慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Physiognomonie et récit à la Renaissance
Sub Title	
Author	石橋, 正孝(Ishibashi, Masataka)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2004
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.9, (2004.) ,p.1- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20040000-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Physiognomonie et récit à la Renaissance

Masataka ISHIBASHI

Par rapport aux autres prosateurs contemporains, F. Rabelais semble affecter particulièrement la physiognomonie dans son œuvre. Pour décrire la physionomie des certains personnages principaux de son œuvre, il emploie un style assez pitorresque et détaillé. Prenons ici le cas de Panurge :

> « Panurge estoit de stature moyenne ny trop grand ny trops petit, et avoit le nez un peu aquillin faict à manche de rasouer. Et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb, bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard ...[1] »

Comme figure comique dans l'œuvre de Rabelais, l'image de Panurge est ainsi décrite avec un style réaliste et minutieux. Pour l'époque, il est rarissime de voir un style de narration aussi réaliste appliqué au portrait des personnages dans un texte fictif.

Cela dit, ce réalisme dans la description physionomique n'est pas un réalisme au sens moderne. La description physique des personnages dans les textes en prose peut contribuer dans deux phases à la constitution du monde vécu dans l'espace littéraire : pour renforcer le réalisme et la véracité, non de l'histoire, mais dans l'histoire ; et pour présenter la personnalité et le caractère des personnages exprimés dans leur physique, basé sur un savoir qu'on appelle la physiognomonie.

Ce premier s'agit d'un style réaliste au sens moderne. Une description physique des personnages contribue à rendre « réel » le monde vécu dans l'espace littéraire, à même titre que des précisions des détails concrets des

objets, qui ne manquent pas dans des romans réalistes du XIXème siècle, comme par exemple dans l'œuvre de H. de Balzac[2] ou bien dans les romans naturalistes, où le réalisme moderne trouve une heureuse synthèse avec la physiognomonie, qui joue le deuxième rôle de la description physique des personnages.

Afin de mettre en relief la problématique de notre sujet, nous citons ici, à titre de comparaison, un passage de *Bel Ami* (1885) de G. de Maupassant. George Duroy, « Bel Ami », superpose l'image d'une prostituée, Rachel, sur celle de Mme de Forestier, la femme de son supérieur :

> « Duroy se rassurait sous son regard, qui lui rappelait, sans qu'il sût pourquoi, celui de la fille rencontrée la veille aux Folies-Bergère. Elle avait les yeux gris, d'un gris azuré qui en rendait étrange l'expression, le nez mince, les lèvres fortes, le menton un peu charnu, une figure irrégulière et séduisante, pleine de gentillesse et de malice. C'était un de ces visages de femme dont chaque ligne révèle une grâce particulière, semble avoir une signification, dont chaque mouvement paraît dire ou cacher quelque chose[3]. »

Après avoir fourni un dessin minutieux de chaque partie du visage de Rachel, le narrateur avance une analyse sur son caractère d'après sa physionomie : chaque ligne de son visage « semble avoir une signification, dont chaque mouvement paraît dire ou cacher quelque chose. » Elle est présentée comme sachant maîtriser son apparence et demeurer imprévisible aux yeux du protagoniste, tout comme Mme Forestier, ce qui apparaît plus tard dans l'histoire. Nous voyons ici une union entre le style réaliste et la physiognomonie appliquée dans le monde fictif.

En revanche, le dessin de Panurge présenté ci-dessus n'affecte guère le registre de l'œuvre de Rabelais qui est loin du réalisme au sens moderne[4]. Qu'il ait « l'eage de trente et cinq ans », ou qu'il soit « bien galand homme de sa personne », le rôle comique dont se charge Panurge dans les textes ne fait que

contrarier et démentir cette image réelle, d'autant plus que l'image du protagoniste du livre, Pantagruel, n'est décrit qu'avec un style hyperbolique pour créer un registre allégorique. Comme nous l'avons indiqué, le réalisme moderne dans la description physique ne trouve guère sa place dans les textes narratifs fictifs au début du XVIème siècle.

La représentation iconique de Panurge ne remplit donc que le deuxième rôle de la description physique dans la fiction, c'est-à-dire l'explication de sa personnalité à travers sa physionomie. Nous pouvons même supposer que Rabelais reprend à son compte, avec un certain amusement, une idée alors en vogue, dont la théorie s'appuie sur la science de la physiognomonie, très répandue à la Renaissance comme faisant partie du savoir sur le corps.

C'est une « science[5] » qui existait depuis l'Antiquité, ayant pour but d'analyser la personnalité de l'homme selon ses traits morphologiques. Approfondie comme science dans l'Antiquité avec Aristote et Hippocrate, et retrouvée vers le XIIème siècle sous l'influence des sciences arabes, la physiognomonie commence à s'enraciner dans la culture occidentale[6].

Bien évidemment, la physiognomonie n'est pas une science au sens moderne du terme. Pour montrer la nature de la « science » de la physiognomonie, il suffit de signaler ici une entente particulière avec l'art divinatoire. La physiognomonie du XVIème siècle tombe en désuétude déjà vers le milieu du XVIIème siècle, en cédant la place à la métoposcopie, une fois que l'Eglise défend l'art divinatoire, en le jugeant orgueilleux et sacrilège de la part de l'homme d'oser prévoir l'avenir, ce qui doit être réservé à Dieu[7].

Dans son argument, les deux croyances fournissaient sa base théorique : la croyance en analogie entre l'homme et le monde extérieur, ce premier comme microcsome de l'univers ; et la croyance en la théorie humorale de quatre tempéraments principaux.

La première est l'analogie animale qui se constitue en analogie physiognomonique des traits, des comportements, des gestes ou la voix d'un

individu avec ceux d'un animal pour décider de prime abord du caractère de cette personne.

Cette logique analogique trouve un cadre idéal dans le savoir du XVIème siècle. Comme l'affirme M. Foucault, jusqu' « à la fin du XVIème siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale[8]. » Et M.-H. Prat le reprend en précisant que « l'analogie n'est pas seulement un mode de raisonnement, elle est inscrite dans les choses elles-mêmes ; la recherche et la découverte d'une ressemblance, qui vaut symbolisme, sont donc les voies d'une connaissance véritable[9]. »

La croyance en quatre liquides organiques est aussi une reprise de la science médicale antique, qui est également conforme au concept de la correspondance entre l'Homme et l'Univers. Depuis Hippocrate et notamment avec Galien, la théorie humorale s'est développée sur la croyance en équilibre de quatre tempéraments[10] principaux –sanguin, colérique, mélancolique et flegmatique[11]. La personnalité de chaque individu est expliquée par la prédominance d'un de ces tempéraments.

La maladie s'explique par un déséquilibre ou un mauvais fonctionnement de ces tempéraments. En effet, cet aspect pathologique de la physiognomonie apparaît dans des récits littéraires plus fréquemment que celui de l'analogie morphologique. Nous citons un exemple dans la 50ème nouvelle de l'*Heptaméron* :

> « Et, pour en cuyder divertir sa fantaisie, fut quelques jours sans la veoir ; dont il tumba en telle tristesse, que l'on mescongnoissoit son visaige. Ses parens feirent venir les medecins, qui, voyans que le visaige luy devenoit jaulne, estimerent que c'estoit une oppilation de foye, et luy ordonnerent la seignée[12]. »

Le médecin diagnostique une « oppilation de foye » qui jaunit le visage d'un homme, tourmenté par la tristesse d'amour. Le foie étant considéré comme le centre de désir et de sentiment, l'amour refoulé de cet homme bouche la

circulation de l'humeur mélancolique. Comme le montre cet exemple, l'aspect pathologique de la physiognomonie trouve un milieu approprié dans le monde de récits où convergent des croyances populaires, et se déroulent des événements favoris du peuples telle que la maladie d'amour. Cependant, la théorie humorale ne suscite pas notre intérêt qui est la description physique réaliste, parce que la théorie humorale ne contribue pas directement au réalisme, et par sa nature, elle ne donne pas lieu de se développer au fil des temps.

Ce qui nous concerne dans la physiognomonie, c'est donc l'observation morphologique dans cette science. Appropriée au savoir de l'époque, cet aspect de la physiognomonie voit un renouvellement et un de ses apogées à la Renaissance. Selon J.-J. Courtine, la physiognomonie du XVIème siècle a, non seulement restitué la science antique, mais aussi lui ajouté une nouvelle valeur qui est la focalisation sur le visage.

Voici la définition représentative de la physiognomonie dans *Le compendion et brief enseignement de la physiognomonie* de B. Coclès, répandu et devenu la norme de la physiognomonie au XVIème siècle[13] :

> « La physiognomonie est une science royale, par laquelle sont les conditions des hommes pleinement connues par aucunes conjectures, car le visage est communément prédicteur et indice, (...) tellement il révèle et dénue le cœur, et sont par lui les voix connues des intérieures pensées et cogitations, lesquelles toutes choses sont contenues sous la vérité physiognomonique[14]. »

La physiognomonie vise ainsi à « dénuer et révéler le cœur », en se prétendant une « science des passions naturelles de l'âme et des accidents du corps, changeant et permutant l'habit de l'une et de l'autre[15] ». La « science des passions » est donc une science de l'invisible qu'est le cœur, avec comme démarche un déchiffrage de la physionomie de l'homme. Avec la physiognomonie, l'homme croit pouvoir voir, derrière le visage, « le cœur » et « les voix connues des intérieures pensées et cogitations ». Ce renouvellement

dans la physiognomonie témoigne un tournant de l'époque, car elle soutient, avec l'ascension de la classe bourgeoise [16] comme son arrière-plan, l'émergence de l'individu moderne. Selon J.-J. Courtine, le visage n'est plus un signe collectif, mais « par le visage, c'est l'individu qui s'exprime[17]. »

Représentée par la *Physionomie humaine* de Della Porta[18], et se mettant en parallèle avec la nouvelle culture bourgeoise representée par *De civilitate morum perilium* d'Erasme[19], la physiognomonie devient ainsi le porte-parole de la nouvelle ère où chacun exige sa valeur individuelle.

S'agissant de ce petit traité d'Erasme, il est incontournable dans un argument sur la physiognomonie de la Renaissance, car il entretient un rapport inséparable avec cette dernière[20]. En effet, d'après l'étude de N. Elias sur ce petit traité [21], la nouvelle morale bourgeoise est nommée « la civilité érasmienne » qui confirme sur le plan pratique ce qu'affirme la théorie de la physiognomonie. Tout comme la physiognomonie de Della Porta, Erasme met « l'accent sur le regard, le mouvement, le geste et plus généralement il s'attache à *l'expressivité* du corps[22] ». Le visage lui étant le miroir de l'âme, Erasme prétend qu'une meilleure nature peut s'acquérir avec l'apprentissage des comportements y compris l'expression du visage.

Accompagné ainsi par « la civilité érasmienne » comme son renfort sur le plan pratique, tous les ouvrages sur la physiognomonie de l'époque se mettent ainsi d'accord sur l'idée que « le visage est au cœur des perceptions de soi, des sensibilités à l'autre, des rituels de la société civile, des formes du politique[23] », et que le « visage résume le corps et donc condense le monde[24]. »

Prenons un autre portrait de Panurge qui constate cette vogue de la physiognomonie et de la moralle burgeoise :

> « Un jour Pantagruel (...) rencontre un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux : et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé es chiens, ou mieulx resembloit un cueilleur de pommes du pais du Perche. De tant loing que le vit Pantagruel, il dist es assistans.

« (...) Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produit de riche et noble lignée, mais les aventures des gens curieulx le ont reduict entelle penurie et indigence[25]. ».

Admirateur d'Erasme[26], Rabelais met fidèlement en œuvre l'argument d'Erasme. Pantagruel voit en Panurge un « homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps » malgré son apparence « pitoyablement navré », et la physiognomonie moderne le fait juger Panurge comme « riche et noble lignée » malgré son apparence « pitoyablement navré en divers lieux ». C'est une nouvelle façon de juger l'homme par sa « nature », et non pas par sa classe sociale comme au Moyen Age.

Cela dit, comme nous l'avons déjà mentionné, à quelques portraits des personnages dans l'œuvre de Rabelais près, nous ne trouvons guère de descriptions physiques, et encore moins la référence au visage, bien que les traités contemporains de la physiognomonie focalisent leurs discours sur le visage.

Il est possible d'expliquer ce manque en partie par un décalage du temps entre la science renouvelée et son intégration dans le savoir répandu dans la société. Mais en même temps, la question peut être plus complexe qu'elle ne puisse paraître, car ce rapport manquant entretetenu entre la physiognomonie et les récits fictifs provoquent des questions fondamentalles, aussi bien pour la physiognomonie que pour les récits, provenant de la transformation que subissait la société de l'époque.

Du côté de la physiognomonie, elle contient dans sa logique analogique un paradoxe immanent. La Renaissance est un lieu où se mêlent des éléments médiévaux et des éléments modernes tout en remettant les deux en question. La nouvelle physiognomonie en tant que science se trouve à la pointe du savoir sur de l'époque le corps.

Son paradoxe se trouve dans sa logique basée sur l'analogie qui est en voie de disparition devant la science empirique dont la parution de deux ouvrages en

1543, annonce la véritable renouvellement de la science ; *De Revolutionibus* de N. Copernic[27] dans le domaine de l'astrologie ; et *Fabrica* d'A. Vésale[28] dans le domaine des médecines.

La première édition de *la physionomie humaine* de Della Porta, représentative et la synthèse de la physiognomonie, a paru en latin à Naples en 1586, c'est-à-dire presque quarante ans après les ouvrages de Copernic et Vésale. En tant qu'une science, la physiognomonie était déjà tombée en désuétude. Cependant, la vogue de la physiognomonie continue, comme nous l'avons déjà mentionné, jusqu'à la moitié du siècle suivant. Il y a donc d'autres choses qu'un aspect « scientifique » dans la physiognomonie qui attiraient l'attention des hommes de l'époque.

A cet égard, J.-J. Courtine prétend que la physiognomonie est une science qui suscite un intérêt social, surtout en période de la transformation des systèmes politiques et sociaux, c'est-à-dire au XVIème siècle et au XIXème siècle[29]. D'un point de vue de la modernité, si le XIXème siècle est qualifié comme la « naissance d'un Etat démocratique et d'une société de masse[30] », la Renaissance est caractérisée par la « mise en place de l'Etat absolutiste et constitution progressive d'une société civile conçue sur le modèle de la cour. »

Les deux siècles, selon J.-J. Courtine, sont des moments « où se pose de façon cruciale la question de *l'identité individuelle* dans des structures sociales en pleine transformation. » Il prétend ainsi que la physiognomonie avait pour utilité d'apaiser cette crise d'identité individuelle provoquée par la naissance de la société civile, au sein de laquelle la culture bourgeoise et la culture aristocratique fusionnent, ayant pour conséquence la perte de l'identité de chacun.

Or, si nous retournons à notre intérêt principal qu'est le rapport entre la physiognomonie et les récits de la Renaissance, le manque de la description physique ne correspond pas à ce mouvement de la modernité qui a eu une grand d'envergure sociale. Du moins, s'agissant de monde de récits, il semble

être imprudent d'en conclure que la manque de description physique provient simplement du décalage temporel entre la propagation de la nouvelle phyisiognomonie et son application dans le milieu fictif.

Tout comme la société et la physiognomonie, les genres narratifs aussi subissaient une transformation au niveau générique ainsi que stylistique. La narration, ou plus précisément les auteurs des œuvres narratives fictives, semblaient ne pas faire d'effort pour gagner un statut aussi prestigieux que celui de la poèsie, et finir par céder le lieu de discours analogique à la poésie, et surtout aux blasons anatomiques qui étaient alors en vogue.

En outre, la description physionomique des personnages est restreinte à celle très fragmentaire dû à la tradition pétrarquiste qui était prédominante dans la littérature de la cour, comme dans les *Angoysses Douloureuses* de Hélisenne de Crenne[31] et dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. En cohérence avec l'idée du pétrarquisme et du néo-platonisme, la figure de la rhétorique se trouvait dans la synecdoque pour exprimer la totalité par des fragments de l'objet d'amour.

Du plus, la transition du style oral au style écrit peut être aussi une problématique. La première moitié du XVIème siècle témoinge la propagation de l'imperimerie. Il est évident que cette invention a exercé une influence considérable sur le style descriptif des récits. Les traces du style oral pourraient bien expliquer le manque de précision des détails, car l'oralité accorde plus d'importance à la véracité des faits qu'à la reconstitution réelle des faits.

Pour examiner le rapport entre la physiognomonie et les récits de l'époque, il faudrait donc tenir compte de ces éléments pour ne pas les confondre. Parmi les rares exemples de description physionomique[32], nous tâcherons d'en prendre les plus détaillés afin d'éviter un argument subjectif.

Prenons ici la description physionomique de Guenelic par la narratrice des *Angoysses*, qui est, concernant le réalisme stylistique, plutôt exceptionnelle dans son registre :

« ... il me sembela de tres belle forme et selon que je povoye conjecturer à sa phisonomie, je l'estimoys, gracieux et amyable : il avoit le visage riant, la chevelure creppe, ung petit blonde, et sans avoir barbe qui estoit manifeste demonstrance, de sa gentile jeunesse. Il estoit assez honneste en son habit, toutesfoys sans user d'acoustremens superfluz. Et au moyen de la grande chaleur, n'avoit aultre habillement, qu'ung pourpoint de satin noir. »

Il faut souligner que telle description détaillée de l'apparence d'un individu fut rare[33] à l'époque sinon donc que dans des blasons ou bien dans la science physiognomonique. La narratrice décrit son amant Guenelic avec assez de précision. Ce dernier n'étant qu'un musicien de la rue, la narratrice le voit tout de même avec des jugements de valeur humaine en dehors de leur différence de classe sociale.

Mais s'agissant de la description sur le visage, la référence se contente juste d'un adjectif « riant » : il a « le visage riant » sans barbe qui montre « sa gentile jeunesse ». Sur le plan visuel, il est impossible de reconstituer la figure de Guenelic à partir de cette présentation.

De même pour son propre visage. Lorsque la narratrice se vante de sa beauté physique, elle l'accentue plus sur son corps que sur son visage :

« ...ma personne croissoit, et premier que pervinse au treiziesme an de mon aage, j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnée, que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps, et si j'eusse esté aussi accomplye en beaulté de visage, je m'eusse hardiment osé nommer des plus belles de France[34]. »

Dans le marquage de son identité, le rôle du visage est minimisé. A propos des femmes notamment, la référence au visage dans les textes sert uniquement à assurer le schéma dualiste de l'âme et le corps, le visage étant souvent utilisé comme la fenêtre de l'âme blessée. L'aspect symbolique du visage se manifeste dans la douleur sentimentale, comme l'atteste ce passage des *Angoysses* :

« Et je me levay comme femme furieuse, et sans scavoir prononcer la premiere parolle, pour luy respondre, je commencay à derompre mes cheveulx et à violer et ensanglanter ma face de mes ongles, et de mon trenchant cry femenin penetroye les aureilles des escoutans[35]. »

Dans la 10ème nouvelle de l'*Heptaméron*, nous trouvons une autre scène semblable mais plus grave. C'est une des rares nouvelles pour sa longueur ainsi que pour son registre tragique, dans laquelle Floride, la héroïne se fait subir une blessure grave sur son visage :

« parquoy, aymant mieulx faire tort à son visaige, en le diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, print une pierre qui estoit en la chappelle, et s'en donna par le visaige si grand coup, que la bouche, le nez et les œilz en estoient tout difformez. Et, à fin que l'on ne soupsonnast qu'elle l'eut faict, quant la contesse l'envoya querir, se laissa tomber en sortant de la chappelle le visaige contre terre et en cryant bien hault. Arriva la comtesse qui la trouva en ce piteux estat, et incontinant fut pansée et bandée par tout le visaige[36]. »

Les deux exemples montrent que le visage joue le rôle de la « fenêtre de l'âme ». Les femmes en proie à une angoisse sentimentale se meurtrissent le visage, soit pour « diminuer » la cause de la souffrance sentimentale, soit pour calmer celle-ci. Le schéma dualiste de l'âme et du corps apparaît ici sous sa version néo-platonicienne.

Cela dit, s'agissant de l'exemple de Floride, le concept néo-platonicien contrarie son style réaliste, qui à son tour contrarie la physiognomonie. Elle se donne « si grand coup » d'une pierre « que la bouche, le nez et les oeilz en estoient tout difformez » et se donne encore un autre coup contre la terre. La démarche est décrite en détail, ce qui est déjà exceptionnel dans son registre, mais la référence sur le visage s'arrête à deux adjectifs brefs ; « tout

difformez » et en « piteux estat ».

Plusieurs hypothèses peuvent être proposées pour cette carence de descriptions sur le visage : que ce fût un résultat de l'art de la synecdoque dans le néo-platonisme ; ou bien la description détaillée de la figure visant à renforcer la véracité n'était pas encore prise en compte dans les récits de l'époque, où le terme « nouvelle » gardait encore son acception première, celle de dernière information sur les faits, plutôt que de récit court[37] ; ou encore, les récits des deux premiers tiers du siècle ont eu pour cadre celui d'une mentalité davantage médiévale que moderne, alors qu'au dernier tiers du siècle on voit paraître nettement moins de récits narratifs.

Ces trois hypothèses semblent être toutes probantes. Mais si nous prenons un autre point de vue que celui focalisé sur le visage, la troisième hypothése ci-dessus devient plus éloquente que deux premières. Il s'agit d'un concept sur le corps qui n'est pas moderne. Le dialogue gestuel du chapitre XIX dans *Pantagruel* nous fournit une bonne matière pour examiner une notion médiévale du corps.

> « Lors feist l'Angloys tel signe. La main gausche toute ouverte il leva hault en l'air. Puys ferma on poing les quatre doigts d'ycelle, et le poulse extendu Assiset suz la pinne du nez. Soubdain après leva la dextre toute ouverte, et toute ouverte la baissa joignant le poulse on lieu que fermoyt le petit doigt de la gausche, et les quatre doigtz d'ycelle mouvoyt lentement en l'air. Puys au rebours feist de la dextre ce qu'il avoyt faict de la gausche et de la gausche, ce que avoyt faict de la dextre[38]. »

A travers l'enchaînement infini des mots sur le corps et sur le mouvement corporel, le sujet de Thaumaste disparaît derrière, et y paraît le « Corps anonyme ». Si nous appliquons ce « Corps anonyme » à la notion de M. Bakhtine[39], c'est « le corps populaire » qui paraît dans cette série des vocabulaires sur le corps. Cela appartient à la communauté, et n'appartient à

aucun individu. Nous voyons dans les œuvres de Rabelais, un musée de la mentalité de l'époque, le moment qui réunit et met en question des éléments médiévaux et modernes. Mais s'agissant du corps, « le corps populaire » reste plus présent que la notion individuelle du corps.

C'est ainsi que, dans des récits contemporains de Rabelais, le manque de description physique et surtout du visage pourrait s'expliquer, du moins une partie, par le manque de notion du corps individuel, au lieu de l'attribuer, comme l'a fait J.-J. Courtine, à la crise d'identité individuelle dont la notion était encore dans un état de germe.

Cette identité individuelle, l'homme du Moyen Age n'en avait pas besoin, chacun trouvant sa place dans la hiérarchie féodale bien définie, dans laquelle la valeur de chacun dépendait non pas de sa nature, mais de sa classe sociale. Dans cette économie de valeur, le visage n'importait pas autant que dans l'époque moderne pour identifier un individu.

NOTES

---

[1] Pour l'œuvre de Rabelais, nous avons utilisé l'édition de M. Huchon, *l'œuvres complètes*, Gallimard, coll. *La Pléiade*, Paris, 1994, *Pantagruel*, ch.XVI, p.272.

[2] Il est connu que les descriptions physiques dans les romans de Balzac sont truffées de la physiognomonie, mais ses styles détailés permettent de les faire intégrer dans des précisions pittoresques des détails d'objets.

[3] Nous avons utilisé l'édition de L. Forestier, *Les Romans*, Gallimard, coll. *La Pléiade*, Paris, 1987, p. 213.

[4] Nous suscitons le réalisme moderne à titre référentiel. En aucun cas, les récits du XVIème siècle n'entrent dans une quelconque catégorisation faite à partir des récits des époques différentes. (cf.) H.-R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans G. Genette et T. Todorov (sour la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 42-43.

[5] Pour son statut de « science » au Moyen Age, il y avait tout de même des intellectuels comme Averroès qui étaient douteux de la qualifier comme science. Voir J.-J. Courtine,

op.cit., p. 77, n° 20.

[6] Avant la découverte de la physiognomonie arabe, les Occidentaux ne connaissaient pas cette science. Voir J.-J. Courtine, *l'histoire du visage*, p. 50.

[7] Voir J.-J. Courtine, *op.cit.*, pp. 57-63. Pour l'affinité de nature entre les deux siences, voir aussi p. 77, n°21.

[8] M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, 1971, p.32.

[9] M.-H. Prat, *Les mots du corps* Droz, coll. *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, Genève, 1996, p. 11.

[10] D'où vient d'ailleurs le terme « tempéraments », *temperamentum* signifiant la « juste proportion ».

[11] M.M. Fontaine, « Le condottiere Pietro Del Monte et la physiognomonie des soldats engagés dans les guerres d'Italie » dans J. Balsamo (éd. par), *Passer les Monts ; Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525)*, Xème colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 95.

[12] Pour l'*Heptaméron*, nous avons utilisé l'édition de M. François, Dunod, coll. « Classique Garnier », Paris, 1991, la 50ème nouvelle, p. 324.

[13] Pour son influence et son succès, voir J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 37.

[14] B. Coclès, *Le compendion et brief enseignement de la physiognomonie*, Paris, 1560, p. 1, cité dans J.-J. Courtine, *l'histoire du visage*, p. 37.

[15] B. Coclès, *ibid.*, p. 2, cité dans J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 38.

[16] La montée de la classe bourgeoise et la chute de la classe aristocratique ont eu lieu d'abord dans la politique de la cour. Ensuite, la culture chevaleresque monopolisée par cette dernière est vulgarisée et partagée par la première, et parfois même remplacée par la culture d'origine bourgeoise, ce que représentent la physiognomonie et la civilité érasmienne. Voir N. Elias, *op. cit.*, p. 60.

[17] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 9.

[18] G. B. Della Porta, *Humana Physiognomia*, 1586, Naples. J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 52 : « La renaissance et le développement sans précédent que connaît la physiognomonie dès le début du XVIe siècle va tout d'abord prolonger, puis peu à peu transformer ces données initiales. Du fait, tout d'abord, de l'intense travail philologique effectué par les humanistes de la Renaissance : les auteurs antiques sont relus, comparés, critiqués, rétablis ou infirmés, systématiquement interprétés. Ce sera là l'œuvre

essentielle de G. B. della Porta, dont la *Phyisonomie humaine* (1586) domine la production du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle par son ampleur, sa systématicité, son exhaustivité, l'étendue de son influence. Mais ce travail de lecture ne porte pas simplement sur la tradition antique ; il embrasse les physiognomonies et médecines médiévales latines ou arabes et enregistre ainsi les savoirs populaires sur le corps. »

[19] Erasme de Notterdam, *De civilitate morum perilium,* 1530. Pour le succès qu'avait ce petit traité en Europe d'ouest au cours du siècle, voir N. Elias, *La civilisation des mœurs*, trad. de l'allemand par P. Kamnitzer, 1973, 1997, p. 84.

[20] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 30 : « Mais entre civilité et physiognomonie, l'accent se déplace : les physiognomonies figurent plutôt dans l'ordre des représentations et du côté d'une nature de l'homme, les traités de civilité plutôt dans celui des pratiques et du côté des comportements humains. »

[21] Selon N. Elias, la notion de « civilité » dans l'Occident au seuil de l'époque moderne est « l'expression et le symbole d'une réalité sociale qui englobe des nationalités diverses, qui s'exprime – comme l'Eglise – dans une langue commune, d'abord l'italien et plus tard de préférence le français. » (N. Elias, *op. cit.*, p. 83-84.).

[22] J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 26 : « il met l'accent sur le regard, le mouvement, le geste et plus généralement il s'attache à l'expressivité du corps, élément margianl dans les physiognomonies contemporaines de son traité, qui tendent à répéter les leçons médiévales ou antiques, à privilégier la morphologie au détriment de l'expression ; et il faudra attendre l'oeurvre de Porta à la fin du XVIe siècle pour repérer un semblable déplacement à l'intérieur de la physiognomonie elle-même. »

[23] *Ibid.*, p. 9.

[24] *Ibid.*, p. 54.

[25] *Pantagurel*, ch. IX, p. 246.

[26] « Lettre à Erasme », dans *l'œuvres complètes*, p. 998 : « Patrem te dixi, matrem etiam dicerem, si per indulgentiam mihi id tuam liceret. (Je vous ai donné le nom de père, je pourrais aussi vous donner celui de mère, si votre bienveillance m'y autorisait (trad. par M. Huchon).) »

[27] N. Copernic, *De Revolutionibus orbium coelestium*, Bâle, 1543.

[28] A. Vésale, *De Corporis Humani Fabrica libri septem* Bâle, 1543. Tout comme la

physiognomonie, il existait des traités sur l'anatomie humaine depus l'Antiquité. Son ouvrage est révolutionnaire sur deux points : C'est l'auteur lui-même qui a effectué la dissection d'un cadavre en tant que médecin et ne laissé pas le faire à un chirurgien, à l'époque où la hiérarchie médicale faisait une différence nette entre ces deux métiers, le dernier considéré comme vil manœuvre et mis sous l'ordre du premier ; il a ainsi relevé plus de deux cents erreurs dans l'anatomie de Galien, et en conclu que Galien n'a jamais effectué la dissection lui-même, si ce n'étaient que pour diriger les chirurgiens à le faire.

[29] Voir J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 45-46.

[30] *Ibid.*, p. 46.

[31] Hélisenne de Crenne (pseudonyme de Marguerite Briet, dame de Crenne), *Les Angoysses douloureuses qui prodedent d'amours,* Denis Janot, Paris, 1538. Nous avons utilisé l'édition de Ch. De Buzon, Honoré Champion, 1997. Pour des références, nous renvoyons à la pagination du texte original ainsi que celle de l'édition critique.

[32] Dans d'autres récits avec un registre plus populaire que les *Angoysses* et l'*Heptaméron* comme *Du Grand Paragon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes en 1532, ou *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis* de Bonaventure Des Periers en 1558, nous y trouvons guère de descriptions sur la physionomie des personnages qui vaudraient la peine de citer.

[33] La plupart de descriptions physiques des personnages dans l'*Heptaméron* se contentent de phrase minimale. Voir N. Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, SEDES, Paris, 1976, 1991, p. 128.

[34] *Les Angoysses douloureuses*, f. A 4 iiii, p. 100.

[35] *Ibid.*, f. B 7, p. 118.

[36] L'*Heptaméron*, la 10ème nouvelle, pp. 77-78.

[37] Voir G.-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVIe siècle : Images de la vie du temps*, Droz, Genève, 1977, p. 5 ; voir aussi G. Mathieu-Castellani, *La conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, Paris, 1992, p. 10.

[38] *Pantagruel*, ch.XIX, p. 286.

[39] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* trad. de russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, 1993.