INTRODUCTION 

L’intitulé du thème de l’année « Le corps dans tous ses états » induit un rapprochement entre « corps » et « état ». J’ai suivi la piste d’une comparaison entre l’État (avec une majuscule) politique et le corps humain. Ce rapprochement entre deux réalités éloignées, ici une réalité abstraite (l’État) et la réalité la plus concrète, la plus incarnée pour l’être humain : le corps, constitue ce qu’on appelle une métaphore: on parle du « corps politique ». L’État comparé implicitement à un corps humain, s’agit là d’une métaphore très ancienne, en usage dans la philosophie grecque (Platon), romaine (Cicéron) et qui a traversé l’histoire de la pensée politique. Pour commencer et pour donner une perception imagée de cette métaphore, j’ai choisi cette illustration qui est une tentative de personnification de l’État par un corps : vous voyez le frontispice (illustration qui figure en regard du titre), de l’ouvrage du philosophe politique anglais Thomas Hobbes intitulé « *LÉVIATHAN*», paru en 1651. « Léviathan » est à la fois le nom d’un monstre marin dans la Bible et le surnom que Hobbes attribue à l’État politique. Le monstre est ici figuré par un colosse dont on ne voit que la tête, le torse et les membres, ces derniers habités par une multitude de petits êtres humains. Si j’ai choisi cette illustration, c’est aussi parce que c’est la première fois dans l’histoire qu’un philosophe politique a eu envie de donner une visibilité, une « figurabilité » à cette entité abstraite qu’est l’État. Hobbes a demandé à un dessinateur et graveur (ici, Abraham Bosse) d’exécuter le projet. Nous sommes donc face à une allégorie et on peut se poser les questions suivantes quand on n’a pas lu l’ouvrage : ce monstre qui incorpore ces petits êtres, va-t-il les protéger ou les dévorer ? Va-t-il les nourrir ou s’en nourrir ? S’agit-il d’un corps protecteur ou d’un corps prédateur ? Questions auxquelles seront données des réponses très partielles à la fin de la première séance.

Pour suivre les variations de cette métaphore, ne pouvant être exhaustive, j’ai choisi de partir du Moyen Age européen et chrétien, d’un moment où la naissance de l’image du corps politique est indissociable de la façon dont s’est constituée la représentation de la figure du roi. Cette représentation s’appuie sur une théorie, élaborée au fil des siècles par des théologiens, puis par des juristes anglais. D’après les écrits des juristes qui trouvent leur aboutissement au XVIe siècle, le roi aurait deux corps : un corps humain, naturel, charnel, soumis aux passions, au temps, aux maladies et à la mort et un autre corps immortel et collectif, le « corps politique » : ce dernier serait constitué de la tête, le Roi qui a le pouvoir de gouverner et des membres, les sujets du royaume, incorporés au roi tout autant que le roi est incorporé à eux. Autrement dit, le corps politique désigne non seulement le gouvernement, mais aussi une société politique. En pays chrétien, le corps politique est hérité du corps mystique, il est donc reçu de Dieu, auréolé d’une sacralité, ouvert à la transcendance et, comme Dieu, ne peut commettre de faute. Dans les monarchies occidentales, le corps politique a donc longtemps été un corps « mystico-politique.. Cette théorie des deux corps du roi a été scrutée par un historien juif allemand émigré aux Etats-Unis, E. Kantorowicz, qui a publié en 1957 un ouvrage qui a fait date , un « monument » d’érudition variée : « *Les deux corps du roi , essai sur la théologie politique au Moyen Âge* ». (DIAPO) Cet ouvrage a rencontré par la suite un succès considérable dans la sphère universitaire et médiatique.

J’ai choisi de suivre les évolutions de la métaphore du corps politique à l’intérieur de cette construction complexe qu’est le double corps du roi. On peut considérer que, dans l’histoire du corps politique, la doctrine du double corps du roi n’est qu’une parenthèse. La République voudra envisager le corps politique sans maître. Cependant, cette parenthèse nourrit toujours notre imaginaire, la théorie juridique est devenue une fiction et elle est toujours d’actualité en particulier en France, dans notre monarchie républicaine où le chef d’état accepte plus ou moins d’être héritier de la royauté. Cette fiction est présente dans le discours médiatique et a été utilisée dans la dernière campagne électorale. Certes, la métaphore a muté, s’est adaptée : le corps appelé « politique » ou « mystique » est plus facilement nommé « corps symbolique » dans le langage contemporain ou « fonction présidentielle ».  Ainsi, Thierry Saussez, conseiller en communication de Nicolas Sarkozy, a écrit en 2013 « *Les deux corps du président*», où il tente de montrer que le corps trop normal de François Hollande ne peut accéder au second corps symbolique, parce que ce dernier est encore hanté par le fantôme de Sarkozy. En mai 2012, dans un article paru dans « Le Monde » et intitulé « *Les deux corps du roi et ses avatars républicains* », un anthropologue ,Emmanuel Désveaux, explique la défaite de N. Sarkozy à la présidentielle par un affaiblissement de son corps symbolique, dû à son histoire d’amour trop « bling-bling » avec Carla Bruni, ce qui aurait choqué les milieux traditionnalistes de droite : *« La rencontre, puis le mariage avec Carla Bruni, apparaît dès lors comme un abus de la part du corps charnel. Il se met à nu, devenu corps désirant. il en découle une flétrissure du corps symbolique, ravalé à [servir](http://conjugaison.lemonde.fr/conjugaison/troisieme-groupe/servir/" \o "Conjugaison du verbe servir" \t "_blank) les intérêts de son double, dans sa dimension supposée la plus triviale, sexuelle*. ».Il ajoute: « *Le corps symbolique concède une dignité singulière au corps charnel et il lui attache des obligations. »* Pendant la dernière campagne électorale, on a pu noter chez les journalistes une obsession de l’incarnation de la fonction présidentielle. C’est d’ailleurs le souvenir de cette campagne et des débuts de la nouvelle présidence qui m’a donné envie de travailler sur ce sujet. Pendant la campagne, des corps physiques étaient mis en scène, livrés à l’appréciation du peuple et des médias, sommés de déterminer quel corps charnel était le plus apte à épouser le corps politique de la souveraineté. Dans la société d’images qui est la nôtre, la lutte concurrentielle s’est jouée moins sur des programmes que sur des critères de séduction, de jeunesse, d’énergie, voire de virilité. Stature, gestuelle, look vestimentaire, sourire, voix, toutes les dimensions ont compté dans ce corps-image théâtralisé, mis en récit.

VIDEO sur YOU TUBE « DES DISCOURS OU DES CORPS » qui fait partie de la série « l’Air de la campagne », réalisée par le vidéaste Usul et le politologue Thibault Jeandemange

On peut préciser que E. Macron, écartant d’un revers de manche le programme, ajoutait dans une autre interview: « *La politique, c’est mystique, c’est une magie*…». Avec le personnage d’Emmanuel Macron, les médias ont pu filer amplement la métaphore des deux corps, d’abord parce qu’elle s’inscrit dans une réflexion historique et politique construite par ce jeune président. On peut écouter le billet du journaliste Frédéric Says sur France culture le 23 mars 2017 ; il rappelle que dans l’hebdomadaire « Le 1 », en juillet 2015, à la question de savoir si "la démocratie était forcément déceptive", Emmanuel Macron répondait ceci : *"Dans la politique française, cet absent est la figure du roi, dont je pense fondamentalement que le peuple français n'a pas voulu la mort. La Terreur a creusé un vide émotionnel, imaginaire, collectif : le roi n'est plus là ! On a essayé ensuite de réinvestir ce vide, d'y placer d'autres figures : ce sont les moments napoléonien et gaulliste, notamment. Le reste du temps, la démocratie française ne remplit pas l'espace. On le voit bien avec l'interrogation permanente sur la figure présidentielle, qui vaut depuis le départ du général de Gaulle. Après lui, la normalisation de la figure présidentielle a réinstallé un siège vide au coeur de la vie politique. Pourtant, ce qu'on attend du président de la République, c'est qu'il occupe cette fonction. Tout s'est construit sur ce malentendu."* A l’époque, il n’est que ministre de l’économie, mais Il envisage peut-être l’idée d’être l’homme providentiel occupant le siège vacant.

Commentaire de Frédéric Says : *« Le discours du candidat En Marche est limpide. Il vise à concilier, sous l’habit du président, les "deux corps du Roi", théorisés par Kantorowicz.* » (DIAPO) On voit donc que cette fiction qui avait été qualifiée par des juristes du XIXe siècle (Maitland) de « merveilleuse absurdité métaphysique »  n’existe plus juridiquement, mais exerce toujours une séduction sur l’imaginaire.

Dans mon exposé, je vais essayer de faire la genèse et suivre les évolutions et les métamorphoses du « corps politique » à l’intérieur de la fiction des deux corps. Premier point : j’ai tenté d’observer les interprétations différentes qu’ ont données les monarchies anglaise et française des deux corps du roi. En Angleterre au XVIe et XVIIe siècles, il y a un décalage entre le corps physique du roi et son corps politique qui fait une place au parlement. Dans la monarchie absolue française, les deux corps n’en font qu’un, la dualité a disparu : *« L’État, c’est moi*», selon la formule prêtée à Louis XIV.

Deuxième point : je me suis intéressée au transfert du corps politique du roi vers le corps du peuple lors de la Révolution française et des révolutions de 1830 et 1848, transfert associé à l’idée de république.

La troisième piste  aura pour axe central la question posée par le philosophe politique Claude Lefort : peut-on se libérer de la fiction des deux corps du roi ? Lefort crée le concept de désincorporation qu’il associe à la démocratie.

Autre préoccupation : comme je suis de formation littéraire, j’ai voulu introduire des oeuvres de fiction où se joue une tension entre les deux corps du roi. J’ai fait appel à la pièce de Shakespeare, Richard II pour l’Angleterre et au cycle révolutionnaire d’Alexandre Dumas « Mémoires d’un médecin » pour la France révolutionnaire. D’autre part, de façon non délibérée, dans chaque séance, j ‘ai associé un historien, un auteur de fiction, un philosophe. Comme je ne suis ni historienne, ni philosophe de formation, mon exposé se situe dans une perspective d’histoire des représentations politiques. Et la métaphore est un outil privilégié favorisant l’’entrée dans l’imaginaire d’un individu et d’une société  Le philosophe Paul Ricoeur nous le confirme: « *La métaphore est cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de la fonction de description directe pour accéder au niveau mythique* ».

La première partie sera consacrée à l’Angleterre des XVIe et XVIIe siècles (DIAPO)

I. AUTOUR DE LA FICTION DES DEUX CORPS

* GÉNÉALOGIE DE LA THÉORIE JURIDIQUE
* LA SÉPARATION TRAGIQUE DES DEUX CORPS : *RICHARD II*
* UN CORPS DE FABRIQUE HUMAINE *; LÉVIATHAN* Hobbes substitue au corps politique reçu de Dieu un corps artificiel, créé par l’homme et s’affranchit de la théorie des deux corps.

La deuxième partie sera centrée autour de la France monarchiste et révolutionnaire

II. DU PORTRAIT DU ROI AU CORPS DU PEUPLE

* LA REPRÉSENTATION, ARME POLITIQUE : portrait d’un roi absolu, Louis XIV
* A LA RECHERCHE DU CORPS DU PEUPLE : la tentative de transférer les deux corps du roi à cette entité collective qu’est le peuple. Illustrée par Dumas et Michelet

1. DÉMOCRATIE ET DÉSINCORPORATION,

Troisième partie qui s’articulera autour du concept de Claude Lefort

AUTOUR DE LA FICTION DES DEUX CORPS

1. GÉNÉALOGIE DE LA THÉORIE JURIDIQUE

Avant d’aborder cette fiction des deux corps, il faut souligner que le christianisme a donné une vitalité nouvelle à l’expression « corps politique » qui, dans les textes grecs et romains n’était qu’une figure de rhétorique abstraite.. Le christianisme introduit un changement décisif, en transformant cette métaphore en réalité de foi pour les fidèles. En effet, Saint Paul définit l’Eglise comme un corps dont le Christ est la tête et dont les fidèles  sont les membres: il s’agit d’un corps communautaire. Et si l’image du corps s’impose, c’est que le christianisme l’a choisi comme axe central : deux termes importants dans le christianisme seront ensuite récupérés par le monde politique sécularisé : «Incarnation » et « Incorporation » (DIAPO). Le corps humain marqué par le péché est racheté par l’Incarnation de Dieu: « le Verbe divin s'est fait chair », comme le proclame Jean dans le Prologue de son évangile, le fils de Dieu s’est fait homme (dogme de l’incarnation affirmé par l’Eglise au concile de Chalcédoine). Quant à l’incorporation des fidèles à l’Église définie comme « corps du Christ », elle est signifiée par le rite du baptême et renouvelée par le sacrement de l’eucharistie où, dans un échange mystérieux, les fidèles reçoivent le corps du Christ sous l’apparence d’un morceau de pain: loin d’une simple figure de rhétorique, le croyant fait une expérience de l’ordre du sensible et du charnel. Par le biais de l’Incorporation et de l’Incarnation, le christianisme a engendré une théologie politique qui va tisser un lien inséparable entre le pouvoir politique et l’image du corps.

De là cette théorie des deux corps du roi apparue au Moyen-Age et dont Kantorowicz retrace la genèse dans l’histoire anglaise, du Moyen Âge à la Renaissance. Grâce aux textes sur lesquels il a travaillé, l’historien a reconstitué trois étapes, trois formes évolutives de la métaphore.

PREMIÈRE ÉTAPE : Au Xe siècle, le roi n’a encore qu’un seul corps, mais doté de   deux natures; en effet, l’idée médiévale de la royauté emprunte le modèle du Christ et de ses deux natures, humaine et divine. De la même manière que Jésus était à la fois homme et Dieu, le roi serait lui aussi « humain par nature et divin par grâce ». Certes, tout être humain peut être touché par la grâce, mais le roi a un avantage sur les autres mortels : il reçoit la grâce au moment de l’acte rituel du sacre, par l’onction de l’huile sacrée sur le front et les mains. D’ailleurs, dans un livre d’anthropologie politique « Les Rois thaumaturges », l’historien français Marc Bloch rappelle que le pouvoir de guérison des rois médiévaux français et anglais ne leur était octroyé qu’après le sacre. L’iconographie a tenté de représenter ces deux natures : j’ai choisi comme exemple une miniature de 973 que l’on trouve dans l’ouvrage de Kantorowicz et qui est située à Aix-La-Chapelle (DIAPO): elle représente l’empereur Othon II en majesté, assis sur son trône, et placé par l’artiste dans la partie supérieure du tableau. L’artiste a voulu montrer l’appartenance du souverain à la fois à la terre et au ciel : ses pieds sont posés sur un tabouret soutenu par un personnage courbé représentant la Terre ; le trône, lui semble flotter dans l’espace et on voit la main de Dieu se poser sur le front de l’empereur, soit pour une imposition, soit pour bénir la couronne. Les quatre bêtes de l’Apocalypse symbolisant les Évangélistes tiennent une étole blanche séparant les deux natures du souverain.

LA DEUXIÈME ÉTAPE SE SITUE À LA FIN DU MOYEN AGE (XIVe, XVe siècles) : Le droit se substitue à la théologie dans la sphère politique, pour légitimer le politique. Les juristes s’intéressent au roi administrateur de la sphère publique qui inclut le FISC : trésor public alimenté par les impôts. Et le fisc, découvrent les juristes avec jubilation, est éternel « il ne meurt jamais », il a aussi une qualité d’ubiquité : il est partout. Comme Dieu ! Une devise établissait l’équivalence entre le Christ et le Fisc : Christus=Fiscus. (DIAPO) Dans cette étape, le roi a toujours deux natures- et pas encore deux corps- une nature temporelle et une nature intemporelle ; grâce au fisc, cette nature intemporelle est marquée par la permanence et la continuité, permanence et continuité jusque-là attribuées à l’Eglise.

TROISIÈME ÉTAPE. Parallèlement, les théologiens vont substituer un concept à un autre : le concept christologique des deux natures du Christ est remplacé par le concept sociologique des deux corps du Christ : le « corpus verum », le « corps vrai », matériel, humain, individuel du Christ qu’il a reçu de la Vierge et le « corpus mysticum », le « corps mystique », collectif de l’Eglise dont la tête est le Christ et les membres, les archevêques, les évêques et les fidèles. Par la suite, « corps mystique «  et « corps politique » devinrent des notions interchangeables. K. a pensé avoir découvert le précédent précis des deux corps du roi. La troisième étape intervient au XVIe siècle, sous le règne d’Élisabeth 1ere, lorsque les juristes royaux transposent les deux corps du Christ à la personne royale désormais dotée de deux corps : un corps charnel, mortel, visible et un corps appelé « politique » ou « mystique »placé sous la tutelle divine ; ce corps n’est pas visible mais se manifeste par des insignes royaux : couronne, sceptre, trône, épée, vêtements et par l’étiquette, le protocole, une gestuelle appropriée.

Quel était donc l’intérêt juridique et politique de cette théorie ? C’était de penser la continuité, la permanence de l’État, au-delà la finitude du corps, de la mort de chaque souverain, la relation entre le temporel et l’éternel

La notion chrétienne d’ INCORPORATION est transposée dans l’univers politique : première incorporation : les sujets du royaume « font corps » avec le roi et le roi corps avec ses sujets. Et seconde incorporation, celle qui est notre fil conducteur: le corps politique tout entier est incorporé au corps physique du roi. C’est pourquoi cette théorie des deux corps a été appelée « la théorie corporatiste ». L’État sécularise aussi un autre concept religieux, celui d’INCARNATION, si cher à la sphère médiatique actuelle : le corps charnel du roi représente concrètement, visuellement cette abstraction qu’est le corps politique, il en est la figure allégorique.

Cependant Kantorowicz souligne la particularité de l’Angleterre, par rapport à d’autres pays comme la France et cette particularité va avoir des conséquences majeures dans les siècles suivants : la place du parlement dans le corps politique. Certes, le roi représente la tête du corps politique, mais en Angleterre, à partir du XIVe siècle,  son pouvoir est tempéré par le parlement qui prend la forme d’une chambre double (lords et communes): apparaît alors dans les textes et sur les médaillons la formule consacrée : « *le Roi en son parlement*». (DIAPO)Vous voyez un médaillon de 1642 dont le côté pile représente le roi Charles 1er en son corps naturel et le côté face, le corps politique du roi composé du parlement et à sa tête le roi. En 1642, il s’est passé cette chose singulière : le parlement ne pouvant limiter les ambitions absolutistes du roi Charles 1er, a rassemblé des armées, au nom du Roi- corps politique, pour combattre le roi Charles 1er-corps naturel : «  *Nous combattons le roi pour défendre le Roi* » ce cri de guerre des protestants Puritains définit clairement l’opposition entre les deux corps (DIAPO). Le corps naturel de Charles 1er a d’ailleurs été déposé par le Parlement et décapité en 1649. Exécution dépeinte par Alexandre Dumas dans la suite des « *Trois mousquetaires*» intitulée « *Vingt ans après* »

Politiquement, cette séparation, cette dissociation des deux corps du roi opérée par le parlement protège de l’absolutisme et garantit des libertés aux citoyens. Mais cette séparation des deux corps peut prendre une coloration tragique quand elle est vécue de l’intérieur : c’est la version que nous donne Shakespeare dans son drame historique « *La tragédie du roi Richard II*», mise en scène de l’abdication assez énigmatique du roi Richard II, abdication en partie imposée par les seigneurs féodaux, en partie volontaire, et qui fait voler en éclats les deux corps du roi.

2. LA SÉPARATION TRAGIQUE DES DEUX CORPS :

RICHARD II

Shakespeare a fait représenter sa pièce en 1595 (fin XVIe siècle), pendant la période élisabéthaine, donc au cours du siècle où a été élaborée la fiction juridique des deux corps du roi. En a-t-il été informé ? Cela est possible parce que Shakespeare fréquentait les tribunaux et avait une certaine familiarité avec le langage juridique. Mais ce n’est pas en juriste qu’il a écrit cette pièce, c’est en dramaturge, en poète, en psychologue et en politique. Au plan politique, l’auteur théâtral saisit ce moment de basculement où le corps politique du roi va se dépouiller de son aura religieuse héritée du christianisme et ouvrir la voie à un corps politique plus sécularisé où le parlement aura une place. Le Richard II historique n’est pas un roi de la Renaissance, c’est un roi médiéval qui vit à la fin du XIVe siècle. Shakespeare reprend de nombreux éléments historiques, notamment un règne marqué par une crise politique parce que le roi, despote et mégalomane, veut acclimater le modèle français de mise en scène du corps royal : il accable le peuple et la noblesse d’impôts : or, l’Angleterre est rétive à l’absolutisme et le parlement commence à contester les décisions royales. Richard II est le premier roi anglais dont on connaisse les traits (DIAPO). Vous voyez le portrait du roi et l’affiche de la pièce : le dédoublement acteur-personnage est renforcé par l’idée les deux corps du roi, ici figurée par les deux trônes.

Mais on peut lire aussi Richard II comme le drame intime d’un homme qui s’est identifié à la fonction royale et qui découvre sa finitude, qui découvre que le corps politique immortel ne protège pas son pauvre corps humain. Au cours d’un itinéraire que certains qualifient de christique, en se dépouillant progressivement de son corps politique, il vit l’expérience d‘un déchirement non seulement au cœur de la personnalité morale et spirituelle mais aussi à l’intérieur de son organisme, sous la forme d’une désincorporation. La souffrance qui le traverse s’inscrit dans la définition de la tragédie au XVIe siècle : contrairement à la tragédie grecque, elle n’est pas fondée, sur l’idée de fatalité, de lois déterminées d’avance par le destin. Elle s’articule plutôt autour du malheur des Grands de ce monde et de leur chute, des revers de fortune qui les mettent à bas, dans lesquels ils ont une part de responsabilité. La tragédie propose donc une leçon morale d’humilité puisque les Grands sont mis sur le même plan que les autres humains.

Si au XIXe siècle, cette pièce a passionné des hommes politiques éminents aussi différents que Victor Hugo et François Guizot, elle n’a fait qu’une entrée tardive sur la scène française : c’était en 1947 à Avignon, la mise scène de Jean Vilar avec Vilar dans le rôle-titre ; en 1955, Vilar confie le rôle à Gérard Philippe (DIAPO).

Malgré mes recherches, je n’ai pu obtenir de vidéo complète d’une mise en scène française, soit parce qu’il n’y a pas eu de capture d’images, soit parce que la vidéo n’est pas commercialisée (c’est le cas de la mise en scène de JB Sastre Avignon 2010 avec Denis Podalydès). J’ai utilisé quelques photos et des extraits d’une mise en scène anglaise.

Je précise que je me suis servie de la traduction qui fait actuellement autorité auprès des spécialistes, celle de Jean-Michel Déprats dans la collection Folio.

La pièce comporte 5 actes. Les scènes les plus révélatrices du sujet qui nous occupe sont situées dans l’acte 3 et 4. Je vais donc résumer les deux premiers actes : La pièce s’ouvre sur une querelle entre deux nobles proches du roi, son cousin Bolingbroke, duc de Hereford, et le duc Thomas Mowbray qui s’accusent mutuellement d’avoir participé à l’assassinat du duc Thomas Woostock, oncle du roi. La querelle doit se résoudre par un duel judiciaire, mais Richard change les règles du jeu et condamne à l’exil les deux adversaires : Bolingbroke à 6 ans d’exil, Mowbray au bannissement définitif (DIAPO). Richard profite de l’absence de Bolingbroke pour s’emparer de ses terres et de ses biens car Richard a besoin d’argent pour financer une campagne militaire en Irlande. On découvre alors la dimension brutale de ce roi, qui non seulement spolie nobles et pauvres, mais a peut-être commandité l’assassinat de son oncle. A l’occasion du déplacement de Richard en Irlande, Bolingbroke, enfreignant la loi qui le condamne à 6 ans d’exil débarque en Angleterre.

ACTE III, SCÈNE 2 : Richard, de retour d’Irlande, apprend que Bolingbroke a rassemblé un certain nombre de partisans et qu’il a exécuté des compagnons du roi. Richard, au lieu de mobiliser ses troupes, s’effondre, comme vaincu d’avance. Est-ce préscience de ce qui va se passer ou faiblesse psychologique ? Est-il l’artisan de son propre malheur ? Ou bien la culpabilité engendrée par ses exactions s’abat-elle brusquement sur lui ? Là se situe le premier moment de la séparation des deux corps. Le corps humain du roi est traversé par la mémoire de la mort des rois, ses prédécesseurs. Tous disparus de mort violente. (DIAPO)

« *Pour l’amour de Dieu asseyons-nous sur la terre*

*Et racontons la triste histoire de la mort des rois :*

*Certains déposés, d’autres tués à la guerre,*

*D’autres hantés par les spectres de ceux qu’ils avaient déposés*

*D’autres empoisonnés par leurs femmes, d’autres tués dans leur sommeil,*

*Tous assassinés…*»

C’est le moment où se défait chez Richard l’illusion de la toute-puissance, l’illusion que le corps immortel protège de la mort le corps biologique. Non seulement, la fonction royale ne protège pas mais elle fait des rois des cibles privilégiées. Et c’est d’ailleurs assis sur la terre, bien loin des hauteurs célestes, que surgissent les souvenirs.

L’intériorisation solitaire de la mort, de l’angoisse de la mort est caractéristique d’une forme de mélancolie du XVIe siècle : l’angoisse existentielle s’oppose à la conscience que le moi a de lui-même. Le roi n’y échappe pas.

« …*car dans la couronne creuse*

*Qui ceint les tempes mortelles d’un roi*

*La Mort tient sa cour, là trône la bouffonne*

*Raillant sa dignité, ricanant de sa pompe*»

La couronne, qui symbolise l’immortalité et la continuité du pouvoir et confère au roi une existence quasi-métaphysique est posée sur les « tempes mortelles » : se livre alors sur la tête du roi un combat entre deux puissances rivales: la couronne immortelle et la Mort personnifiée, nouveau monarque, figure allégorique qui existe depuis l’Antiquité, très présente dans les danses macabres, ces gravures de la fin du Moyen Âge où la mort mène la danse. De plus, au XVIe siècle, s’établit un parallélisme entre la représentation de la Mort et celle du bouffon du roi (*là trône la bouffonne*), pouvant aller jusqu’à l’échange de leurs attributs : le fou peut avoir le corps d’un squelette et la Mort, le comportement d’un fou ricanant et grimaçant. (DIAPO). La Mort s’amuse comme un enfant moqueur faisant du souverain un roi dérisoire (DIAPO).

« *Pour finir, elle vient et avec une petite épingle,*

*Perce le rempart du château, et adieu roi !*»

Cette pièce introduit une tradition qui va s’avérer florissante sur la scène théâtrale du XXe siècle, celle des rois dérisoires que le pouvoir ne protège pas de la mort, par exemple *Le Roi se meurt* de Ionesco. Et Richard, dans la scène suivante, la scène 3, va se glisser dans le personnage du roi-bouffon qui divague, déraisonne et subvertit les hiérarchies. En posant l’analogie entre la Mort, le bouffon et le roi, Shakespeare dynamite la dimension sacrée et transcendante du corps politique.

A la fin de la tirade, on assiste à une revalorisation et une revendication de ce corps de chair et de sang contre l’étiquette et autres signes de la majesté royale. Par ce corps qui subit de plein fouet les mêmes misères que les autres humains, le roi rejoint ses sujets, ses compagnons qui deviennent ses semblables (DIAPO).

« *Couvrez vos têtes, et ce qui n’est que chair et sang*

*Ne le bafouez pas par des hommages solennels. Bannissez le respect,*

*La tradition, l’étiquette et le cérémonial,*

*Car tout ce temps vous vous êtes mépris :*

*Je vis de pain comme vous, je ressens le manque,*

*J’éprouve la douleur et j’ai besoin d’amis. Ainsi assujetti,*

*Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?*»

Face à cette déréliction indigne d’un roi médiéval, l’évêque de Carlisle lui rappelle ses devoirs de héros épique, ne connaissant ni la peur ni le doute, comme dans les chansons de geste :

« *Combattre et mourir, c’est par la mort, détruire la mort,*

*Mais craindre de mourir, c’est payer à la mort un servile tribut*. »

Richard se ressaisit : « *Tu me sermonnes avec raison…Cet accès de frayeur est dissipé…* ». Jusqu’au bout, Richard oscillera entre un mouvement visant à récupérer son corps royal et un mouvement contraire visant à s’en déposséder, à en faire don à Bolingbroke.

La scène suivante (ACTE III, SCÈNE 3) se passe dans le château de Flint au pays de Galles où Richard s’est réfugié et attend Bolingbroke et ses partisans. « L’enceinte de ciment et de pierre » est censée jouer le rôle de protection que n’assume plus le corps symbolique affaibli. Scène de contrastes spatiaux où le corps royal est tour à tour flamboyant et déchu: le Richard en majesté s’impose au sommet des remparts éclairés par le soleil « *surgissant aux portes flamboyantes de l’orient* », avec toujours « *un air royal*».

Il rappelle que son corps immortel est sous la tutelle divine :

« …*mon maître, Dieu tout-puissant*

*Dans ses nuages rassemble en mon nom*

*Des armées de fléaux*»

Il lance un avertissement solennel à son ennemi :

« …*aucune main de chair et de sang*

*Ne peut empoigner le manche sacré de notre sceptre*

*Sans profaner, voler ou usurper*. »

Mais quand un partisan de Bolingbroke, Northumberland lui annonce que Bolingbroke n’a d’autre visée que de recouvrer ses terres et qu’il implore Richard à genoux, l’attitude de Richard change brutalement : il fait Bolingbroke roi avant que celui-ci ne le demande :

« *Que dit le roi Bolingbroke ? Sa majesté*

*Laissera-t-elle vivre Richard jusqu’à ce que Richard meure ?*»

Northumberland lui propose de rencontrer Bolingbroke dans la cour basse du château, un lieu neutre. Cette cour basse convoque en Richard les images de son abaissement, de sa déchéance future.Il se met alors à déconstruire le langage qui n’est plus le discours académique d’un roi, mais le langage d’un bouffon qui joue avec les mots.

« *Dans la cour basse ? La cour basse où les rois s’abaissent*

*À venir à l’appel des traîtres, et à leur faire honneur !*

*Dans la cour basse ? Venir en bas ? En bas, la cour ! En*

*Bas le roi ! Car c’est la chouette*

*Qui crie là-haut où devrait chanter l’alouette. »*

La comédie de la folie a un avantage, elle le protège d’un désastre intérieur, d’une souffrance trop grande qu’il ne peut assumer. Mais, endosser le costume du fou présente aussi un danger : Richard se dépouille du corps symbolique du roi. L’accoutrement du bouffon parodie les symboles du pouvoir royal : le bouffon porte une « marotte », un simulacre de sceptre surmonté d’une tête de roi hilare couverte de grelots. C’est une caractéristique de Shakespeare d’associer chez un même personnage le roi et le bouffon. Hamlet n’est-il pas qualifié de « bouffon métaphysique » ? Mais le bouffon, en déconstruisant le langage, déconstruit aussi les hiérarchies, et en bouleversant l’ordre symbolique établi par Dieu, le bouffon est susceptible d’être accusé de pactiser avec les forces diaboliques : Richard a toujours deux corps en lui, son corps charnel et le corps du bouffon qui tend à supplanter le corps de majesté royale. Les partisans de Bolingbroke vont voir en lui quelqu’un qui divague : « *Douleur et chagrin du cœur le font déraisonner comme un dément* ». A partir de ce moment-là, il n’est plus à même, aux yeux des autres, d’incarner la fonction royale : il a perdu sa légitimité.

ACTE IV, SCÈNE 1

L’acte IV ne comporte qu’une scène : on va assister à travers la déposition du roi de son vivant à ce que les juristes anglais appellent la DÉMISE : la transmission du corps politique du roi, ici Richard à son successeur, Bolingbroke qui prendra le nom d’Henry IV d’Angleterre. La scène se déroule à Westminster, le palais royal où siège aussi le Parlement. C’est une invention de Shakespeare qui a peut-être voulu témoigner de l’importance du Parlement dans le corps politique, dans ce moment de passation de pouvoir. Pour Victor Hugo, lecteur passionné de Richard II, dont le fils François-Victor a traduit les pièces de Shakespeare à Guernesey (en exil), ce choix de Westminster n’est pas anodin : « *Devant ce misérable Westminster où l’on divinise la tyrannie, Shakespeare élève subitement le formidable Westminster où on la détrône*. ». Hugo porte un jugement manichéen sur Richard qu’il range du côté des tyrans. Or, le personnage mais aussi l’auteur nous invitent à avoir un point de vue plus nuancé : dans cette scène, l’ancien tyran devient victime d’un futur tyran, l’usurpateur Bolingbroke.

Pendant toute la scène, Richard s’identifie au Christ humilié et trahi pour mieux dénoncer publiquement ses adversaires.  « *Ne me criaient-ils pas naguère : « Salut à toi ! » ? Comme Judas au Christ, mais lui, sur douze, les trouva fidèles sauf un ; moi, sur douze mille, aucun*». Richard, roi despotique et cruel se met dans la position de victime, faisant basculer les rapports de force en voulant provoquer compassion et sympathie auprès de l’auditoire.

Arrive le moment tragique pour Richard de la séparation des deux corps. Shakespeare nous projette dans la conscience d’un roi marquée par le déchirement. Le dualisme institutionnel des deux corps fait place à un dualisme psychologique, à une forme de dédoublement : Richard veut donner la couronne et en même temps la garder.

« *Ici, cousin, prends la couronne. Ici, cousin,*

*De ce côté, ma main, de ce côté la tienne*. »

A la question de Bolingbroke : « *Consentez-vous à abdiquer la couronne ? »,* il répond :

*« Oui, non ; ni oui, car je dois n’être rien,*

*Ni non, car j’abdique entre tes mains. »* La mise en scène peut être burlesque avec deux acteurs qui tirent la couronne chacun de leur côté. (VIDÉO. Mise en scène de [Gregory Doran](http://www.imdb.com/name/nm0233370?ref_=tt_ov_dr) avec David Tennant 2013)

Richard met alors des mots sur ce dualisme, cette rupture entre son corps effondré et une vie intérieure dont il est encore le maître.

« *Vous pouvez déposer ma gloire et ma dignité,*

*Pas mes chagrins. Ceux-là, j’en suis toujours le roi*. »

Au corps symbolique et politique qu’il est en train d’abandonner, il substitue une souveraineté intérieure que le XVIe siècle n’appelle pas encore « intériorité », mais qui s’appuie sur les formes de spiritualité antique et chrétienne. Le corps charnel visible qui n’est plus rien dans l’espace social et politique peut encore compter sur un lieu invisible qui lui offre des ressources. Surgit alors le sentiment qu’il est plus qu’un corps : il est une personne. Mais ce sentiment est de courte durée.

Intervient alors le moment où Richard se dépouille lui-même des insignes de la royauté. Les critiques shakespeariens ont défini la déposition comme un rite à l’envers, une cérémonie dans laquelle l’ordre du couronnement est inversé. Richard, qui est toujours dans le dualisme, tient à la fois le rôle de l’officiant (qui est assumé par l’évêque lors du sacre) et du héros malheureux de la cérémonie. Le texte invite les critiques, mais aussi les metteurs en scène à des lectures différentes. Richard commence ainsi sa tirade : « *Vois maintenant comment je me dépouille moi-même.*

*Je donne ce fardeau qui pesait sur ma tête,*

*Et ce sceptre encombrant qui était là dans ma main… »*

On peut l’interpréter dans le sens d’un allègement des charges du pouvoir qui permet à l’être authentique de se libérer. C’est le point de vue « moderniste » adopté par le metteur en scène JB Sastre et son traducteur Frédéric Boyer  à Avignon en 2010: le pouvoir est un poids, l’exercer est pour le corps humain d'une immense violence ; y renoncer est une libération. Denis Podalydès, dans le rôle de Richard, au fur et à mesure que la pièce progressait, se dévêtait de ses trois manteaux superposés qui constituaient des carapaces l’emprisonnant (les cuirasses émotionnelles de Reich ?), alors que l’acteur jouant Bolingbroke, les revêtant à son tour, ployait sous le fardeau (DIAPO).

Mais le reste de la tirade dément l’allégresse de l’allègement, il est empreint du sentiment d’un arrachement à ce corps politique qui faisait partie de lui, qui était incorporé à son être. Quatre vers commencent par une anaphore, cette figure d’insistance, de répétition (très prisée par les hommes de pouvoir) : (DIAPO)« *De mes propres pleurs, je lave l’onction du sacre,*

*De mes propres mains, j’abandonne ma couronne,*

*De ma propre langue, abjure ma dignité sacrée,*

*De mon propre souffle annule tous les serments de loyauté ; »*

Il y a un parallélisme dans ces 4 vers. Dans la première partie de chaque vers (appelée « hémistiche »), Richard nomme les éléments de son corps matériel- mains, langue-, les productions de ce même corps -larmes, souffle- qui sont les artisans de la défaite de son corps symbolique exprimée dans le second hémistiche. Il n‘est pas question de libération,  mais de perte, et plus grave, de trahison des valeurs les plus sacrées-surtout pour un roi médiéval- : « *j’abjure ma dignité sacrée, j’annule tous les serments de loyauté*. ». En abandonnant le sceptre, la couronne, l’onction qui avaient fini par devenir une extension de son corps physique, Richard vit une forme de mutilation, d’amputation, de désincorporation. En termes psychanalytiques, on pourrait parler de « castration symbolique » (VIDÉO)

Par ce dépouillement total de son corps politique et de ses biens (il n’est plus rien, il n ‘a plus rien), Richard nourrit encore l’illusion de vivre la passion du Christ jusqu’au bout et de provoquer peut-être la pitié de l’auditoire. Or, ce n’est pas ce qui se produit, Richard voit en lui-même un traître à la fonction royale ; il n’est plus le Christ, il est Judas :

« *En moi je vois un traître comme les autres*

*Car ici j’ai donné le consentement de mon âme*

*À dépouiller le fastueux corps d’un roi ;*

*J’ai avili la gloire, j’ai fait de la souveraineté une esclave ;*

*De la fière majesté un sujet, du pouvoir un manant.*». Il croyait naïvement que son pauvre corps charnel allait demeurer. Or, la désincorporation du corps politique effectuée par lui-même, entraîne dans sa chute l’autre corps : « *Je n’ai pas de nom, pas de titre ;*

*Non, même pas le nom dont on me baptisa…*

*Aujourd’hui je ne sais de quel nom m’appeler !*»)

Après le sentiment de désincorporation intervient le sentiment de dissolution corporelle par le biais du motif des larmes annoncé dans le vers : « *De mes propres pleurs, je lave l’onction du sacre ».* Ce motif est plus qu’une invention poétique, il a une fonction politique : les larmes purifient ( I wash) peut-être le corps politique sali par Richard, mais en même temps, elles effacent la marque pourtant réputée indélébile de l’onction du sacre. Un degré de plus est franchi dans l’anéantissement avec l’idée de la dissolution :

« *Oh, que ne suis-je un roi de neige dérisoire,*

*Exposé au soleil de Bolingbroke,*

*Pour fondre et m’évanouir en gouttes d’eau !*»

Les gouttes d’eau font penser aux larmes. Son corps semble s’être transformé en vallée de pleurs traduisant la culpabilité de la défaite du corps royal.

Après le sentiment de dissolution, la désintégration (DIAPO) : dans un dernier geste, Richard exige une confrontation avec son image défaite, il demande qu’on lui apporte un miroir « *qui puisse me montrer quel visage est le mien depuis qu’il est déchu de sa royauté* ». Les miroirs sur pied qui permettent de voir tout le corps n’existent pas encore au XVIe siècle ; les miroirs sont en effet de petite taille, mais vont favoriser la rencontre avec sa propre image dans les autoportraits et jouer un rôle dans le rapport à la subjectivité et l’identité. (Le terme utilisé par Richard est « mirror », pris dans son sens héroïque, symbole du miroir royal, alors que Bolingbroke utilise le terme « glass » qui désigne l’objet familier.) A la manière d’un miroir magique, le miroir qu’on apporte à Richard ne renvoie pas le visage de la réalité présente, il fait surgir les visages du Richard appartenant au passé, dans tout l’éclat de sa gloire et de la puissance qu’il exerçait sur ses sujets. Le Richard intérieur dévasté ne se reconnaît pas dans cette image : «*Ce visage*, *est-ce le visage qui chaque jour sous le toit de sa maison entretenait dix mille hommes ?* *Est-ce là le visage* *qui comme le soleil faisait baisser les yeux ».* Contrairement au miroir magique du conte Blanche-Neige qui révèle des vérités cachées,le miroir se manifeste, aux yeux de Richard, à la manière d’un courtisan flatteur et trompeur. Richard jette donc le miroir qui se brise en « mille éclats ». C’était le dernier objet en lien avec le corps immortel ; ce geste spectaculaire est la matérialisation de la désintégration des deux corps. Il n’est plus ni un roi glorieux, ni même un roi bouffon, il n’est plus qu’un corps naturel miné par le chagrin et un visage détruit par la souffrance. Et c’est Bolingbroke, son usurpateur qui lui révèle pourtant sa réalité : « *L’ombre de votre douleur a détruit l’ombre de votre visage ».*

La séparation violente de son corps royal rend prévisible l’assassinat de Richard incarcéré à la tour de Londres ; assassinat qui se produit à l’acte V. Mais Richard, en consentant à son dénuement, à son dépouillement accède, avant de mourir, à sa véritable humanité

On peut constater que Shakespeare remet en question une dimension de la théorie juridique, celle qui accrédite l’idée que le corps politique corrige les faiblesses du corps charnel. Il démontre à rebours que les cruautés commises par le corps physique salissent la substance du corps politique et finissent par le détruire.

La pièce a toujours été perçue en Angleterre comme éminemment politique : la scène de la déposition a été censurée à plusieurs reprises : du vivant de Shakespeare, pendant les dernières années du règne d’Élisabeth 1ere, dans la mesure où la reine avait failli, elle aussi, être victime de la rébellion d’un de ses favoris, le comte d’Essex. Quelques décennies plus tard, la pièce a été interdite par les partisans de Charles 1er: en effet, la déposition du roi Charles 1er et sa condamnation à mort le 30 janvier 1649 par le Parlement évoquait pour les royalistes la tragédie de Richard II : aussi la pièce a-t-elle été interdite quelques années. Peu après la mort du roi, les partisans du roi Charles 1er diffusèrent un ouvrage « *Eikon Basilikè*» (le portrait royal) (DIAPO)  dont le frontispice célébrait l’image d’un roi martyr, d’un roi christique, conforme à l’image qu’ils se faisaient de Richard II. Sur la gravure, on peut voir trois couronnes : le roi tient dans sa main la couronne d’épines, située à égale distance des deux autres couronnes symbolisant les deux corps : la couronne terrestre qui gît sur le sol (n’oublions pas qu’il a été décapité) et la couronne céleste qui continue à darder ses rayons. Mais si la pièce a été interdite, c’est aussi qu’elle contenait des éléments subversifs pour des rois aux tendances absolutistes. C’est une pièce annonciatrice de la crise de la croyance en un corps politique reçu de Dieu. Une période troublée, de guerres civiles a précédé et suivi l’exécution du roi Charles 1er: on l’a appelée « la première révolution anglaise » ; elle marque un tournant historique parce que, en renforçant les pouvoirs du parlement, elle va permettre à l’Angleterre à la fin du XVIIe siècle de devenir une monarchie parlementaire admirée au siècle suivant par Montesquieu et Voltaire. Un corps politique qui fait une place au parlement favorise aussi les libertés des citoyens ; en 1679, est voté l’ « *Habeas Corpus*» qu’on traduit, de façon non littérale par l’expression « Sois maître de ton corps » : il ne s’agit plus du corps politique, du corps métaphorique mais du corps réel du citoyen qui affirme sa liberté. L’ »Habeas Corpus » proclame les droits du détenu face à l’arbitraire royal et deviendra par extension la libre disposition par l'individu (le citoyen) de son corps et de ses biens.

3. UN CORPS DE FABRIQUE HUMAINE

C’est durant cette période-charnière de la première révolution anglaise que le philosophe Thomas Hobbes, ayant fui l’Angleterre parce que partisan du roi Charles 1er rédige à Paris *Léviathan* *ou Matière, forme et puissance de l’État chrétien et civil*  et le publie à Londres dès son retour d’exil en 1651 (DIAPO). Th. Hobbes, à la suite de Shakespeare et avec ses propres moyens intellectuels qui sont philosophiques, va parachever le processus de désacralisation du corps politique.

Je reviens donc à l’image initiale. Sans entrer dans l’infinie complexité de l’ouvrage qui me dépasse, je vais simplement aborder la conclusion de la première séance en suivant le fil conducteur de l’évolution des deux corps du roi, à travers l’illustration, l’introduction de l’ouvrage et un chapitre. Partons de la gravure : associée au livre, elle a fait scandale dès sa parution. On a vu, à travers ce monstre, la figure d’un souverain détenant le pouvoir temporel et spirituel (le glaive et la crosse), incorporant les petits individus qui ont tous la tête tournée vers le souverain, comme des petits enfants s’abritant sous une figure tutélaire, paternelle ou maternelle (DIAPO). Le monstre couronné nous regarde frontalement, à la manière d’une idole orientale. Si l’on se fie à l’image, le Léviathan incarnerait l’absolutisme, un roi dont le corps charnel a absorbé le corps politique. Or si on lit simplement l’introduction, on découvre que le Léviathan est une création de l'artifice humain. Comme l’homme a pu créer des automates qui sont des êtres animés, il a fabriqué un homme artificiel : « …*l'art va encore plus loin, en imitant cet ouvrage raisonnable, el le plus excellent de la nature : l'homme. Car c'est l'art qui crée ce grand LÉVIATHAN qu'on appelle RÉPUBLIQUE ou ÉTAT (CIVITAS en latin), lequel n'est qu'un homme artificiel, quoique d'une stature et d'une force plus grandes que celles de l'homme naturel, pour la défense et protection duquel il a été conçu.* L’homme conçoit donc un être qui le dépasse et ce qui anime cet homme artificiel, ce qui en constitue l’âme, c’est ce que Hobbes appelle « la souveraineté ». Or, la souveraineté n’est pas forcément identifiée à un roi absolu, elle peut émaner d’une assemblée : « *La personne civile, homme ou assemblée — à la volonté de laquelle tous les hommes ont soumis la leur — a la puissance souveraine, exerce l'empire et la suprême domination.* » (*DE CIVE, SUR LE CITOYEN*). La gravure peut être trompeuse ; elle peut nous renvoyer l’idée de petits êtres humains absorbés et dépendants de ce colosse, or le texte insiste sur l’idée que les êtres humains sont collectivement les artisans, les auteurs de cet homme artificiel auquel ils sont assujettis de leur propre gré par un contrat (il annonce Rousseau). L’anthropologie de Hobbes est fondée sur l’idée qu’à l’état de nature, les hommes s’entre-déchirent et constituent une multitude atomisée. Dans le corps artificiel qu’ils ont créé, ils deviennent un corps unique que l’on peut appeler « CIVITAS », État ou république. « *Ce dieu mortel, auquel nous devons sous le Dieu immortel notre paix et notre protection* » (Citation extraite du chapitre 17) : cet oxymore fusionne en cette étrange et paradoxale créature les deux corps du roi, l’un dans sa nature mortelle, l’autre dans sa nature divine, mais affaiblit la toute-puissance du corps politique qui n’est plus reçu de Dieu, mais est créé par l’homme qui, de par sa nature, est mortel.

  Il y a un paradoxe entre la gravure concrète et le projet de Hobbes qui est non pas de décrire celui qui exerce le pouvoir, mais de définir la nature, le principe de ce pouvoir abstrait et impersonnel dans lequel certains philosophes ont vu la préfiguration de l’espace qu'occupera l'État moderne. Certes, la philosophie de Hobbes est ambivalente : on a pu voir en lui le théoricien d’un pouvoir sans partage (pas de séparation des pouvoirs) mais aussi, le précurseur de l'état de droit. Autrement dit, ce corps artificiel peut préfigurer le totalitarisme comme il peut annoncer la démocratie.

Ce que l’on peut affirmer, pour conclure, c’est qu’en faisant de l’homme le créateur de cet être artificiel doté d’un corps et d’une âme, Hobbes rompt avec l’idée d’un pouvoir reçu de Dieu et congédie tout le dispositif théologico-religieux qui accompagnait la théorie des deux corps du roi. Avec lui, nous changeons d’ère, politique, morale et juridique : au cours de ce passage sont destituées les vieilles figures de l’incorporation et de l’incarnation assumées par un souverain divinisé. Ce qui ne signifie pas qu’elles sont mortes dans l’imaginaire et dans la réalité: elles peuvent resurgir et surtout se transformer.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

HOBBES, Thomas, *Léviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, traduit de l’anglais par François Tricaud, Éditions Sirey, Paris, 1983.

KANTOROWICZ, Ernst, *L’Empereur Frédéric II-Les deux Corps du Roi*, Gallimard, Quarto, Paris, 2000.

SHAKESPEARE, William, *La tragédie du roi Richard II*, édition bilingue, traduction de Jean-Michel Déprats, Gallimard, Folio, Paris, 1998.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

### BOUCHERON, Patrick [Fictions Politiques (7/12) : Face au Léviathan : l'événement visuel](https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/fictions-politiques-712-face-au-leviathan-levenement-visuel)https://www.franceculture.fr › Émissions › Les Cours du Collège de France2 mai 2017 - Léviathan est-il un monstre bienveillant ou malveillant? ..

II. DU PORTRAIT DU ROI AU CORPS DU PEUPLE

1. LA REPRÉSENTATION, ARME POLITIQUE

Nous avons vu que la fonction des deux corps du roi assumée dans les écrits des juristes était d’assurer la permanence de l ‘État. Une autre fonction a été découverte par les rois eux-mêmes, celle de la représentation, au sens de figuration, de mise en scène du corps symbolique à travers le corps charnel. Ce sont surtout les rois aux velléités absolutistes qui ont voulu exalter cette fonction car chez eux, le corps mystico-politique s’identifie au corps physique: il n’y a pas de place pour un contre-pouvoir. Autrement dit, dans l’absolutisme, les deux corps n’en font qu’un : *« L’État, c’est moi*», le jeune Louis XIV n’aurait pas prononcé cette formule devant le parlement, mais on la lui prête parce qu’elle résume cette fusion des deux corps en un.

Pourquoi cette fonction de représentation ne figure-t-elle pas dans les textes officiels ? Parce que son objectif, peu avouable, est d’augmenter le prestige royal et d’obtenir la croyance des sujets dans la toute-puissance du monarque, engendrant vénération, fascination et soumission. Il s’agit donc d’une stratégie politique. Si en Angleterre, les tentations absolutistes de certains rois se sont heurtées à la farouche volonté démocratique des deux chambres parlementaires, il n’en a pas été de même en France où le temps de maturation a été plus long et on peut se demander si, avec la constitution gaullienne révisée en 1962 qui fait du président de la république un « monarque républicain », selon l’expression du politologue Maurice Duverger (« *La monarchie républicaine, ou comment les démocraties se donnent des rois* »), nous sommes sortis de la nostalgie des deux corps incarnés par une seule personne.

Mais revenons au temps de la monarchie véritable. A la conception anglaise sobre, juridique s’oppose la conception spectaculaire, flamboyante du corps royal mis en scène dans la France absolutiste. Pourquoi ? Une des raisons est que s’est développée en France, dès le XVIe, une mystique du sang royal pour juguler les crises dynastiques, un sang porteur de dons, de la force du pouvoir et strictement masculin, transmis par la semence paternelle, « ce fluide quelque peu mystérieux ». La mystique de la puissance séminale masculine, reçue de Dieu, aurait favorisé en France au XVIIe siècle ce type de gouvernement où le souverain masculin possède une puissance de droit divin et sans limites constitutionnelles.

L’apogée de l’exaltation du corps royal a été atteinte par Louis XIV, roi absolu de droit divin. Il s’est mis en scène de façon spectaculaire à travers le cérémonial de Versailles, les fêtes royales et les portraits réalisés par des peintres qui ont donné ses lettres de noblesse à l’art du portrait.

L’archétype français du portrait pictural du roi, qui a servi de modèle aux portraits des présidents de la République, c’est le tableau de Hyacinthe Rigaud peint en 1701 et représentant Louis XIV en costume de sacre (DIAPO). Tableau dont on trouve des reproductions dans tous les manuels scolaires et commenté depuis l’école primaire jusqu’à l’Université (on trouve d’ailleurs en ligne des notices très pédagogiques). Vous voyez ici le tableau exposé au Louvre dont le cadre, avec sa couronne et ses fleurs de lys, est déjà chargé des insignes royaux. Cette oeuvre de commande destiné au petit-fils de Louis XIV, futur roi d’Espagne, plut tellement au roi qu’il conserva l’original à Versailles. L’atelier de Rigaud produira un grand nombre de copies pour les cours européennes ou les officines royales de Province, un peu comme on trouve aujourd’hui la photo officielle du président de la République française dans toutes les administrations.

Louis Marin, un spécialiste du XVIIe et de ses systèmes de représentation, propose l’hypothèse suivante dans un ouvrage intitulé « *Le Portrait du roi*» : « Dans l’absolutisme classique, le roi n’a plus qu’un seul corps, mais ce corps unique, en vérité, en réunit trois, un corps physique, un corps juridique-politique et un corps sacramentel « le portrait », opérant l’échange entre le corps physique et le corps politique. » La représentation, le portrait joueraient le même rôle que le sacrement de l’eucharistie pour le chrétien. Le portrait affirme la présence réelle du roi qui offre son corps en partage à l’adoration de ses sujets en contemplation devant le tableau. Ce qui l’apparente à un culte idolâtre. « Le portait, c’est moi » pourrait dire le roi. D’ailleurs, le tableau, en l’absence du roi, était un substitut de sa présence et les courtisans ne pouvaient lui tourner le dos sans que ce soit considéré comme une faute.

(DIAPO)-On peut noter une bipartition dans ce tableau, un contraste entre le visage qui porte les marques du temps, portrait réaliste d’un homme de 63 ans, et le bas du corps, les jambes fuselées, gainées de soie, semblant esquisser un pas de danse. Les jambes évoquent la jeunesse du roi qui fut un passionné de ballets : peut-être le peintre a-t-il voulu faire figurer, dans le corps naturel lui-même, un élément qui défie le temps, promesse de longévité exceptionnelle, sinon d’immortalité. Le corps immortel, de majesté est spectaculairement représenté par les insignes royaux classiques : le manteau royal en velours bleu brodé de fleurs de lys d’or qui recouvre l’habit de cour (jabot, chaussures à talons rouges), manteau porté à l’occasion du sacre. Le tissu est le même pour le tabouret sur lequel repose la couronne, à côté de la main de justice ; on peut aussi observer le collier de grand maître de l’ordre du Saint-Esprit, l’épée du sacre (celle de Charlemagne), le trône et le sceptre curieusement tenu à l’envers comme une canne, dont aurait besoin un vieil homme (DIAPO) ; le roi souffrait de la goutte et commençait à se déplacer en chaise roulante. Peut-être le peintre a-t-il voulu évoquer le corps physique à différents moments de sa vie : la jeunesse du danseur, la maturité de l’homme de cour en représentation avec le costume mondain, et la vieillesse. A-t-il voulu aussi voulu montrer que les défaillances du corps du roi pouvaient affecter, voire transformer les insignes emblématiques du corps immortel (sceptre transformé en canne)  ou, au contraire que le corps de majesté sublimait les fragilités du corps physique (jambes)?

D’autres éléments créent une dimension théâtrale et suggèrent la fiction à l’œuvre que l’artiste veut nous raconter : Le dais rouge évoquant un rideau de théâtre (couleur traditionnelle de la majesté depuis l'Antiquité), la colonne, élément architectural, le corps du roi en pied et de trois-quarts occupant tout l’espace de la toile et toute la scène, le regard royal posé sur les spectateurs C.A.D. ses sujets.

Ce portrait a été réalisé au moment où le roi installait sa chambre dans le palais de Versailles à côté de la salle du conseil, matérialisant topographiquement les deux corps du roi et proposant à ses courtisans une vie en représentation permanente de son lever à sept heures précises à son coucher vers vingt-trois heures.

Cette théâtralisation à Versailles était destinée à obtenir la domestication de la noblesse. Le roi l’avait bien compris : "*les peuples [...] se plaisent aux spectacles. Par là, nous tenons leurs esprits et leurs coeurs*". Il a inauguré l’ère de l'Etat « séducteur » devenu « l'Etat spectacle ». La mise en scène du corps par le portrait artistique a toujours été une arme politique, un outil de propagande, et comme le mot »propagande » est déconsidéré parce qu’associé aux régimes totalitaires, on utilise actuellement le terme de « communication politique ». Donc, la comédie de la médiatisation politique n'est sans doute pas une affaire récente.

Revenons au portrait. Certains esprits, du vivant de Louis XIV ont considéré cette sacralisation du corps comme une illusion visant à leurrer le peuple et à tromper les consciences. C’est le cas des grands seigneurs écrivains que sont Saint-Simon et Montesquieu. Ainsi, un des personnages des *Lettres Persanes* écrit : *« Ce roi est un grand magicien : il exerce son empire sur l'esprit même de ses sujets; il les fait penser comme il veut … ».* Il faut noter que jusqu’à Louis XVI, jusqu’à la fuite à Varennes, les rois ont été protégés du portrait satirique et caricatural. Leurs corps n’étaient ni déformés ni animalisés. Les historiens parlent d’une « immunité caricaturale », due probablement à l’effet protecteur du corps mystico-politique. Au XIXe siècle, le tabou est levé, des caricatures se moqueront du fameux portrait de Louis XIV,(DIAPO) en particulier celle de William Thackeray, grand romancier et caricaturiste anglais du XIXe siècle. Il a dissocié, scindé les deux composantes du portrait officiel : le corps naturel d’un vieil homme aux jambes amaigries et chancelantes et le corps artificiel d’un mannequin affublé des insignes royaux. Par cette opération, il rend dérisoire la pompe royale et la dévotion qui lui est associée. La caricature est, elle aussi, une arme politique, s’attaquant en particulier à la personnalisation du pouvoir, utilisant la métaphore corporelle pour inverser le processus de sacralisation. Comme le bouffon, son rôle est de déposséder le roi d’un corps symbolique majestueux pour l’affubler d’un double ridicule.

Sous la cinquième république ont fleuri d’autres caricatures mettant en scène, dans la même position que le roi, nos présidents de la république, caricatures dont l’objectif est de dénoncer une monarchie républicaine dont la filiation avec l’Ancien Régime est de l’ordre de l’imaginaire. Au portrait officiel de de Gaulle saisi de trois-quarts (DIAPO) dans une posture très solennelle répond la caricature parodique de Moisan dans « Le Canard enchaîné » qui tenait une rubrique intitulée « La Cour » ; autre parodie du tableau de Hyacinthe Rigaud,(DIAPO) Nicolas Sarkozy revêtu du drapeau européen où les étoiles rappellent les fleurs de lys *« L’Europe, c’est moi ! »*; et Emmanuel Macron dans le cadre extérieur de Versailles, transformant son premier ministre en premier courtisan *« L’État, c’est moi d’abord… ».* Le dessin entend faire comprendre que ce corps caricaturé est la représentation critique du corps politique.

2. À LA RECHERCHE DU CORPS DU PEUPLE

Il semblerait donc, d’après les historiens, que le 21 juillet 1791, date de la fuite à Varennes représente ce moment emblématique où le roi perd son« immunité caricaturale » ; si l’exécution de Louis XVI, en janvier 1793, n’a plus été considérée comme sacrilège par les acteurs de la Révolution, c’est, parce que, deux ans auparavant, lors de la fuite à Varennes, le roi avait perdu son corps politique : il avait trahi sa patrie en voulant rejoindre une armée contre-révolutionnaire, il avait donc trahi son propre corps politique, provoquant un choc considérable dans la population. Il ne lui restait plus que son malheureux corps physique livré alors à la dérision et à la virulence des dessins des caricaturistes qui égratignent un roi sans protection, sans transcendance: Louis XVI est animalisé, ridiculisé en roi-cochon (DIAPO) et cette désacralisation crée les conditions favorables à sa mise à mort.

Cependant, dans son ouvrage « *Le corps de l’histoire: métaphores et politique, 1770-1800*», l’historien Antoine de Baecque situe la dévalorisation royale, 20 ans auparavant, quand couraient les rumeurs d’abord sur le manque d’élan de Louis XVI pour les plaisirs charnels, ensuite sur sa supposée impuissance, défaillance très grave dans une monarchie héréditaire où la fonction procréatrice est la fonction première : la mystique du sang royal et celle de la puissance séminale ont été vécues pendant des siècles comme des symboles de fécondité et d’abondance pour tout le royaume . Et, au plan métaphorique, avec un roi impuissant, c’est la capacité d’engendrer de l’État qui est remise en question.

Face à la béance laissée par un roi défaillant, puis décapité, comment renoncer à un imaginaire modelé pendant des siècles autour de l’image du corps ? C’est à une entité encore nouvelle, mais que les acteurs de la Révolution s’efforcent de définir, que l’État va devoir s’identifier. Car les hommes de la Révolution pensent l’abstraction par le biais de la métaphore, ils essaient de comprendre et de faire comprendre ce nouveau monde en ayant, eux aussi, recours à la figure du corps humain : corps des citoyens, corps de la nation, corps du peuple, ces nouvelles métaphores surgissent pour dire la volonté de déplacement, de transfert du pouvoir d’un corps unique divinisé à une entité collective. Elles disent la mort d’un système politique et la naissance d’un autre. « *Le Contrat social*» de Rousseau est la référence de ces hommes. Dans le modèle qu’élabore le Contrat social, le corps politique peut se passer de la figure d’un Roi ou d’un chef, à la tête de l’État. C’est le pacte social qui produit un corps moral et collectif composé des citoyens. Celui-ci prend le nom de *corps politique.* La puissance législative est le cœur de cet État et la puissance exécutive en est le cerveau. Mais, « *à l’instant qu’il y a un maître il n’y a plus de Souverain et dès lors le corps politique est détruit* ». (DIAPO) Rousseau est celui qui a pensé le déplacement du corps individué du monarque vers le corps de la collectivité.

Je ne commenterai pas Rousseau, j’ai plutôt essayé de percevoir les retentissements de sa conception à travers les interprétations imagées de certains écrits révolutionnaires

Dans les premiers temps de la Révolution, différents registres de langue s’emparent de la métaphore, aussi bien le registre grivois que le registre sérieux, juridico-politique. Une certaine littérature licencieuse opère la transition d’un pouvoir à l’autre, du corps défaillant du roi vers l’Hercule de la souveraineté populaire ; en effet, un personnage nouveau éclot, l’Hercule populaire, le patriote sain et plein de vigueur, capable de cocufier le roi et surtout, capable d’engendrer un nouvel État, un nouveau corps politique, une nouvelle Constitution (DIAPO). Les écrivains jouent sur la polysémie de « constitution », la constitution au sens biologique, la structure du corps, et au sens juridico-politique, l’ensemble des lois qui définissent le gouvernement d’un État, car, comme l’a écrit Rousseau : « *La constitution de l’homme est l’ouvrage de la nature, celle de l’État est l’ouvrage de l’art* ». Un récit du transfert de virilité se construit autour de la Déclaration des droits de l’homme, adoptée en septembre 1791, et placée en tête de la Constitution nouvelle. Des gravures licencieuses de 1791 jouent sur les deux sens de « droit de l’homme » : le droit de l’homme (être humain), c’est aussi le droit du mâle viril d’engendrer une nouvelle Constitution, grâce à son membre en érection (DIAPO). La dynamique de fécondité s’est déplacée du corps du roi au corps du patriote, mais demeure masculine.

La métaphore est aussi utilisée dans le registre sérieux, juridico-politique. Dans son premier texte publié« *Essai sur les privilèges*» en novembre 1788, l’abbé Emmanuel Sieyès envisage la France comme un corps malade, dégénéré, rongé par une tumeur, une excroissance monstrueuse à laquelle il donne un nom : le privilège, ce « *désir insatiable de domination*». Sieyès et d’autres commentateurs politiques, avec lui, se proposent d’être des guérisseurs de ce corps malade. Le remède : une bonne Constitution. Sieyès désigne l’acteur politique majeur par une autre métaphore: « le grand corps des citoyens » : il s’agit du tiers état, à l’exclusion de la noblesse et du clergé. Et Sieyès lance ce mot magique « Assemblée nationale » qui fait du peuple une construction politique. Vous vous souvenez peut-être que le roi avait convoqué à Versailles le 5 mai 1789 les États Généraux, une structure héritée du Moyen Âge pour tenter de résoudre la crise économique. Or, le roi avait maintenu la coutume du vote par ordres séparés. Les députés du tiers-état pressent en vain les membres des deux autres ordres de se joindre à eux. Considérant qu'ils représentaient « les quatre-vingt-seize centièmes au moins de la nation », ils s’instituent en « Assemblée nationale », chargée d’élaborer la première Constitution de la France qui verra le jour en septembre 1791 : c’était le 17 juin 1789 (DIAPO). C’est grâce à cette institution que s’opère le transfert de souveraineté du corps du roi au corps des citoyens. *« Le mot d’Assemblée nationale a été comme un de ces mots que la magie emploie pour changer la scène du monde et faire sortir de terre un colosse invincible* » écrit le journaliste Joseph-Antoine Cerutti en 1791. cf. La pièce de Joël Pommerat (DIAPO): regard contemporain sur l’avènement de l’Assemblée nationale et une confrontation tumultueuse entre un peuple-corps politique et un peuple en état d’insurrection autour de la parole politique.

Sieyès file très loin la métaphore et découvre une analogie entre le dédoublement corporel de la monarchie et celui du « grand corps des citoyens » : d’après lui, l’Assemblée nationale serait le corps réel de la souveraineté parce que composée de corps renouvelables, ceux des députés dont le mandat est limité dans le temps (Sieyès souhaite le renouvellement par tiers  tous les ans); et la nation s’apparenterait au corps symbolique, parce que la nation perdure dans son unité, elle représente la continuité. La représentation des députés-la représentation en tant que délégation- serait une projection du corps symbolique vers le corps réel. On peut constater l’habileté rhétorique de Sieyès qui opère ce transfert du corps d’un individu à une entité collective

Mais quelques décennies plus tard 1840-1850, l’espoir dans une incarnation corporelle du peuple citoyen se fait plus problématique. L’Assemblée nationale, en dehors d’une brève parenthèse en 1848, ne réapparaîtra qu’en 1946. Elle prendra d’autres noms qui ne feront que traduire l’affaiblissement du pouvoir législatif face à un exécutif tout-puissant sous les empires et la restauration des monarchies. Après l’échec de la révolution de juillet 1830 et de celle de 1848, la mélancolie a envahi les cœurs. Les écrivains romantiques, qu’ils soient historiens comme Jules Michelet ou romanciers comme Victor Hugo, George Sand ou Alexandre Dumas, s’interrogent sur la définition du « peuple » : le peuple qui ne peut plus se confondre avec le tiers état comme en 1789, représente-t-il la nation entière (définition politique) ou dans un usage plus restrictif, les classes populaires (définition sociologique), car, après la répression sanglante de juin 1848 où les représentants de la bourgeoisie ont donné ordre de tirer sur les ouvriers, peut-on encore englober la bourgeoisie dans la catégorie du «  peuple » ? Ce transfert de souveraineté du corps du roi au peuple qui aiguisait l’imaginaire dans la ferveur révolutionnaire est-il encore possible et même souhaitable ?

Pour faire le point sur l’insaisissable corps du peuple, j’ai privilégié Dumas et Michelet parce qu’ils écrivent durant la période qui précède et suit la révolution de 1848 : ils revisitent la Révolution française à l’aune de la déception révolutionnaire de 1830 et de l’écrasement de l’expérience républicaine de 1848. Dumas, que l’on considère comme un romancier historique dans la veine de Walter Scott, publie son cycle révolutionnaire intitulé *« Mémoires d’un médecin*» dans la presse quotidienne de 1845 à 1853, sous forme d’un roman-feuilleton comportant quatre volumes (DIAPO) : *Joseph Balsamo, Le collier de la reine, Ange Pitou, La comtesse de Charny*. Sa fresque commence dans une France pré-révolutionnaire (1770) et s’achève à la fin de la Terreur. Dumas offre cette série à un public passionné par l’histoire de la Révolution française et friand de fictions mélodramatiques à rebondissements. Comme tout historien de la période, il utilise la documentation disponible sous forme de gazettes, pamphlets, correspondances, et surtout les travaux de Michelet qui fait autorité et commence à publier en 1847 son « *Histoire de la Révolution française*». Il arrive à Dumas de copier intégralement des pages de Michelet. On peut observer des correspondances entre le romancier et l’historien et de grandes différences.

Leurs points communs : ils décrivent tous les deux la défaite du corps royal, sa réduction à sa matérialité, à ses fonctions organiques. Ce qui les sépare, c’est leur façon d’appréhender le corps politique du peuple : certes, les visées de l’écriture romanesque et historique ne sont pas les mêmes, mais le positionnement idéologique des deux auteurs est encore plus déterminant. Dumas est un inconstant politique qui passe de l’orléanisme au républicanisme et se rallie à l’empire : il s’affirme dans le roman comme un partisan de la monarchie constitutionnelle, alors que Michelet, qui se sent un homme du peuple, adhère de toutes ses fibres à la doctrine républicaine. Ils répondent donc de deux façons différentes à la question : peut-on opérer le transfert du corps symbolique du roi, désormais vacant, à un peuple en train de se construire, un peuple qui reste un objet sociologique encore indéterminé?

Le titre donné par Dumas à l’ensemble de son cycle « *Mémoires d’un médecin*» rend hommage à un personnage qui est à la jonction du corps physique et du corps politique : celui-ci se présente comme un médecin-philosophe, voire « *un médecin politique »*  et assure un fil conducteur entre les différents événements révolutionnaires. Enfant du peuple, fils d’un fermier et d’une nourrice, son prénom et son patronyme se confondent, Gilbert: à un voyageur qui l’interroge : « *Gilbert, tout court ? Mais c’est un nom de baptême, ce me semble. -C’est mon nom de famille à moi.*». Gilbert est un jeune homme de seize ans au début du cycle, lettré, lecteur du « *Contrat social*» et bientôt disciple de Rousseau. Il se veut médecin à un double titre, il scrute à la fois le corps collectif de la nation et le corps des individus. À la manière de Sieyès, il ausculte le corps malade de la France pré-révolutionnaire rongé par la corruption monarchique ; il livre à plusieurs reprises ses analyses et pose des diagnostics, son rôle se confondant alors avec celui de l’historien ou du romancier historique.

Gilbert est aussi médecin des corps réels. Dans le troisième roman du cycle « *Ange Pitou*» qui se déroule en juillet 1789, au cours des journées qui précèdent et suivent la prise de la Bastille, Gilbert, âgé d’une trentaine d’années, revenu en France, après s’être illustré lors de la guerre d’Indépendance américaine, embastillé sur ordre de la reine, libéré au cours de la fameuse journée du 14, devient, grâce à une lettre de Necker, le conseiller et le médecin du roi. Sous son regard de clinicien, le corps du roi est délesté de son prestige symbolique et apparaît, comme dans les pamphlets des années 1790, porteur de symptômes de déliquescence. Gilbert se prétend disciple de Lavater, auteur d’un traité sur la physiognomonie, technique située entre la science, l’art et l’ésotérisme, et visant à déchiffrer le caractère d'un individu par l'étude des détails de son apparence,

« *Gilbert, qui depuis de longues années n’avait pas vu le roi, examinait en silence cet homme que Dieu avait donné pour pilote à la France, au moment de la plus rude tempête que la France eût encore subie. Ce corps gros et court, sans ressort et sans majesté, cette tête molle de formes et stérile d’expression, cette jeunesse pâle aux prises avec une vieillesse anticipée, cette lutte inégale d’une matière puissante contre une intelligence médiocre, pour le physionomiste qui avait étudié avec Lavater, tout cela signifiait : dégénérescence, abâtardissement, impuissance, ruine*. »

Cette condamnation du corps à sa « nature toute matérielle » est encore accentuée par l’insatiable appétit du roi pour les plaisirs de la table, même dans les moments les plus inopportuns, quand le peuple crie famine, par exemple dans le chapitre intitulé : *Comment le roi soupa le 14 juillet 1789 : «  La fille de Marie-Thérèse ne pouvait croire, dans un pareil moment, que le fils de saint Louis demeurât soumis aux besoins matériels de la vie ordinaire. Marie-Antoinette se trompait. Le roi avait faim, voilà tout. Cette nature fine, aristocratique, nerveuse, ne pouvait comprendre cette domination de la matière sur l’esprit. – Ah ! ah ! dit le roi la bouche pleine, quels ordres, madame ? Voyons, serez-vous notre Égérie en ce moment difficile ? Et, tout en disant ces mots, il attaqua bravement un perdreau truffé. ».*

Dans la métaphore corporelle traditionnelle, le roi représente la tête de la nation, mais il peut aussi en figurer le cœur, le centre affectif ou l’estomac, le pôle nourricier, comme dans la fable de La Fontaine  intitulée «*Les membres et l’estomac*» : l’estomac, Messire Gaster, subit la rébellion des membres ( bras et jambes) qui s’insurgent contre sa paresse avant de se rendre compte que l’estomac nourrit l’organisme.

« *Par ce moyen, les mutins virent*

*Que celui qu’ils croyaient oisif et paresseux*

*A l’intérêt commun contribuait plus qu’eux.*

*Ceci peut s’appliquer à la grandeur royale. »*

Louis XVI, en s’empiffrant, trahit son rôle de père nourricier et le transforme en gloutonnerie parodique.

Quant à Gilbert, comme certains hommes de la Révolution vus par Dumas, il recèle des zones de violence souterraine : il est l’auteur d’un viol. Dans le premier volume, alors qu’il a grandi dans le château de Taverney, en Loraine, il tombe amoureux à seize ans de la jeune châtelaine, la belle et inaccessible Andrée qui n’a que dédain pour lui (DIAPO). Lors de son passage dans le château, Jospeh Balsamo, le héros éponyme du premier volume, homme énigmatique, médecin et mage, disciple du fameux médecin autrichien Anton Mesmer, plonge dans un sommeil dit « magnétique » la jeune aristocrate. Mesmer, considéré soit comme un charlatan, soit comme le précurseur de l’hypnose, prétendait guérir en plongeant l’individu dans une « transe calme », destinée à rétablir la libre circulation d’un fluide dans l’organisme. Chez Dumas, ce sommeil magnétique est une occasion romanesque qui favorise l’audace de Gilbert. Le viol, acte sexuel sans consentement, n’est pas décrit par Dumas, mais simplement suggéré : « *Alors Gilbert se figura qu’Andrée voyait, qu’elle sentait, qu’elle avait deviné son amour insensé ; il crut, pauvre cœur aveuglé, qu’elle attendait sa visite, que son silence était un consentement, son immobilité une faveur.*». Quelques mois plus tard, à la cour de Versailles, c’est un autre médecin, le chirurgien Louis qui révèlera à Andrée qu’elle est enceinte. Et l’enfant qui va naître, Sébastien, déchiré entre son père et sa mère, va avoir une vie compliquée de « bâtard social », selon l’expression de Dumas.

On peut interpréter ce viol de la jeune aristocrate par un homme du peuple et la naissance de cet enfant comme une allégorie évoquant celles qui fleurissaient dans la littérature de 1789, mais avec une dimension tragique supplémentaire: l’enfantement d’une nouvelle société bousculant les hiérarchies, mais enfantement douloureux parce que reposant sur un corps violenté. On peut lire dans « *Ange Pitou*» : « *Le Christ était fils d’une femme vierge, la Révolution est fille d’une nation violée.* ». Aussi le peuple révolutionnaire a-t-il du mal à se constituer en corps politique, tout empreint qu’il est de cette violence originelle. L’image que le peuple parisien renvoie lors de la prise de la Bastille est celle de la foule, cet agrégat humain incontrôlé, ou pire celle de la populace, cette image stéréotypée qui provoquera l’effroi des bourgeois pendant tout le XIXe siècle. Pour évoquer cette puissance irrépressible et la terreur qu’elle génère, Dumas a recours à l’analogie avec un corps, mais pas n’importe lequel : celui d’un monstre archaïque, reptilien, qui n’a pas encore accès à l’intelligence et surtout à la conscience historique : « *Et il montrait deux masses noires, épaisses, hurlantes, qui, ondulaient comme un immense serpent, dont on voyait la tête et le corps, mais dont les derniers anneaux se perdaient dans les replis du terrain sur lequel il rampait. Et tout ce qu’on voyait du gigantesque reptile ruisselait d’écailles lumineuses*. »

Cette fureur primitive est aussi la conséquence d’une dichotomie entre l’action et la pensée : les hommes du peuple, le fermier Billot et le jeune Ange Pitou, issus du monde rural sont capables de mener la foule prendre la Bastille, mais ils ne pensent pas la Révolution, alors que Gilbert, homme de discours, analyse mais n’agit pas. Autrement dit, aucun personnage ne peut incarner le corps du peuple en tant que construction politique, en tant que corps d’une nation régénérée.

Mais si Dumas ne fait pas vivre de façon romanesque cette métaphore, il dirige notre attention vers un autre sens de l’expression « corps politique », non plus dans le sens métaphorique désignant l’État, mais dans le sens utilisé par Michel Foucault dans « *Surveiller et punir*»: les corps physiques, réels sont investis par un champ de forces socio-politiques, marqués, dressés par les rapports de pouvoir (DIAPO) ; ainsi, les personnages de Dumas ont un corps modelé par leur classe sociale. Ils ont un corps de classe: corps du jeune paysan Ange Pitou que la nature a doté de grosses mains, de gros genoux mais de mollets trop maigres, faisant de lui un adolescent vigoureux, mais disgracieux ; corps de son rival en amour, l’aristocrate Isidore de Charny, « *élégant de formes et gracieux de mouvements comme ont l’habitude d’être ceux qu’une éducation aristocratique a pris au berceau*. ». Cependant, Même si Dumas n’a pas l’acuité sociologique de Stendhal ou Balzac, il nous rend sensible à l’effet des bouleversements révolutionnaires sur les corps. Les ascensions sociales fulgurantes, les passages vertigineux d’une classe à l’autre modifient les corps originels :la Révolution permet donc de s’affranchir des déterminismes corporels. Dans une scène, la reine Marie-Antoinette, épuisée par les événements révolutionnaires de juillet 1789, est obligée de confier son corps au docteur Gilbert qui diagnostique une crise de surexcitation nerveuse. Au moment où s’effondre le corps symbolique de la royauté, où les structures hiérarchiques de classe sont bouleversées, la reine  constate avec fureur la métamorphose de ce serviteur : « *Mais quand elle vit un homme jeune, droit, mince, aux formes sveltes et élégantes, à la figure douce et affable, cet homme lui parut avoir commis le nouveau crime de mentir par son extérieur. Gilbert, homme du peuple, de naissance obscure, inconnue ; Gilbert, paysan, manant, vilain ; Gilbert fut coupable aux yeux de la reine d’avoir usurpé des dehors de gentilhomme et d’homme bon*. ». Lire les corps chez Dumas, c’est lire l’histoire en mouvement qui les traverse plus que découvrir l’insaisissable corps du peuple.

L’historien Jules Michelet, au lendemain de l’échec de la révolution de 1830, habité par le sentiment d’une dette à l’égard d’un peuple dont il est issu (il est fils d’un ouvrier imprimeur), cherche à donner un corps symbolique à ce peuple: il écrit dans sa conclusion de *l’Histoire de la Révolution française* :« *De la première à la dernière page, cette histoire n’a eu qu’un héros, le peuple*. » (DIAPO) mais l’historien se heurte à deux difficultés : la première est la définition sociologique du peuple. Dans « *Le Peuple*», ouvrage paru en 1846, il se pose la question : le prolétariat, atomisé par la révolution industrielle constitue-t-il encore cette entité collective qu’on appelle « peuple » ? En fait, il construit une figure mythique du peuple en mêlant à la fois deux approches : le peuple paysan, immémorial, enraciné dans une terre, le peuple comme entité culturelle et le peuple des villes, révolutionnaire, unifié par l’action politique. Il abandonne la métaphore corporelle, pour faire du peuple une personne dotée d’une intériorité collective : le peuple est comparé à l’enfant et au génie animés par une inspiration et une puissance instinctive. Pour Rousseau, c’est le peuple avant qu’il ne se constitue en corps politique.

L’autre difficulté à laquelle se heurte Michelet, est politique : il mesure les dangers de l’incarnation et de l’investissement affectif du peuple dans ce qu’il appelle un « *dieu de chair*». Dans le dernier volume de son *Histoire de France,* publié en 1858, il donne à voir la dégradation du corps de Louis XIV, incarnation de la splendeur de la monarchie : le corps régresse vers le biologique, est réduit à des matières, à des substances, abcès, ulcères, diarrhées. Michelet décrit les corps royaux de manière plus crue que Dumas, et surtout, il y introduit une intentionnalité qu’il dévoile dans l’introduction à l’ *«  Histoire de la Révolution française*: briser la fascination érotique du peuple pour le corps royal afin de le délivrer de son idolâtrie vis-à-vis du souverain : « *Le peuple attend toujours un sauveur. Son dieu-homme…Risible, touchante idolâtrie.* ». Il interpelle le peuple de façon vigoureuse, l’incitant à sortir de son infantilisme : « *Eh ! Pauvre homme, sauve-toi toi-même*». La visée de Michelet s’inscrit dans la lignée des philosophes du XVIIIe siècle auxquels il rend hommage  parce qu’ils libèrent « *l’esprit des formes de l’incarnation, ils le dégagent de ce vêtement de chair*». La métaphore corporelle a provoqué l’asservissement du peuple en sollicitant en lui amour et dévouement, en lui faisant confondre l’amour et la politique. Les écrivains-philosophes du XVIIIe siècle ont remplacé l’incarnation par le Droit, la Loi, le contrat : « *Montesquieu écrit, interprète le droit. Voltaire pleure et crie pour le droit. Et Rousseau le fonde.*». Michelet utilise cette formule pour dire l’illusion aliénante d’une forme d’amour idolâtre : « *La fiction de ce vieux monde, la légende trompeuse qu’il eut toujours à la bouche, c’était de mettre l’amour à la place de la loi.*».(DIAPO)

Est-ce à dire que Michelet condamne l’amour comme force sociale ? Non, il conseille au peuple de retourner cet amour vers lui-même en tant que classe sociale méprisée et humiliée.

En célébrant l’abstraction de la loi et en montrant les dangers de l’incarnation, Michelet est amené à délaisser les développements rhétoriques de la métaphore corporelle. D’autre part, l’insurrection des trois Glorieuses de juillet 1830 présente à Michelet le modèle d’une révolution sans héros, sans noms propres : « *Après la victoire, on a cherché le héros et l’on a trouvé le peuple.* ». Le peuple s’offre comme une horizontalité, « *un paysage du monde*», de « *grandes eaux sans rivage*», l’inverse de la verticalité du roi, du chef, de l’autorité absolue, de la fondation religieuse, verticalité inhérente à la métaphore des deux corps où l’État est transcendant par rapport au reste de la société. Certes, le vieil imaginaire monarchique n’est pas mort. Du vivant de Michelet, la métaphore des deux corps va se ranimer, en se cristallisant sur l’homme providentiel Louis-Napoléon Bonaparte. Au grand désenchantement de l’historien.

III. DÉSINCORPORATION ET DÉMOCRATIE

Après Dumas et Michelet, on peut constater que le transfert de sacralité du corps du roi au corps du peuple très présent dans les premiers écrits révolutionnaires, dans les moments d’euphorie où s’effectuait ce passage, ne semble plus pertinent à mesure que la société se complexifie et que se perd la référence à la transcendance. Pourtant des idéologies, par la suite, essaieront de réincorporer le peuple dans des figures comme la Nation, la Patrie, le Parti, le Prolétariat. (DIAPO)Or, un philosophe politique du XXe siècle, Claude LEFORT, lui, propose de faire le deuil de la hantise de l’incorporation, du besoin de traduire les réalités politiques dans l’image du corps humain. Claude Lefort mort en 2010, à l’âge de 86 ans, introduit le concept de DÉSINCORPORATION dans un ouvrage publié en 1981 « *L’invention démocratique*»( DIAPO). L’œuvre de Claude Lefort, très subjective, n’est pas l’œuvre d’un politologue distancié. Reprenant les analyses de Kantorowicz, il revient sur la période révolutionnaire dont nous venons de parler, ce moment de rupture radicale qui suit la mort de Louis XVI. Dans la décapitation du roi, le symbolique coïncide avec le biologique : la tête du roi tombe, le corps politique n’a plus de tête, le corps politique n’existe plus, il ne peut plus incorporer les sujets du royaume. « *La corporéité du social se dissout* » écrit LEFORT. Et il ajoute : « *Alors se produit ce que j’oserais nommer une désincorporation des individus*». Les individus sont comme des corps flottants dans l’espace, sortis d’un corps maternel et paternel à la fois. Cette période de perte du corps peut être ressentie avec angoisse comme un manque. On a vu que les écrivains de la Révolution, par des artifices rhétoriques, ont voulu échapper à cette angoisse en transférant le corps du roi au corps du peuple. Mais si LEFORT a donné à son ouvrage le titre d’ « invention démocratique », c’est que cette désincorporation est pour lui le signe d’une opportunité favorisant une invention positive ; il faut affronter l’angoisse de la désincorporation pour que celle-ci produise quelque chose de nouveau : la création d’une réalité social-historique inédite : la démocratie moderne. LEFORT, lui, pense les caractéristiques de la démocratie en tant que système politique et forme de société en regard des totalitarismes du XXe siècle.

Ce qui caractérise la démocratie, d’après Lefort, c’est que le pouvoir n’est plus incorporé dans la personne du Prince ; le pouvoir y apparaît comme « un lieu vide » et ceux qui l’exercent comme des mortels que l’on respecte, mais que l’on ne sacralise plus. On pourrait dire : ‘un lieu désacralisé ». Un lieu vide dans lequel les gouvernants exercent le pouvoir, mais ne l’incorporent pas. Un lieu infigurable, irreprésentable. Et si, au sommet de l’État, le pouvoir n’est pas incorporé dans une personne, la société ne peut plus se représenter comme un corps soudé : la division, le conflit ne sont plus vécus alors comme portant des germes de dissolution (Lefort s’appuie sur Machiavel. le Prince chez Machiavel est celui qui désincorpore les liens féodaux anciens, il veut créer une Cité nouvelle où la division est constitutive de l’unité même de la société) (DIAPO). Dans ces conditions, un espace de débat peut s’ouvrir, des rapports que l’on croyait intangibles, rapports dominants/dominés, hommes/femmes, autochtones/étrangers, peuvent bouger.

Si la désincorporation est un des signaux de la mutation symbolique fondamentale des sociétés modernes, cela fait de la démocratie un processus fragile, qui peut susciter une réaction dangereuse, l’autre versant de notre modernité, le totalitarisme ou une forme de régime autoritaire qui décide de remplir le lieu vide en ranimant le fantasme d’un « Peuple-Un », le fantasme d’une société conçue comme un corps homogène où le peuple, le Parti et le chef ne font qu’un : « *Depuis la démocratie et contre elle se refait ainsi du corps*». C’est le danger de la désincorporation de susciter le désir de réincorporation.

Dans l’interview qu’Emmanuel Macron avait accordé au journal « Le 1 » en 2015, vous vous souvenez qu’il utilisait à trois reprises le terme « Vide », soit comme substantif, soit comme adjectif : « *. La Terreur a creusé un vide émotionnel, imaginaire, collectif :* le roi n'est plus là ! *On a essayé ensuite de réinvestir ce vide, d'y placer d'autres figures. La normalisation de la figure présidentielle a réinstallé un siège vide au coeur de la vie politique. Pourtant, ce qu'on attend du président de la République, c'est qu'il occupe cette fonction »* EmmanuelMacron est un lecteur attentif de Lefort, mais il n’en tire pas les mêmes conclusions ; lui, semble proposer de remplir ce vide par une figure providentielle qui concilierait de façon moderniste les deux corps du roi. Ce que Claude Lefort appelle : « Une illusion incorporante », une fiction anachronique, un retour au passé.

Lefort va jusqu’à considérer que c’est la métaphore même du corps politique qui devrait être réservée à la société d’Ancien régime où le chef d’État figure en son corps l’intégrité du social. Elle ne convient pas à la société démocratique où l’unité se constitue par la division. Est-ce à dire que Lefort renonce à toute idée et image du corps à propos de la société démocratique ? Non. Il veut renoncer au corps biologique, organique, mais il lui substitue une métaphore empruntée à Merleau-Ponty, à la phénoménologie, celle de la « chair » : il parle de « chair du politique ». Pour la phénoménologie, la chair désigne le caractère incarné de la subjectivité, c’est le corps doté d’intériorité, vécu par l’individu dans son expérience personnelle, un corps de perceptions et aussi de relations. Le corps de chair est le médiateur entre la subjectivité de l’individu et celle des autres, le lieu de l’’intersubjectivité : la subjectivité de l’autre imprévisible peut heurter la mienne, mais je dois cependant la respecter. Pour Lefort, le régime et la société démocratiques fonctionneraient comme chair, médiation entre la liberté du sujet (sa subjectivité) et sa participation politique (sa rencontre avec les autres) : certes, l’altérité est parfois porteuse de conflits et plus difficile à vivre qu’un univers régi par le principe du même, de l’Un où tout le monde pense comme le chef ; l’enjeu du corps de chair en société démocratique serait de tisser des liens de solidarité tout en ne reniant pas ses singularités.

La notion de chair souligne la consistance de l’ordre politique sans lui fixer des contours déterminés. L’indétermination des contours de la société démocratique s’explique parce que la démocratie ne s’appuie pas sur un pôle inconditionné (Autorité transcendante, Loi révélée), le pouvoir démocratique s’adosse à une idée de l’Homme fondamentalement indéterminée (l’Homme de la Déclaration des Droits de l’Homme), l’homme comme universel. Le corps politique de l’Ancien Régime avait des contours déterminés, une visibilité puisqu’il était incarné dans un corps physique. On pouvait le saisir de l’extérieur par la vue. Avec la démocratie, se substitueraient à l’image, à la vue, l’idée d’un corps invisible parce que dépourvu des objets symboliques du pouvoir, mais d’autant plus présent qu’il serait vécu de l’intérieur : cette métaphore pourrait désigner une citoyenneté active.

Dans notre monde où se sont effondrés les grands totalitarismes, demeure le risque ou le désir de réincorporation du corps politique dans l’individualité physique de personnalités charismatiques, voire de despotes modernistes. Dans cette période de mondialisation financière, la puissance publique semble abdiquer devant les forces du marché, engendrant chez les individus une perte des repères traditionnels, une sourde inquiétude. Face à ce danger, la tentation est grande d’espérer dans des dirigeants qui « réenchanteraient » le monde en ressuscitant les deux corps du roi, en redonnant une sacralité au corps politique. Ils font miroiter l’illusion que les signes symboliques de la verticalité garantissent une restauration du politique face à l’économique. Serait-ce «  *la seule colonne vertébrale identifiable dans notre culture en pleine débandade.*», selon les mots du philosophe Edouard Delruelle ? Pour Lefort il s’agit d’une illusion, car comment redonner du lustre au pouvoir politique que le système économique dévitalise ? En effet, cette fiction métaphorique qui s’appuyait sur un schéma corporatiste et mystique n’a plus de réalité substantielle dans notre société laïque et managériale, et sur la scène médiatique, elle ne perdure qu’en tant que représentation théâtralisée, à travers une scénographie où apparaissent de façon fantomatique, spectrale, les souvenirs monarchiques.

Cependant, dans notre société, face à une technocratie qui, au nom de l’efficacité, oublie ce qu’est un corps sensible, il existe quand même des îlots, des espaces de collaboration, de coopération où s’expérimente dans un« enchevêtrement de sensibilités », le corps de chair d’une démocratie en train de se construire, corps vivant, corps en éveil : et c’est probablement, en ces temps d’incertitude, la métaphore dont nous avons besoin.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

*Corps, littérature, société (1789-1900*), sous la direction de Jean-Marie Roulin, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2005.

DE BAECQUE, Antoine, *Le corps de l’histoire : métaphores et politique, 1770-1800*, Calman-Lévy, 1994.

DUMAS, Alexandre, *Joseph Balsamo, Le collier de la reine, « Mémoires d’un médecin »*, Gallimard, Quarto, 2012.

DUMAS, Alexandre, *Le collier de la reine*, *Ange Pitou*, Robert Laffont, 1980

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, Tel, 1975.

LEFORT, Claude, *L’invention démocratique*, Fayard, Livre de poche, biblio essais, 1981.

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Les éditions de minuit, Le sens commun, 1981.

MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, Robert Laffont, 1979.

MICHELET, Jules, *Le Peuple*, GF Flammarion, 1974.