usage et de la perfection de toutes choses du monde*, p. 328.

⁴⁸ Ibid., p. 328.

⁴⁹ Voir l'édition critique en deux volumes par Marcella Leopizzi, Paris 2017–2018.

⁵⁰ Charles Sorel : *Les Récréations galantes : suite de la « Maison des jeux »*, éd. par Marcella Leopizzi, Paris 2020, p. 184 : « Celuy du Chiromantien me semble assez beau : Il faut que celuy qui en fait le personnage, sçache tous les noms des lignes des mains, comme la vitale, la naturelle, la mensale, avec la signification qu'elles ont selon leurs figures, et aussi les noms des monts que l'on établit dans la paume de la main, qui sont ceux des Planettes [...] ».