De la précarité ou l'individu et le masque dans la France de la Renaissance tardive

Une mutation des imaginaires de la subjectivité à la fin du XVI^e siècle

Of masks and precariousness, or individuality in late Renaissance France. A change in the imagination of subjectivity at the end of the 16th century

Julia Maillard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/11425>

DOI : 10.4000/imagesrevues.11425

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Julia Maillard, « De la précarité ou l'individu et le masque dans la France de la Renaissance tardive », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/11425> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11425>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

De la précarité ou l'individu et le masque dans la France de la Renaissance tardive

Une mutation des imaginaires de la subjectivité à la fin du XVI^e siècle

Of masks and precariousness, or individuality in late Renaissance France. A change in the imagination of subjectivity at the end of the 16th century

Julia Maillard

Je tiens à remercier les relecteurs attentifs et patients, sans les conseils et remarques avisés desquels je n'aurais pu atteindre un travail aussi abouti.

« Tout ce qui est profond, aime le masque ».
Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, 40.

- 1 Si l'Europe de la Renaissance tardive est le théâtre d'un changement de paradigme anthropologique et social, celui du sujet dit « moderne », un acte de cette réforme s'opéra sous le masque de la représentation qui, en lien avec les notions d'individu et de personne¹, dissimulait une inflexion dans la nature de la précarité.

Fig. 1

Phillipe Galle, série *Misère de l'existence humaine : La pauvreté et la mort violente peuvent dépasser les gens*, 1563, estampe sur papier, 185 × 241 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1891-A-16473.

© Rijksmuseum, Amsterdam

- 2 Au-delà de la métaphore, le masque, objet polymorphe commun à divers champs, offre un outil et un concept pour approcher autrement la manière dont les hommes et les femmes du XVI^e siècle percevaient et concevaient la condition de l'humain, dans ses composantes ontologique, anthropologique et sociale. Au sein d'un imaginaire chrétien hanté par la Chute, les pratiques du masque — que j'appellerai « le masquer » — côtoyaient des formes de « précarité ». Le sens du terme différait alors de celui qui lui

est attribué depuis le XIX^e siècle. Le terme ne possède pas d'entrée dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne (1549). Au début du XVI^e siècle, la « précarité » consiste donc en « ce qui est précaire » dans le sens de ce « qui n'est octroyé, qui ne s'exerce que grâce à une concession, à une permission toujours révocable par celui qui l'a accordée »², et ce registre législatif lui confère une dimension éthique ; en 1694, dans le *Dictionnaire académique* de Furetière, le terme « précaire » est mentionné comme « se di[san]t adverbiallement d'un fonds dont on n'a pas la pleine propriété »³. Entre temps, un retour à l'origine juridique du latin *precarius*, « obtenu par prière », « donné par complaisance », semble être survenu, « précaire » imprégnant alors *en négatif*, comme par dissemblance, la *reconnaissance* sociale, exprimée par un honneur et une renommée (ou gloire) souvent militaires. Car la richesse amène l'orgueil et les guerres, puis la pauvreté⁴. Cause de la « misère de nostre condition »⁵, cette dernière — illustrée par Philippe Galle (Fig. 1) — expose à la tentation d'une mort violente, condamnant toute voie de Salut. Des lois et de la coutume au droit et à la jurisprudence, la précarité va évoluer sous le masque.

- 3 Résurgence de pratiques antiques transmises par la culture médiévale, « opérateur »⁶ d'hybridations, au XVI^e siècle, le masquer intègre les festivités de cour appelées *masques*⁷. Alors limité aux mois de Carnaval et aux célébrations militaires ou de passage (mariage, etc.), au sein de la société de cour⁸, le masquer évolue en une pratique sociale raffinée réservée aux élites. Support du faste, il possède ses normes et son accessoire : « l'habit de masque »⁹. En théorie, distinct du déguisement agissant dans le champ civil et juridique, l'habit de masque est ambigu par son rapport au masque. Associé au paganisme qui perdure dans les coutumes paysannes, cet objet incorpore dans ces festivités un substrat d'immoralité, démoniaque et subversive. Sur scène comme au Carnaval, le masque occulte, et l'effet dissimulateur de cet accessoire du théâtral s'étend dans le quotidien, touchant tant la morale, le social que le religieux. Or la capacité du textile à transsubstantier la matière par des jeux de voilement/dévoilement intervient aussi dans le phénomène des statues de dévotion vivantes. De la sorte, le masquer agirait par les voies (et les voix) d'un discours moral sur et par l'image visant à dénoncer des désordres sociaux que le pouvoir monarchique ou impérial était censé éviter. Enjeux politiques, religieux et sociaux se croisent ainsi.

Fig. 2

Maarten de Vos (attr.), *Vanité des femmes - masques et faux-culs*, v. 1600, estampe sur papier, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.341.1.

© The Metropolitan Museum of Art, New York

- 4 Dans la gravure de Maarten de Vos (Fig. 2), des femmes masquées, conseillées par des marchands que leurs masques apparentent à des démons, se parent de fraises et de vertugadins. La scène peut être rapprochée des gravures de théâtre de tréteaux, où se croisent les traditionnelles farces médiévales comportant des jeux de déguisement et les acteurs masqués de la *Commedia dell'arte*. Renforcée par les textes encadrés, l'image dénonce l'orgueil subversif du port du masque et des habits qui, en recouvrant le corps et les normes vestimentaires, déjouent les limites de l'identité et de la fiction. La métaphore *théorique* du masque met ainsi en lumière le processus de décadence qui affecte l'individu¹⁰ : en tant que sujet agissant, il est l'acteur de sa propre déchéance morale, affectant sa personne par le biais de l'image sociale, puis de la reconnaissance publique. Au temps des *Olympiques* de René Descartes (1619-1620), le « masque » aura évolué en une métaphore *concrète*, qui permettra au logisticien du dualisme, en se comparant à un comédien masqué (*larvatus prode*), de proposer une *mécanique* du sujet¹¹. Pour l'heure, le masquer œuvre à l'incorporation d'une composante précaire, instable, dans la personne, permettant l'invention d'un sujet *singulier*¹².
- 5 En alliant la sémiotique communicationnelle aux notions de sociologie et à l'anthropologie de l'action rituelle, je questionnerai le rôle du rapport de la précarité au masquer dans l'invention du sujet moderne. Je supposerai qu'en France, dans le contexte des Guerres de Religion et de l'absolutisme naissant, le masquer constitua un dispositif de préservation dans le cadre d'un usage politique des fêtes. Devenu un *rituel social de représentation*, il assura la reconnaissance sociale¹³, dans une société régie par les comportements d'imitation au Christ et les pratiques de l'honneur. Opérant des transferts de champs, les pratiques du masque modifièrent la perception objective et

subjective de l'individu, dans une dialectique des images et des imaginaires de la pauvreté et de la richesse. L'analyse des relations entre la précarité et le masquer permettra de cerner cette recomposition des identités catégorielles à travers laquelle de nouvelles formes d'individuation — les processus d'élaboration des signes de l'identité personnelle —, puis d'individualisation — les formes d'expression de l'individu sous ses différents aspects¹⁴ —, ont abouti à la « sociogenèse du sujet moderne »¹⁵.

Les théâtres de la précarité : masques des passions et (en)jeux de la représentation

- 6 En portant sur scène des problématiques contemporaines, le théâtre, sa pratique et les théories qui y sont liées, possèdent une forte capacité analytique : les enjeux de société d'une époque y sont ainsi mis en lumière. Cette propriété invite à considérer la précarité et ses corollaires : pauvreté, misère et violence, sous l'angle d'un théâtre d'imag(inair)es s'opposant à l'honneur dans un cadre social et moral donné. *Les Desguisez, comédie françoise* (1594)¹⁶ de Jean Godard offre une percée dans les mécanismes de ces différents états tels qu'ils sont perçus dans le contexte de la fin du XVI^e siècle. La pièce les articule autour du mariage de Geneviève avec Eustache, fils du riche bourgeois Girard. Sa mère, Loise, la soupçonne de déjà voir des hommes, menaçant ainsi son honneur et la fortune — dans tous les sens du terme à l'époque, soit la renommée, les biens financiers — de la famille¹⁷. Courtisée par Rodomont, capitaine couard, chevalier auto-proclamé et sans le sou, Geneviève est amoureuse de l'ami d'Eustache, Basile, qui l'aime en retour. Honneur, ascension sociale, masquer et déguisement sont les thèmes de cette comédie à proverbes. L'intrigue progresse au gré des dissimulations et soliloques d'un répertoire de types sociaux dont la pratique spécifique du masquer et/ou du déguisement dévoile les craintes et fantasmes.

Fig. 3

Peeter Baltens, *Kermesse flamande avec la représentation de la farce*, v. 1570, huile sur panneau, 112 × 157 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, SK-A-2554.

© Rijksmuseum, Amsterdam

- 7 Sous couvert du masquer, le *déguisement* va lancer un engrenage d'intrigues où se mêlent honneur et tromperie, dans un contexte de précarité sociale croissante¹⁸. Profitant d'une fête masquée chez Loise, pivot de l'argument de la comédie, Basile visite Geneviève. « *En masque* » mais « habillé des accoutrements d'Eustache », le jeune homme dissimulé sous l'identité d'un autre enfreint les codes du masquer qui suivaient l'ordinaire des normes vestimentaires (même si celles-ci étaient fluctuantes¹⁹). Lors d'un branle, Basile s'adresse à Geneviève, ce qui rompt sa promesse à Eustache. Par la suite, pour duper Loise et son frère Alphonse, appelé en témoin, et éviter le déshonneur à Geneviève, Basile fait porter les habits d'Eustache à Alix, la femme du maquereleur. Entre registre de la farce (description des costumes et accessoires pour se déguiser, scène à la fenêtre, etc.) et registre martial à connotations épiques (la guerre civile, avec mention de l'*eschaffaud*, arrivée de la garde, etc.) sur fond de Salut individuel, la comédie dépeint un terrain social mouvementé, à rapprocher d'une *Kermesse flamande* par Peeter Baltens (Fig. 3). Au milieu de la fête populaire et de la procession religieuse, le théâtre met en abîme un microcosme social dont il dévoile les rouages. Mu par le désordre, il n'est contenu que par un cadre éthique et social imposé par l'ordre naturel divin. Mais le théâtre de tréteaux construit aussi les mœurs populaires comme un spectacle, regardé par les bourgeois en bas à droite. Ce monde des pauvres, paysans et artisans constitue la toile de fond de la pièce de Godard : il cause la crainte d'une dégénérescence sociale, ici cristallisée autour d'enjeux matrimoniaux. Transposant le chaos de la kermesse sur le plan psychologique, *Les Desguisez* dévoile la puissance du masquer à opérer, en tant que pratique, des fantasmes collectifs et individuels, dans une guerre de mœurs et d'humeurs.

- 8 Associant le masquer et le précaire par le thème de la violence (et) des passions — aussi impliquées dans les effets de contagion du théâtre²⁰ —, *Les Desguisez* théâtralise l'efficacité des systèmes de normes, censés assurer la stabilité de l'ordre social, enjeu majeur de la pièce. Alors que, dupé par les habits, Girard croit que son fils Eustache « [a] fait un acte suffisant pour [se] ruiner, si dieu ne [l']ayde » (IV, V), Basile sombre dans une misère psychologique (« Ô que je suis un homme misérable, d'avoir esté cause que ceste pauvre fille (Geneviève) soit tombée en male grace de sa mere, pour aymer trop ardemment », V, III), qui provient de sa culpabilité quant aux effets de son *déguisement* durant la fête²¹. Inversement, quand Eustache avoue — « il me servis bien que [lors de la fête] j'estois masqué : autrement un chascun eut pu cognoistre facilement aux changemens de ma face, l'altération en laquelle j'estois car pour ne vous en desguiser les matieres, ie serois bien content d'espouser Genevieve » —, il met en lumière une violence sociale légitimant la pratique du masquer. Masquer permet de contrer la transparence du discours physionomique, face auquel le langage n'est qu'opacité trompeuse (« pour ne vous en desguiser »). Rodomont confirme ce discours puisqu'entre récits guerriers et défis armés fictifs à l'intention de quiconque bafouerait son honneur, il se crée un masque social. Toutefois, s'il obtient une renommée par la recherche d'une (vaine) gloire, c'est par le biais d'une violence armée, ici simulée, mais qui motivait la condamnation des masques par les édits royaux.
- 9 Théâtre « critique » autant que « critique » théâtrale, *Les Desguisez* brouille les limites entre récit et action, gloire et grotesque, et dévoile ce qui connecte la précarité au masquer sur le plan social : le désordre. Dans son rapport au déguisement, le masquer constitue un nœud anthropologique où se mêlent précarité et désordre, tant sur le plan physique que psychologique. Amour, tempéraments et désir d'appropriation, les motivations du masquer dans *Les Desguisez* sont identiques à celles des passions communes des pauvres dans *La Vie généreuse des Mercelots, Gueuz et Boesmiens* par Pechon de Ruby (1596). Dans ce roman picaresque, les pauvres, organisés en profession et constitués en cour autour d'un roi, multiplient les ruses et astuces — incluant maquillages et prothèses, associant le masquer à un stratagème de survie —, pour voler et mendier. Par ces usages, ce monde de pauvreté, avec ses déguisements, sa violence et sa capacité de (ré)invention du langage et des pratiques ordinaires²², multiplie les analogies avec les divers stratagèmes de masque, discursifs et vestimentaires, mis en œuvre dans la pièce. Quand Basile, *déguisé* en Eustache, demande l'avis de son valet Antoine sur son apparence, ce dernier répond que l'habit « [lui] est fait comme de cire, & [l']arme fort bien, mais cela ne vient pas de l'habit, c'est le corps ». Comme un habit de faux pauvre, l'habit, signe extérieur d'identification, comparé à une matière (la cire), façonne son nouveau porteur. Cette efficacité — par laquelle l'habit ne cessera de tromper les personnages — repose pourtant sur la personne et le corps propre, culturellement déterminés, de Basile. Dans *Les Desguisez*, de la fête au quotidien, les errances du masquer sont l'indice d'un mouvement structurel dans la société renaissante²³.
- 10 Cette scission s'enracine dans l'héritage de la pensée protestante. En conceptualisant le régime spirituel et le régime temporel comme deux ordres d'existence, la Réforme institue un *ethos* du travail de logique pénitentielle : elle valorise la vertu de l'individu dans un agir qui le détermine en tant que personne. La charité est réévaluée et les marques ostentatoires de vertu sont prohibées. Cela provoque la condamnation de l'attitude du pauvre perçue comme un acte contestataire parfois rattaché à une forme

de mélancolie due à une faiblesse de la volonté²⁴, celle-ci étant liée à la reconsidération du libre-arbitre et de la volonté de l'*homo duplex* libre dans sa foi mais serf dans ses œuvres. Ce caractère est condamné par les écrits et traités des réformateurs contre les masques. Dans le *Traité contre les masques, mommeries* (1609)²⁵, Jean Savaron théorise une physio-sociologie morale du masquer en le rapprochant de pratiques festives et/ou rituelles antiques, pensée basée sur l'idée d'une survivance du paganisme dans le monde paysan. Dans le cadre d'une anthropologie chrétienne de l'Image, fondée sur un corps-relation où se joue le rapport à Dieu²⁶, le masqué, agissant tel un fou ou un possédé, perturbe l'ordre naturel et social, car les « superstitieuses & idolâtres masquarades » où s'incarnent les passions menacent la renommée (et non le statut) d'individus ayant « perdu [...] la ressemblance de Iesus Christ [en se transformant] en des simulacres ». Enfreignant ce principe clef du Christianisme, qui permettait de gérer les comportements par des dispositifs d'imitation générant le désir de retrouver le corps glorieux dans le Salut, le masqué devient l'épicentre d'une forme de pathologie sociale, qui légitime le durcissement des instances de contrôle sur ces populations.

- 11 Soulignant la structure de contraintes des individus par la force des lois et des coutumes, ces traités ébauchent une physiologie du « moi » social qui s'objective dans sa manifestation d'image-personne. De fait, ils éclairent la place du masquer et de la précarité dans *Les Desguisez*. Suite à la seconde entrevue de Basile (déguisé) et Geneviève, pour comprendre la présence d'Alix — déguisée en Eustache et substituée à Basile —, Loise suggère qu'Alix serait hermaphrodite. En caractérisant le corps socialement « pauvre » d'Alix par l'hermaphrodisme, alors porteur de tensions sociétales²⁷, elle rationalise sur le plan physiologique d'une part les effets sociologiques de la transgression d'usage de l'habit et d'autre part son inquiétude sociale par rapport à l'honneur de sa fille. Le même processus intervient dans l'analogie du masquer avec la prostitution, thème amené quand Alix est soupçonnée de maquerillage et par la mention par Eustache de la « crouste de fard aussi espesse que les masques de venise » portée par certaines « dames si attiffées, goderonnées, licées, frisées, & pimpantes, qui ne font autre chose tout le long du iour que tenir leur miroir », autant de figures de l'orgueil. Ces analogies font comprendre que le masquer est capable de dissimuler l'identité (processus d'identification) et de déformer le corps (processus d'individuation), et donc d'être porteur de déviance sociale.
- 12 Ainsi, dans *Les Desguisez* se réalise le scénario de transformation d'une structure et d'une hiérarchie sociales établies selon une échelle de vertus. S'y lit une réflexion sur la reconnaissance sociale et le pouvoir des modes de représentation. Des remords de Basile aux plaintes de Loise, le masquer, la métaphore de la misère et la méfiance qu'ils suscitent, offrent une forme d'expression à un sentiment intérieur de l'individu touchant son corps social, dans une lutte pour la survie²⁸. Il en ressort la preuve d'une extériorisation et d'une intériorisation croissantes des passions et normes sociales, qui dévoilent la crainte d'un devenir précaire basé tant sur la fortune que sur l'honneur. Sur un théâtre d'imaginaires et de pratiques sociales, le masquer naturalise la « précarité » qui correspond à la perception sociale de la personne. Corrélé à une conscience du regard, il va recomposer le système d'individuation.

De la précarité en image : des représentations du pauvre à la pauvreté comme représentation

- 13 Au XVI^e siècle, l'essor de modes vestimentaires fastueux assimilés à un péché d'orgueil (*superbia*) provoque une crispation sur les formes de distinction sociale²⁹. Avivés par les voyages extra-européens, ces phénomènes vestimentaires mènent à la classification des individus par leur paraître. Or en théorisant les différences socio-culturelles à travers la variation des costumes et des coutumes, les recueils d'habits ainsi formés redéfinissent la pauvreté³⁰. Dans un contexte de tensions économiques et politiques ainsi que confessionnelles (avec les problèmes de conversion religieuse), elle devient une condition sociale reposant sur un statut, avec des types (*rustiques*, prostituées, etc.) qui sont autant de membres d'un *corps* social qui se distingue progressivement.

Fig. 4

Vergognoso tiré de Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse*, 1595, gravure sur bois, in-8, recueils Od-3-Pet. fol. et Od-27-4, BnF, Paris.

© Gallica - Bibliothèque nationale de France

- 14 Sur cette toile de fond, le rapprochement traditionnel de l'hérétique, de l'indigène et du pauvre fait de ce dernier un objet d'étude privilégié de la personne et de la nature humaines. Déplacé entre le Turc et le Sauvage, soit respectivement l'Autre culturel et l'Autre naturel, le pauvre devient un individu à civiliser afin de maintenir l'ordre³¹. Il devient également une figure commune aux différentes sociétés. Caractérisé par des habits et *habitus* — je développerai ce concept —, il se singularise visuellement par un corps en mouvement, agité de l'intérieur et doté d'une nature duelle. Car la pauvreté conserve sa dimension symbolique, liée à l'humilité et à la dévotion, ce qu'exemplifie le *Vergognoso* (Fig. 4) de Cesare Vecellio. Accompagnant une description, l'image montre

un individu entièrement voilé pour dissimuler sa honte. Le « non-vêtement » y exprime formellement une misère « psychologique » et morale. Dans la mise en image de cet extrême, le recueil invente un *corps* (du) pauvre et le champ d'une *reconnaissance* par la représentation.

Fig. 5

Jacob de Gheyn II, *De maskerades* (titre de la série), 1595-1596, estampe sur papier, 240 × 172 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1974-71.

© Rijksmuseum, Amsterdam

- 15 Variantes à visée moralisante, des recueils de personnages de mascarades sont publiés à la fin du siècle, dont les *Mascarades* de Jacob De Gheyn³². L'ensemble de masqués types du *charivari* (hommes-sauvages, etc.), et des fêtes de cour inclut deux personnages : le luthiste et le « joueur de grille » (Fig. 5). Les archives et le roman picaresque gardent la trace de ces chanteurs de rue masqués, « figures intermédiaires »³³ entre le pauvre et le comédien, qui menaient les masqués de fête en fête³⁴. Transitant entre les sphères, ces individus masqués, que leur maîtrise « ingénieuse » — dans tous les sens qu'avait ce terme, du génie de l'artiste inspiré aux inventions de l'ingénierie civile — du corps et de la simulation apparentait aux *faux pauvres*, étaient considérés avec méfiance. Leur présence subversive s'adossait à une évolution du monde social et professionnel vers un système de classes et de métiers, caractérisés par des arts et techniques³⁵. L'analyse de *Les Desquisez* a montré que les effets de ces mutations étaient perçus de façon similaire au déguisement. Ici, le recueil est une systématisation figurée du masquer, qu'il présente comme un ensemble de techniques de simulation formant un *habitus* (dérivé latin du verbe *habere* (avoir), signifiant « manière d'être », mais aussi « mise » et « tenue »), acquis par la pratique et conformant le masqué à une identité simulée dans et par le travail dissimulé des gestes et des apparences³⁶. La gravure opère par les jeux d'assemblage, sur une même page et sur des corps, de signes *vestimentaires* de la (fausse)

pauvreté et de la (fausse) richesse. Le contraste visuel entre les luthistes masqués, professionnels du divertissement moderne, et la *Virgo veneta* (« vierge vénitienne » extraite des *Habitz de nations estranges* de Robert Boissard (1581)) qu'ils précèdent, propose l'appréhension visuelle d'une transformation sociale symboliquement représentée dans et par son lien au masquer. Centré sur l'apparence concrète du vêtement (et du masqué), le recueil des *Mascarades* pointe la dé-construction d'une perception du social jusqu'alors structuré par des rapports de *relation* basés sur une transcendance à un ordre divin. Ce faisant, il décale la précarité vers des rapports de relations immanentes à un ordre mondain, éminemment visible.

Fig. 6

Pieter de Jode (I) (d'après Lodewijk Toeput), *Compagnie masquée à Venise*, v. 1595, estampe sur papier, 370 × 508 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1982-191.

© Rijksmuseum, Amsterdam

- 16 Un chanteur de rue similaire mène la compagnie masquée dans une gravure de Pieter de Jode (Fig. 6). Incorporant des masqués « vénitiens » tirés de recueils d'habits, le cortège satirique permet d'analyser le fonctionnement du masquer. L'intrusion des masqués dans le plan parallèlement depuis la droite de l'image met en perspective le masquer et les pratiques mondaines en/cadrées par la loggia et le jardin. Surimposés sur les scènes de mœurs (musique, conversation amoureuse), les masqués sont la (mise en) représentation décadreée de ces corps cédant à l'appétit des sens. Mais dans l'acte processionnel, ils sont à la fois objets d'un art de l'artifice les assimilant aux statues de la loggia et sujets en représentation sous les artifices des techniques de scène. Le masque, qui constituait un véhicule d'imitation de l'intelligible par le sensible (selon la conception philosophique néoplatonicienne en cours à la Renaissance), s'y impose comme un opérateur dans le monde sensible, mettant en rapport des domaines, des univers ordinairement disjoints. Le cortège comprend en effet, sous les traits de la

femme masquée aux atours de patricienne, à droite, l'image de la prostituée, entourée de son entremetteuse et de ceux la « courtisant ». Son apparition intègre au masquer le champ d'une pauvreté trompeuse et immorale, l'associant à la précarité. La proximité du théâtre et de la prostitution³⁷, pratiques jouant sur l'instabilité des sens, oriente la compréhension du masquer. Dans le passage du seuil (de l'image), le masquer est désigné comme une pratique qui altère la perception des identités, un art de la séduction, du visuel, presque ritualisé dans un combat (sexué) pour la *reconnaissance* sociale.

Fig. 7

Anonyme, *Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de Ville*, 1590-1593, huile sur toile, 100 x 212 cm, Paris, Musée Carnavalet.

© Musée Carnavalet Histoire de Paris

- 17 De fait, les ambiguïtés de l'image de De Jode font apparaître la subversion des rapports de l'intelligible et du sensible dans le monde, notamment au niveau social. Celle-ci intervient semblablement à la conversion sociale qui opère « sous le masque » dans une série de peintures de processions contemporaines (Fig. 7)³⁸. Ces pratiques d'une représentation (sociale) eschatologique construisent des antagonismes (psycho-physiques) où, chacun étant acteur et spectateur de la précarité de l'autre, symbolique et spectaculaire, se met en place une menace de l'intégrité de « l'autre » *par et dans la mise en image*. Substituant les masqués aux partisans de la Ligue, dissimulant leurs marqueurs d'identification en (se) jouant des processus d'individuation, la gravure de De Jode montre que, disjoint de son paraître ordinaire, chaque masqué est le *support* d'une violence interne propre à la représentation. Indice *figural* d'une fiction théâtrale ambiguë, en encadrant la mascarade vénitienne (Fig. 6), le luthiste masqué orchestre ce renversement carnavalesque de l'ordre. Tumulueuse et bruyante, son agitation délimite une physiologie du masquer, à la fois collective et individuelle, forte d'une puissance de contagion³⁹. Elle repose notamment sur la désirabilité des corps masqués, à la visibilité transitoire⁴⁰. De fait, les accessoires du masquer ne transforment pas *réellement* les corps, mais *ouvrent un temps fictionnel* de contemplation, où la distinction des gestes (presque déformés) et des habits des masqueurs se confond avec l'*action* du masque. Dès lors, corollaire d'un statut temporaire — et précaire —, le masquer engage tout individu dans des rapports de relation à autrui instables, mêlant logiques de l'image et usages symboliques de la pauvreté pour faire fluctuer les seuils d'individuation par les manières, postures et gestuelles.

Fig. 8

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jacques Callot, *Razullo, Cucurucu*, tiré des *Balli di sfessania* [19], Nancy, [s.n.], 1621 ou 1622, 1 estampe à l'eau-forte, 72 x 92 mm, Département des estampes et de la photographie, BnF, Paris, RESERVE ED-25 (11)-BOITE ECU.

© Gallica - Bibliothèque nationale de France

- 18 En déplaçant la pauvreté hors de son cadre sous l'appareil du masque, le masquer, d'essence symbolique, évolue vers un *dispositif* instituant le paraître comme représentation⁴¹. Cette révolution s'est d'abord manifestée au théâtre avec la *Commedia dell'arte*⁴². S'appropriant un imaginaire social re-présenté dans un répertoire de types, cette forme de théâtre venue d'Italie se singularise par ses masques expressifs et ses techniques gestuelles et d'improvisation, aboutissant à une « psychologie des mœurs » et du regard dont témoignent les *Balli di Sfessania* par Jacques Callot. La planche de *Razullo et Cucurucu* (Fig. 8) met en image le dispositif spe(cta)culaire engendré par l'appareil théâtral. Deux comédiens *all'improviso* gesticulent devant la foule attroupée devant la représentation typique d'une comédie. Ces corps encadrants colossaux cadrent le regard sur une réalité sociale représentée et *mise en représentation*. Le dispositif visuel contraint le regard dans une mécanique théâtrale de représentation, elle-même représentant le cadre des phénomènes d'individuation et leurs conséquences, matérielles et morales. Assimilant le social à une comédie de mœurs et d'humeurs, la figuration (symbolique) de Razullo et Cucurucu prévient la confusion grandissante de la symbolique (théâtrale) et de la réalité (sociale). Celle-ci, liée au débordement des pratiques de la fiction dans le quotidien, engendre une double perception de la pauvreté : l'une est « de spectacle » (liée aux personnages visibles sur scène), l'autre spectaculaire (liée aux conditions de vie des comédiens).

Fig. 9

Jacques Callot, Série *Les Gueux* : *Capitano de Baroni*, 1622 - 1623, estampe sur papier, 145 × 93 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-20.910.

© Rijksmuseum, Amsterdam

- 19 Le détour métonymique par le théâtre montre que le masquer produit une précarité intégrée dans et par des processus de représentation de plus en plus prégnants sur les plans physique et « psychologique ». Par sa qualité masquante, l'habit assimile le corps à une « représentation » dans et par laquelle s'incarne sa « valeur » sociale, un phénomène qui nécessite un contrôle par des normes d'identification. Cet élément ressort dans la série *Les Gueux* par Jacques Callot (Fig. 9) qui tend à figurer l'infortune sociale de l'homme. Ils sont représentés en haillons, portant écuelle et baluchon, à proximité d'églises ou de villes. Caractérisé par la misère, le vagabondage et la tromperie, ce « groupe social » manifeste une situation de précarité liée à la dépossession de biens matériels voire moraux. Mais cette individuation dé-forme la figure médiévale du pauvre sur la base d'un amalgame avec d'autres catégories sociales minoritaires⁴³ : les Gitans, figure ultime de l'Autre à qui les gueux sont apparentés par leur maîtrise du faux-semblant d'une pauvreté en représentation, dans les arts et le social⁴⁴. Dans les scènes de larcins et de taverne de la peinture caravagesque, les victimes sont dupées par les mains qui manipulent, agents de la ruse. Rendant indiscernables les intentions de l'autre, l'échec des sens — en premier lieu le visuel — dans le jugement conduit à la confusion des rôles sociaux et à l'incarnation des fantasmes individuels. Le rapprochement de ces êtres des bas-fonds décortique une forme de précarité à l'œuvre sur la scène (bien réelle) du quotidien. La communauté des pauvres, nouvelle altérité révélée au cœur de l'ordinaire, apparaît comme un (f)acteur du désordre.

- 20 Pourtant, c'est dans la teneur culturelle des habitudes, abusivement assignée à l'altérité de l'étranger (gitan, comédien, italien), que gît la révolution de l'identité catégorielle. En Europe, la seconde moitié du siècle voit l'émergence des identités « nationales ». Dans ce contexte, en France, la pauvreté, d'une part, et l'italianisation de la cour, d'autre part, sont perçues comme des menaces pour les structures sociales : elles signalent l'ébranlement du pouvoir monarchique. Portant masque de *Commedia*, le chanteur de rue de De Jode (Fig. 6) contient cette inquiétude sociétale qu'on pourrait nommer un « problème culturel et identitaire ». En choisissant des habits vénitiens, le graveur hollandais assimile le masquer à un *estrangement*, altérant l'identité par un habit(us) étrange(r) pour créer la rupture avec le jugement coutumier⁴⁵. Comme chez De Gheyn (Fig. 5), les masqueurs présentent des déformations physiques (mains tordues, etc.), comportementales, vestimentaires et/ou gestuelles. Transposant visuellement les critiques des traités contre les masques, la *dissemblance* exhume, au cœur du masquer, une perspective théologique, sociale et sémiologique, à rapporter à une pauvreté de *représentation*, matérielle ou en images. La gravure de De Jode joue ainsi de façon métonymique avec et sur l'exposition des mœurs, afin de questionner la mise en scène de l'identité. Alors que la compagnie de « pauvres » tels que recensés par les *Mascarades* de De Gheyn indique un art du faux-semblant, la composition en plateaux fait circuler des *habitus* visuels renaissants du théâtre et de la représentation⁴⁶. L'enchaînement des affects devant l'image redéfinit la perception *autour* de la représentation. La confrontation à la *représentation* des pauvres modèle la pauvreté comme un état pathologique dont les pratiques de faux-semblants, en captivant le regard, dérèglent la raison et déterminent *socialement* les corps. Le dispositif énonce *ce qui fait* (la précarité de) l'individu : la mascarade de l'individuation dont Tziganes, comédiens et masqueurs sont autant de versions, symptomatiques d'un nouveau droit de reconnaissance par l'image, redevable du délitement des formes médiévales de l'identité.
- 21 Dans le « décadrage »⁴⁷ du théâtre sur la pauvreté, le *pauvre* est devenu le sujet d'une représentation, et la *pauvreté*, un mode de représentation, éloignant la précarité de sa composante éthique. La pauvreté, que Jacques Callot immortalise dans la série des *Misères de la guerre* (1633), dans sa mise en scène et en tant que représentation sociale intervient comme re-connaissance d'une existence sociale dégradée, tributaire des normes et de son contexte. Prémisses au Grand Renfermement, (se) représenter le pauvre, en lui assignant des cadres, a naturalisé un nouvel individu *social* et, créant un « système de l'identité », a libéré un espace pour la recomposition d'un sujet raisonnable et individualisé⁴⁸.

L'image (du sujet) précaire ou le masque du paraître : faveur et reconnaissance dans la société de cour

- 22 Conséquences des jeux entre différends confessionnels et enjeux politiques, à partir du début du XVI^e siècle, titre et fonction n'assurent plus la position sociale, rempart contre la précarité. À partir de la régence de Catherine de Médicis, dans un contexte de violences pour contrôler une noblesse contestataire mais encore dépositaire de pouvoirs, la monarchie française institue la fête masquée comme *dispositif* de gouvernance dont l'efficacité repose entre autres sur l'ancienneté de la pratique. Au sein d'un protocole festif réglé — joutes précédées d'un banquet suivi de mascarades et

bals masqués, parfois d'une représentation, clos par un Grand bal —, le paraître (masqué) à la cour évolue en système de fidélisation et de réconciliation par l'honneur et d'intégration par la (mise en) représentation⁴⁹. Ornaments et « superfluité des habits »⁵⁰ offrent de nouveaux signes identitaires pour re-présenter la personne, en incarnant dans le paraître une distinction rattachée à la noblesse⁵¹ et inventée de toute part. Alors que l'invention de l'*anthropologia*, divisant l'étude de l'homme entre *anatomia* et *psychologia*, va ouvrir un « théâtre » intérieur pour une (con)science du sujet, prémisses de l'*ego*⁵², sur le théâtre de la cour est créée une distance entre la servilité du pauvre et la servitude volontaire du noble. À la fois « projection architectonique » de la perception sociale de la classe dominante et « technologie du pouvoir », le masquer remplace l'individu (en tant que corps-relation) dans une relation *interne* entre son corps conformé à des pratiques et sa personne, composée d'un masque et de facultés cognitives grâce à la nouvelle psychologie, ouvrant de la sorte l'aire d'une *individualisation* du sujet.

- 23 À la fois support théorique à l'invention des passions et apport aux arts de la fiction, le masque possède la puissance de dés/investir l'individu de sa personne, cette « chose publique imaginaire » figurant l'identité chez Montaigne⁵³. Héritier des *larvae* ou *mascae*⁵⁴, il transporte dans les représentations masquées les personnages de la sorcière et du fol, liés aux *imaginaires* de l'illusion et de la pauvreté⁵⁵. Latentes dans les masques de De Gheyn (Fig. 5) et de la *Commedia*, ces figures de dépravation (morale et/ou sociale) mues par l'imagination font de l'habit *de masque* le lieu d'un nouveau concept « psychologisant » l'individu⁵⁶. Car, nouveau domaine du savoir, la psychologie est aussi, à ses débuts, le réceptacle d'un folklore des esprits liés au masque. Comme avec l'irruption des masqueurs dans la gravure de De Jode (Fig. 6), la précarité revient à travers les présences spectrales de la sorcière et du pauvre contenues dans le masque.

Fig. 10

Atelier non identifié, *Jeu de la quintaine*, v. 1575, tapisserie bruxelloise, laine, soie, or et argent, 387 x 400 cm, Offices, Florence.

© Casa Editrice Sillabe

- 24 Ce surgissement qui agit en contre-modèle exprime dans le symbolique la précarité croissante de la noblesse française. Les tapisseries de la Tenture des Valois⁵⁷ représentent les Magnificences organisées en 1581 pour les noces du duc de Joyeuse, favori du roi Henri III. Dans le *Jeu de la quintaine* (Fig. 10), les portraits des princes et courtisans, au seuil de l'image, délimitent le lieu-temps du masquer. Colosses richement parés, ils *font (la) représentation*, capturant le regard dans la contemplation en surface des motifs, gestes et habits, du décor et de ses saynètes. Projeté dans (la représentation de) cet univers chevaleresque fantasmé par la théâtralité⁵⁸, le regardant confond son présent et la fiction. L'image de la fête fonde le temps festif, accession à un « cérémonial masqué »⁵⁹. Mise en abîme par le devenir-image de la Reine Mère encadrée par la *loggia* au fond à droite, la mécanique de la fête institue l'apparaître comme un *principe d'images* au sein d'un « scénario »⁶⁰ sous-tendu par (l'absence de) la pauvreté. Semblable à l'entrée en religion, le masquer devient un rite profane : par l'habit, qui implique ressemblance et uniformité⁶¹, les individus sont inclus dans une communauté de nouveau ouverte à tous.
- 25 Ce que les images donnent à penser⁶², c'est l'individuation catégorielle *idéalisée* par une cour en mutation. Par le corps glorieux, les individus s'y attribuent ce qui leur était devenu précaire, à savoir la noblesse, au moyen de la distinction et de l'*habitus*. Dans la pensée de Pierre Bourdieu, l'*habitus* permet de saisir « la collectivité au cœur même de l'individualité sous la forme de la culture » et de comprendre les pratiques et les représentations comme « le produit d'un processus d'intériorisation des structures par les individus sous forme de dispositions » formant des systèmes, dont celui des modes

vestimentaires. Ce sont ces systèmes qui constituent les *habitus*, « schèmes de perception, d'action et d'évaluation qui orientent la vision du monde et les conduites des individus conformément à leur groupe d'appartenance »⁶³. Ainsi défini, l'*habitus* autorise à considérer le masquer comme une structure de disposition des comportements orientant vers l'image la perception de ce qui compose l'individualité. Pour cela, il faut éclairer, par le biais de la révolution des images⁶⁴, les homologues structurales entre la théâtralité de la fête masquée et les théâtres de la pauvreté déjà étudiés.

- 26 À la fin du XVI^e siècle, pour endiguer les tensions civiles et sociales, les pratiques festives de la cour des Valois évoluent en une « industrie » dont l'écologie suscite de nouvelles relations entre domaines. Croisant plusieurs « champs »⁶⁵ en mutation — ceux de la fête, du théâtre et du vêtement —, et employant un cortège d'individus — acteurs, chanteurs, ingénieurs de machineries —, le masquer émerge comme un espace d'invention et d'improvisation. Dans une période de changements forçant les individus à incorporer de nouvelles habitudes, le masquer produit une « double socialisation » marquée par l'inertie des *habitus* primaires — vestimentaire et comportemental — par rapport à l'*habitus* secondaire — du faste et de la fête. L'expérience répétée de la fête masquée agrège des habitudes et schèmes incorporés, formant un cadre ensuite appliqué à l'ordinaire vestimentaire. Le paraître courtisan, spectacle qu'on peut voir et connaître par les gravures, les placards et les grandes festivités, devient un marqueur fort d'*habitus*, modèle autant que fantasme pour les pratiques du quotidien. Dans la proximité du champ de la pauvreté, ce phénomène prépare une nouvelle pratique de reconnaissance sociale.
- 27 *Ce que les images (con)fondent*, c'est la vivacité métaphorique du masquer capable, en puisant dans les formes de la théâtralité, de résoudre les apories des systèmes féodal et de l'honneur (et de prévenir la précarité) en fondant l'utopie d'une communauté, construite en regard de la pauvreté, sous l'apparat des (signes de) richesses⁶⁶. Le *Jeu de la quintaine* (Fig. 10) matérialise la gloire antique du corps de noblesse dans les armures de parade et habits de masque d'Amazones. L'exaltation des pratiques chevaleresques, transfigurées par l'extraordinaire, provoque une émotion collective⁶⁷. Pourtant, puisant dans la théâtralité picturale, la tapisserie remet *en perspective* ces jeux (de pouvoir) avec le théâtre tragique des guerres civiles. Le tumulte visuel de la fête « envisage »⁶⁸ la noblesse comme un repoussoir de l'émeute populaire, voix/e d'une opinion *moralisée* dans un « royaume bien ordonné »⁶⁹. Le retour *en négatif* d'une précarité menaçante, face à laquelle il convient d'affirmer sa valeur au sein d'une identité collective fondée sur une culture commune, dévoile la violence latente exercée par les princes grâce aux fêtes de cour. Exacerbée par les nouvelles architectures des salles de bal et des théâtres qui, en renfermant les masqués, forment les nouveaux cadres de l'expérience de la société de cour, la représentation masquée devient un objet d'attention dans la distinction des élites qui fait plier le masqué aux dispositions de la cour par l'unification simulée sous l'habit de masque⁷⁰. Synchronisant une révolution politico-théologique sur des transformations économiques et sociales, le croisement du champ de la fête et des *habitus* somptuaires de la cour substitue l'esthétique à l'éthique comme « moyen de parvenir »⁷¹ et de gouverner. Face aux différences confessionnelles, le masquer a évolué en un système de contrôle par uniformisation.
- 28 *Ce qui se montre* dans les jeux du masquer, c'est un pouvoir *iconique* opérant la naturalisation d'une appartenance à une orbite socio-politique dans un rite de

*sociabilité*⁷². Produire l'existence de la cour et/ou le désir de s'y intégrer nécessite un système de *reconnaissance* gravitant autour du roi. Mais l'influence de la Réforme se ressent sur l'évolution de la notion de « personne », et celle, ambiguë, de « sujet ». Suite à l'insistance sur les conditions de l'accomplissement de la personne en tant que sujet particulier, la personne-masque ne définit plus l'être profond de l'individu. La reconnaissance, par l'individu, de la manière dont sa communauté le considère, soit de son honneur et de sa renommée (comme marque de l'honneur), lui impose de garantir son *Je* par d'autres que soi⁷³. Dans une société formatée par des pratiques d'imitation (et) de l'image, la solution de la dynastie des Valois est esthétique et visuelle⁷⁴. Face aux masqués, distingués par l'incorporation des signes conformes à leur « état », le pauvre est cet Autre, invisible, présent en négatif au travers de ses pratiques (basse danse, etc.) et de ses homologues (paysans, Turcs, etc.). Car les normes médiévales gardent une incidence sur l'imaginaire de la fête. Dans le *Jeu de la quintaine*, il est l'amazone, portée en masque par les adversaires du roi. Il est aussi, indirectement, le perdant de la joute, confronté aux figures sculpturales des princes en armure. Sous l'habit, de masque ou de parade, tout masqué cherchait à se fondre dans un vécu commun.

- 29 Dans ce « partage du sensible »⁷⁵, le masquer délimite un entre-deux où le détour par la représentation lie les individus de manière contraignante et contingente. Contournant les conceptions naturalistes d'hérédité, en associant les individus⁷⁶, la fête de cour masquée est une intervention brutale sur une « petite unité sociale close »⁷⁷. Entre le pauvre qui devient une catégorie sociale avec ses mœurs, et l'élite marchande qui s'impose socialement et économiquement, l'ancienne noblesse s'y construit un nouveau rôle par une forme de reconnaissance sociale, d'abord matérialisée dans le paraître masqué. Modulant les apparences le temps de la fête, l'habit de masque modifie les liens sociaux et d'allégeance. En étant esthétisée, la licence du masque est anoblée et devient un *outil* de reconnaissance sociale et politique. Sur la scène festive, le système médiéval du don se scinde alors entre procédés juridiques et pratiques sociales et affectives, créant un nouveau paradigme du lien social⁷⁸, fondé sur la faveur accordée aux plus *fortunés* par le roi, présenté comme divin⁷⁹, nouvelle mesure de la valeur individuelle. Dès lors, la précarité se joue dans le discernement d'autrui, impressionné par l'apparat, trace d'une reconnaissance à composer, basée sur le visuel et l'imitation. Par le masquer, Catherine de Médicis puis Henri III transforment ainsi les rapports de relations en relations d'*entourage*, instituant une nouvelle appréhension intersubjective de soi, par l'expérience d'un corps social en transition dans sa représentation.

Fig. 11a

Jacques Bellange, *Gentilhomme tenant une couronne de laurier*, 1600-1606, plume, encre noire, lavis beige et gris, aquarelle, rehauts d'argent, 430 x 310 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1147.

© photo de l'auteur

Fig. 11b

Jacques Bellange, *Dame au nez busqué*, 1600-1606, plume, encre noire, lavis beige et gris, aquarelle, rehauts d'argent, 425 x 309 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1163.

© photo de l'auteur

- 30 Dissimulant les corps, la surdétermination vestimentaire liée à l'excès d'ornements impose aux masqués aux faux-visages rieurs un anonymat, source d'un silence paradoxal, que devait renforcer le contraste entre les courtisans masqués, astreints à danser, et les professionnels intégrés à la fête⁸⁰. En un sens iconoclaste, l'habit délimite l'espace d'une dé-mesure où se joue un travail de l'informe, état sans forme ni figure d'un corps grotesque en attente de caractérisation, lié au registre de l'infamant⁸¹. Placé aux seuils et aux articulations du corps et/ou du vêtement, l'ornement défigure le masqué par l'effet d'un appauvrissement de son individuation, lié au comble de détails qui impose de recomposer l'identité du corps ainsi fragmenté. Dans ce duel du regard, dont dépend la faveur accordée, l'identité s'enracine et se délivre, au seuil de l'ornement. Car le seuil est un « lieu d'équilibre qui permet de sentir la nature d'une immatérialité par une autre en train d'avoir lieu »⁸². De fait, le phénomène ornemental porte à l'attention du regardant la présence (sous-jacente au masque) d'un individu qui se remarque par sa résistance à la personne fictive (le personnage) revêtue⁸³. Le dispositif du masquer fonctionne comme un mode d'accession à l'être authentique de sa personne, entre individu *particulier* (ou type) et individu *singulier* (ou « autre »)⁸⁴, tel un droit agissant rétroactivement sur la nature de la précarité depuis le champ de la fiction.

Fig. 12a

Jacques Bellange, *Joueur de cistre*, 1600-1606, plume, encre noire, lavis beige et gris, aquarelle, rehauts d'or et d'argent, 421 x 310 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1151.

© photo de l'auteur

Fig. 12b

Jacques Bellange, *Chevalier à l'armure végétalisée*, 1600-1606, plume, encre noire, lavis beige et gris, aquarelle, rehauts d'argent, 427 x 311 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1158.

© photo de l'auteur

Fig. 12c

Jacques Bellange, *Bohémienne aux yeux baissés*, 1600-1606, plume, encre noire, lavis beige, aquarelle, rehauts d'argent, 430 x 314 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1165.

© photo de l'auteur

Fig. 12d

Jacques Bellange, *Archer turc*, 1600-1606, plume, encre noire, traces de pierre noire, lavis beige, aquarelle, rehauts d'or et d'argent, 422 x 306 mm, collé à plein sur une feuille de doublage, Chantilly, Musée Condé, DE 1155.

© photo de l'auteur

- 31 Agissant sur le plan intersubjectif, le masquer amène le désajustement des dispositions et devient une « manière de faire, de penser et d'agir plus ou moins instituée ». Sous l'impératif d'exégèse et de distinction des pratiques populaires, les masques de cour se définissent comme l'espace d'une « conversion » dans le temps de la recomposition des lieux de l'individuation par l'esthétique vestimentaire. Cette conversion, entendue comme phénomène d'acquisition d'*habitus* sociaux en vue de l'incorporation à un nouveau groupe social perçu comme mieux adapté à des attentes individuelles variables⁸⁵, passe par la richesse visuelle et sémantique des habits de masque, appareils de production de l'estime sociale. Les descriptions par les ambassadeurs italiens à la cour de Lorraine des habits de masque par Jacques Bellange (Fig. 11 et 12) témoignent de l'attention nouvelle portée à leur matérialité⁸⁶. Or le constat des commentateurs déplorant la qualité décroissante de leur invention interroge sur la fonction de l'extravagance ornementale de ces atours participant d'une stratégie d'affirmation dynastique.
- 32 Instrument du faste et du sacré, l'*ornementalité* est un rapport qui met objet et personne « en excès de leur essence », un surplus de sens transporté par l'ornement⁸⁷ et l'*ornemental*⁸⁸. Sur le papier, une tension interne se crée entre les ornements et les rehauts d'or et d'argent des habits du Gentilhomme à la couronne et de la Dame au nez busqué (Fig. 11 a-b). Les mascarons comme le feuillage qui borde et dévore les habits dénotent la capacité de modeler de l'habit de masque en tant que support de représentation. Masques de *Commedia* ou faces grotesques, à travers les mascarons, le *dess(e)in* de l'habit de masque renvoie à sa propre théâtralité. Ces visages, qui font

surgir la pauvreté « de spectacle » dans l'image destinée à la cour, sont les agents d'un pouvoir à rebours *de* et *par* l'image. La puissance de ces motifs, qui parent le corps comme (une) image, étoffent l'image (du corps) pour qu'à travers le personnage qui s'y incarne l'individu masqué soit remarqué pour sa gloire, marque de noblesse. Une nouvelle précarité apparaît dans cette trame structurant la ré-forme du sujet agissant et ré-agissant à son cadre social. Car l'habit *de masque* met en difficulté la ressemblance (à soi) de telle sorte qu'il destitue l'habit ordinaire de sa fonction de signe transparent de l'*ethos*, de la contenance. Il désigne la surface opaque de l'habit de masque comme l'appareil d'une fiction passant par le *pathos* et les techniques du corps *en* représentation.

- 33 Par ses pratiques, le masquer réunit ainsi ce(ux) qui a(vaient) été dissemblable(s) au sein de la théologie naturelle sur le plan sociojuridique et ontologique. Le recueil de dessins de Bellange mêle sans distinction les figures traditionnelles de la chevalerie et de l'altérité : joueur de cistre, homme sauvage, bohémienne, et Turc (Fig. 12 a-d). Tel un morceau de cire, la « façade » des habits réels modelait ainsi chaque type aux formes du vestiaire ordinaire (collerettes, pourpoint, vertugadins, etc.) et appliquait sur chaque masqué un de ces types se modelant à ses attitudes incorporées. Un contraste s'établit entre le paraître ordinaire de l'individu et la « seconde peau » formée par l'habit de masque fusionnant des imaginaires par l'hybridation des vestiaires ordinaires et des attributs festifs. Au sein de l'uniformisation masquante de la communauté, il souligne la singularité propre de chaque individualité masquée qui se retrouve fragmentée entre un corps devenu image (de l'autre) et un esprit se projetant dans une mise en image « altérée » de soi.
- 34 Dans ce phénomène intervient la capacité d'émanation-irradiation-propagation de la parure, telle qu'analysée par Georg Simmel. Grâce à cette caractéristique essentielle du sensible, la parure, captant l'attention, produit une aura autour de la personne dont découle toute expression sociale d'une préférence, toute *faveur*, servant à masquer l'instauration d'une hiérarchie sociale⁸⁹. Dans le contexte du renouveau de l'émblématique, livré à l'interprétation des particularités et singularités sémiotiques de la parure, l'habit n'est plus un composé de signes re-présentant un stéréotype, mais un support d'organicité exhibant des valeurs *partagées* auxquelles se conformer⁹⁰. Faisant de l'habit de masque un corps en s'inscrivant dans sa matière, l'ornement de parure et de parade se substituait *pour* — et non plus *par* — l'individu masqué et dis/simulait en surface les traces d'une individualité. À la fois symbolisation et sensation immédiate de l'ornemental, les mascarons appuient l'effet de cette rencontre marquée d'une forme de précarité. Le surgissement de ces figures grotesques du pauvre, distribuées sur l'habit, renforce l'impression du corps masqué par l'habit par l'élégance de la parure vestimentaire. Celle-ci fait œuvre du corps vêtu dans le présent de sa représentation et y *présentifie* une identité simulée par les puissances conjointes de l'ornement et du spéculaire.
- 35 Invention d'un être-image, la rhétorique de l'habit de masque devient une grammaire poétique de la personne⁹¹, où la précarité surgit par le détournement de processus d'individuation qui s'appréhende dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Comparant les princes à des « putains enfarinées » (*Les Princes*), d'Aubigné les prive symboliquement de leur nature. En utilisant une particularité vestimentaire, il dénonce un(e) cult(ur)e des apparences élevées en signe distinctif et par lesquelles les hypocrites courtisans se « masquent », tels des corps grotesques à la limite du

déguisement. Ils se destituent ainsi des droits liés à leur identité. En réalité, cette précarité « de rhétorique » s'applique à toutes les catégories socio-économiques et politico-religieuses. La critique est non seulement récupérée par des détracteurs de tout bord, mais renforcée juridiquement par des lois somptuaires interdisant des types d'ornements à chaque catégorie sociale. Face au flottement des identités, il revient à chacun de « composer » son *individualité* chrétienne au sein d'un monde nouvellement ouvert, pour restaurer le lien social. Le champ vestimentaire voit l'exacerbation de ses pratiques de représentation et de représentativité, aboutissant à un attachement accru au paraître ce qui, en suscitant une perte paradoxale dans la différenciation vestimentaire, perturbe les logiques identitaires. Indices de la progressive naturalisation de l'individuation par un habit s'apparentant à un masque autant qu'à un déguisement, satires, édits et ordonnances attestent qu'étant en théorie temporaires, les *habit(u)s* du masquer débordent l'extraordinaire et s'intègrent au quotidien. Ainsi, dans la comparaison des mœurs courtisanes à une « mascarade », effectuée par certains auteurs, l'apparat des élites hypocrites apparaît comme une forme de transsubstantiation où se mêlent déguisements des « faux-pauvres » et fantasmes de sorcières⁹². Support à l'essor des modes⁹³, le masquer bouleverse normes et pratiques en générant une course à l'élégance qui supplée au dispositif festif royal et à une précarité (socio-économique).

36 Les critiques des ambassadeurs italiens à la cour de Lorraine déjà évoquées font le constat de ce retournement au sein duquel l'habit de masque a constitué un « objet fort »⁹⁴ permettant aux individus de se (donner à) voir dans un système social qui articule regards et faveur et qui fait du vêtement un vecteur de distinction sociale. Et de précarité. Héritant des concepts de *haut* et de *bas* (lié à l'absence) de la culture savante médiévale, l'habit de masque invite, par l'absence simulée d'un sens univoque, à se l'approprier et à l'ennobler par l'apport de signes et insignes qui font (le) corps à son image dans le temps du masquer. Les *habitus* stéréotypés attribués aux pauvres sont quant à eux transférés par le symbolique vers les capacités expressives voire sémiologiques du textile, et mis en contact avec le champ de la fiction, ouvrant l'aire d'un « jeu/Je » dans les processus d'individuation. Décalant le système de connaissance et de reconnaissance sociales vers les accessoires de parure, donc vers le sensible, par un effet de double socialisation, ces décadres de structures et de dispositions reconfigurent le champ de l'intériorité qui déterminait tout individu. Car les corps « habitués » par la pratique sont aussi le lieu de la pratique, de l'invention et de l'improvisation. Dans cet « encadrement » corporel, la distinction par l'individualisation d'un apparaître masqué *particulier* débouche sur l'individuation d'un sujet *singulier*, unique au sein d'un type social. Et la sensation du paraître glisse vers un art jouant de la dissimulation pour parfaire la simulation d'une individualité *singulière* sous les artifices du vêtement.

37 Tout le propos de *L'Isle des hermaphrodites* (1595)⁹⁵ tourne autour de cette révolution agissant rétroactivement sur l'*individualisation*. La cour d'un prince au vestiaire efféminé et aux pratiques policées est l'épicentre d'une contagion des *habitus* d'une société où tout est reporté sur le sensible dans une inversion du rapport entre sens et raison. Le sensible en excès y est le vecteur d'intelligibilité d'un état « dégénéré » issu des déviances d'un État incarné dans son prince dont la corruption des mœurs a provoqué la déformation corporelle et culturelle de son peuple, tombé dans les fantaisies de l'esprit. La satire éclaire le changement de paradigme advenu, vers un corps mu par sa conformation à des mœurs et des humeurs formant un droit et un

devoir (de regard) devant la morale collective. L'identité ne repose plus alors sur une *éthique* personnelle véhiculée par l'habit en suivant des normes, mais sur la valeur *esthétique* attribuée aux habit(u)s, ceux-ci étant *théoriquement* accordés à la moralité de l'individu et à sa « personnalité ».

- 38 Selon cette même économie du gain (de « prestige » dans l'assemblée de la fête) et de la perte (de ressemblance à soi par l'autre), le masquer va distinguer les individus : ils sont singularisés par un corps *conformé* par des pratiques, et non plus *conforme* à la coutume. Dans la temporalité festive, où s'épanouit la communauté dans sa représentation partagée, se produit une expérience affective et sensible où le rapport aux autres et le rapport à soi s'articulent dans la perception *différée* de la réalité dans la fiction, au carrefour de plusieurs champs. Par cette *différence*⁹⁶ se reconstitue un espace d'individuation propice à d'autres relations, entre lois, habitudes et coutume⁹⁷. Dans ce système tributaire de nouvelles formes *esthétisées* de pratiques (du regard), la « recomposition » de l'individu confronté à une hiérarchie sociale perçue comme instable se dissocie de la valeur du titre et du lignage ; et les prestiges de l'habit de masque lui servent à se réinscrire dans son rôle et à conserver un statut précaire porté par les illusions du paraître, de la même manière que les pauvres le sont par le faux-semblant.

Fig. 13

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jacques Callot, *L'éventail à la BATTAGLIA DEL RE TESSI E DEL RE TINTA*, Florence, [s.n.], 1619, estampe à l'eau-forte et burin [2nd état], 227 x 303 mm, Département des estampes et de la photographie, BnF, Paris, RESERVE ED-25 (9)-BOITE ECU.

© Gallica - Bibliothèque nationale de France

- 39 Le modèle pour éventail par Jacques Callot (Fig. 13) transpose ce nouveau dispositif dans un objet-masquant, jouant avec l'assujettissement *au regard de l'autre*. Motifs infamants auxquels se confronte le regardeur, les têtes grotesques formant le cadre sur

le rebord duquel s'exposent les figures du peuple auxquelles s'identifier sont l'indice d'une précarité dissimulée en arrière-plan de la représentation. Face à l'objet, le regard(ant) est captivé par cette mise en abyme du regard traversant le cadre et les plans vers les festivités princières. L'alternance entre opacité et transparence de la représentation crée un dispositif de regards entre l'individu tenant l'objet et celui le regardant. Cette prise en chasse (dé)place l'individu dans et face à sa condition de sujet agissant : acteur de la fête, faux pauvre ou spectateur, il peut apparaître comme ce qu'il n'est pas — c'est-à-dire simuler ou dissimuler une identité — en manipulant l'éventail, il s'asservit volontairement à la représentation pour affirmer sa puissance, telles les élites en arrière-plan.

40 Par ces jeux, l'éventail dévoile la condition essentielle du social : la proximité (simulée) avec le Prince, tête du corps social constitué selon un ordre divin. C'est suivant cette orbite que se conçoivent de nouvelles pratiques d'individuation. L'ostentation des festivités *et* de son public éclaire pourtant une aporie : l'individualisation du sujet singulier demande à la fois à être dans la proximité des autres et à leur marge pour les observer avant de s'y conformer et de satisfaire leur regard. L'appareil normatif et symbolique de l'éventail développe à *la marge* des représentations, lieu du pauvre, du fol et du vagabond, ici envahie par la foule, une nouvelle expérience de l'individualité, construite en regard de la cour⁹⁸. L'individu s'y perçoit face aux pauvres qui, destitués de leur parenté avec l'Homme sauvage ou le Turc, sont devenus des corps indéterminés, figures marginal(isé)es singeant les structures sociales. Incapables de reproduire les nouvelles dispositions vestimentaires et libérales, les pauvres se distinguent en (se) déformant, en déviant de « l'état de droit ». Par la sensation d'insécurité qu'ils provoquent et, surtout, par leurs pratiques condamnables (larcins, mendicité et autres manigances), ils se retrouvent à la fois cause et victimes des maux d'une société en conversion, la pauvreté devenant l'indice d'une *absence* : de « propriétés » individuelles, de bien(s), de volonté, et de valeur « éthique », où se marque l'honneur individuel désormais confondu avec les attributs d'une vertu flamboyante. Privés de *contenance* par une misère dont la cause est imputée à leur absence de moralité, dans une société où la valeur se manifeste par des signes « distinctifs », ils sont déchus de leur utilité sociale, dépourvus de droit à l'humain du fait d'un défaut de raison (et d'être). Ces caractères les singularisent désormais au sein du dispositif du voir/« être vu » du champ social où l'abîme entre perception et représentation incite à *retourner sur soi* le regard (de l'image et/ou) de l'autre⁹⁹.

41 Tombant le masque, l'individu à l'éventail révèle son identité reconduite à la surface du corps vêtu, dans des insignes, uniformes et attributs se substituant aux sceaux. Personn(e-im)age, il se soumet à des processus d'individuation *par la représentation* et d'individualisation *par la vie propre de l'image*. Par leur puissance visuelle, l'éventail comme l'habit de masque constituent un espace d'attention aux singularités individuelles où « redécouvrir l'individu » détaché des conceptions médiévales et inscrit dans une pratique de la distinction visant la reconnaissance d'un ordre social et politique, une mise en abyme de la représentation. En mêlant la représentation des champs de la théâtralité, de la fête et des pratiques culturelles, l'éventail dévoile une autre signification possible du sensible, dissimulée par les habitudes d'une communauté soumise à la force de la coutume. L'objet-parure projette ainsi l'individu vers de nouvelles perspectives quant à son usage de l'imagination et de la volonté, mais procède aussi à la moralisation du masquer et de la réglementation du vêtir, nécessaire

à la régulation sociale. Car « portée en usufruit » comme le précaire défini par Furetière, l'identité telle qu'exposée par l'éventail ou par l'habit de masque se rapproche d'un déguisement, à savoir l'usurpation d'une identité en endossant un autre habit(us).

- 42 Manière de contenir symboliquement les structures sociales en confrontant l'individu (courtisan) aux nouvelles catégories (noblesse/pauvreté), le fonctionnement même de l'éventail est le reflet de l'intériorisation individuelle de comportements collectifs par l'externalisation des normes dans un paraître individualisé. La caractérisation de la personne à l'aune d'une esthétique du masque a autonomisé un sujet *singulier* et déplacé la précarité vers la quantification de biens matériels individuels. Au préalable, le masquer a été le *lieu* depuis lequel accéder à un autre (rapport à) soi en faisant représentation d'un état désiré mais d'abord imposé par l'organisateur des festivités. Dans le temps collectif de la fête, le masqué visait la pérennisation de cette re-création identitaire. Mais dans l'attente de son actualisation rétrospective dans l'ordinaire, il ne put envisager ce devenir qu'à la condition de l'invention du « pauvre » comme catégorie sociale.

Conclusion

- 43 Au cours du XVI^e siècle, la fête masquée a été le laboratoire d'une pensée de l'estime publique et de son action politique, éthique et culturelle. Dans un contexte traversé de tensions sociales, civiles et politiques, entre désir collectif de restaurer l'unité du royaume de France et besoin individuel de se distinguer pour survivre, le masquer a dissocié l'identification corporelle de l'individuation sociale, par un processus de distinction esthétique proposant une sémiologie du corps et de l'esprit. Déterminant une sensation « d'existence par la représentation », le masquer a (paradoxalement) ouvert l'espace d'une individualisation¹⁰⁰.
- 44 La spécificité du système du masquer aura ainsi résidé dans la mise en langage visuelle des normes et des savoirs de l'individu, qui a stimulé la re-création d'un réseau de relations impliquant chaque masqué : d'abord la communauté festive, ensuite un « public », sous la forme de la société de cour, puis dans son ensemble. Dans une réalité différée au sein du temps de la fiction, cette pratique a révélé la perception d'une identité rendue précaire à l'intérieur d'un cadre soumis à l'estime de l'autre et la reconnaissance par le regard. Au cœur de l'espace de licence de la fête, (le) masquer a autorisé l'incorporation d'*habitus* individuels au sein d'*habitus* collectifs et mené à l'émergence d'une forme d'individuation *singulière* : l'individualité, comme une manière d'être par un art de l'apparaître.
- 45 La fabrique du sujet « moderne » s'est faite en miroir de la pauvreté. Dans ses rapports au masque(r), elle a permis de comprendre le mode proprement humain d'exister singulièrement et a fait évoluer la notion de sujet vers le social. Cette apparition d'une (con)science de l'individualité, qui s'est déroulée dans une lutte dissimulée sous le faste du masque, a ainsi repoussé le champ de la précarité vers la notion d'appartenance, morale et matérielle, de soi à soi, d'un individu singulier.

NOTES

1. Numéro-dossier *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 31, 2012.
2. « Précaire » sur le site du CNRTL: <https://www.cnrtl.fr/definition/précaire>
3. Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, A la Haye et à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690. Avec privilege.
4. Sur cet enchaînement, voir le *Cycle des vicissitudes* par Cornelis Cort, en ligne sur le site du Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/368376> (dernière consultation en juillet 2021).
5. Montaigne l'associe à la vanité et à l'obéissance à la coutume dans les *Essais*, II, 12, « Apologie de Raymond Sebond ».
6. Louis MARIN, « Masque et portrait : sur l'opérateur masque dans quelques textes du XVII^e siècle français », colloque *Nel senso della maschera*, 1981, « Document de travail n° 226 F ».
7. Mieux étudiés en Angleterre, voir par exemple Barbara RAVELHOFER, *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
8. Norbert ELIAS, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 et *ibid.*, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 2002.
9. Paulette CHONÉ, « La *Kunstkammer* des ducs de Lorraine : réalité ou illusion ? », communication à l'Académie de Stanislas, 4 février 2011.
10. Guillaume NAVAUD, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.
11. Jean-Luc ROBIN, « Y a-t-il des robots au XVII^e siècle ? Descartes et l'invention de l'automatisme », *Cahiers du XVII^e*, 13.2, 2011, p. 110-129.
12. Bernard ANCORI, « L'oblitération du sujet et de l'individu par la notion de personne dans l'Occident médiéval (IV^e-XII^e siècles) », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 31, 2012.
13. Barbara CARNEVALI, « Glory : la lutte pour la réputation dans le modèle hobbesien », *Communications*, 93, 2013, p. 49-67.
14. Vincent DESCOMBES, « Individuation et individualisation », *Revue européenne des sciences sociales*, XLI-127, 2003.
15. Joseph MORSEL, « La construction sociale des identités dans l'aristocratie franconienne aux XIV^e et XV^e siècles : individuation ou identification ? », dans Brigitte Miriam BEDOS-REZAK et Dominique IOGNA-PRAT (dir.), *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 79-99.
16. Odet de TURNÈBE, *Les desguisez : comédie françoise avec l'esplication des proverbes, mots difficiles par Charles Maupas*, A Bloys, 1626 [1594].
17. Ran HALÉVI, « La pensée politique de l'honneur », dans Hervé DRÉVILLON et Diego VENTURINO (dir.), *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2011, p. 109-126.
18. Gérard VALLET, « La pauvreté de la fin du Moyen Âge à la Révolution : image, structure et conjoncture », *Cahiers de Village de Forez*, 2015.
19. Isabelle PARESYS, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s) : Histoire et culture du paraître*, 4, 2012.
20. Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET, « Des émotions en chaîne : représentation théâtrale et circulation publique des affects au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 68, 2009/1, p. 225-241.
21. Se déguiser consistait surtout à porter l'habit d'une autre nation ou religion, en une usurpation d'*habitus* ou d'identité : Valentin GROEBNER, *Who are you ? Identification, Deception, and Surveillance in Early Modern Europe*, New York, Zone Books, 2007.

22. Luc TORRÈS, « Les passions communes des “faux pauvres” », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017, p. 365-382.
23. Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Simulation et dissimulation : quatre définitions (XVI^e-XVII^e siècles) », dans *Deceptio : mystifications, tromperies, illusions, de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, p. 49-75.
24. Jean-Louis ROCH, « La mélancolie des pauvres », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017, p. 303-326.
25. Jean SAVARON, *Traitté contre les masques Par M. Iean Savaron Sieur de Villars, Conseiller du Roy*, A Paris, chez Pierre Chevalier, 1608 (exemplaire consulté : Bayerische Staatsbibliothek, Munich).
26. *Qu'est-ce qu'un corps ?*, cat. exp., Paris, coédition musée du quai Branly - Jacques Chirac / Flammarion, 2006, p. 15-20.
27. Patricia PARKER, « Gender Ideology, Gender Change: The Case of Marie Germain », *Critical Inquiry*, 19.2, 1993, p. 337-364.
28. Séverin DUC, « L'art européen de la chasse à l'homme. Prédation, violences et domination au temps des guerres d'Italie (v. 1500 – v. 1530) », *Politika*, Tepsis, 2020, <https://www.politika.io/fr/notice/lart-europeen-chasse-a-lhomme> (dernière consultation en juillet 2021).
29. Pascal BASTIEN, « “Aux tresors dissipez l'on cognoist le malfaict” : Hiérarchie sociale et transgression des ordonnances somptuaires en France, 1543-1606 », *Renaissance & Reformation/Renaissance et Réforme*, 23.4, 1999, p. 23-43.
30. Ann Rosalind JONES, « Habits, Holdings, Heterologies, Populations in print in a 1562 Costume Book », *Yale French Studies*, 110, 2006, p. 92-121.
31. Éric SCHNAKENBOURG, « Nommer l'étranger aux XVI^e et XVII^e siècles : sauvages des Antilles et barbares de Moscovie, interprétation d'une distinction sémantique », dans Pilar GONZÁLEZ-BERNALDO, Manuela MARTINI et Marie-Louise PELUS-KAPLAN (dir.), *Étrangers et sociétés : Représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Rennes, PUR, 2009, p. 223-232.
32. Sur leur fonction : Alison ADAMS, « “Mascarades” : A New Emblem Book by Jean Jacques Boissard ? », *Emblematica*, 17, 2009, p. 213-227. Pour voir la série entière : <https://www.rijksmuseum.nl/> (dernière consultation en juillet 2021).
33. Sur cette notion warburgienne : Giovanni CARERI, « Aby Warburg », *L'Homme*, 165, janvier-mars 2003, p. 41-76.
34. Luca DEGL'INNOCENTI et Massimo ROSPOCHER, « Street Singers: An Interdisciplinary Perspective », *Italian Studies*, 71.2, 2016, p. 149-153.
35. De Gheyn traite ce sujet dans sa série des soldats : Suzanne J. WALKER, « Arms and the Man: Constructing the Soldier in Jacques de Gheyn's Wapenhandelinge », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 58, 2007-2008, p. 138-161.
36. Dilwyn KNOX, « Gesture and comportment: diversity and uniformity », dans Herman ROODENBURG et alii. (dir.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe*, vol. 4, *Forging European Identities, 1400-1700*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2007, p. 289-307.
37. Récurrente dans les gravures et peintures de théâtre de l'école française : voir Muriel BARBIER et Olivier HALÉVY (dir.), *Pathelin, Cléopâtre et Arlequin. Le théâtre dans la France de la Renaissance*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 142-173.
38. Denis CROUZET, « Recherches sur les processions blanches, 1583-1584 », *Histoire, Économie et Société*, 1.4, 1982, p. 511-563.
39. S. GUYOT et C. THOURET, « Des émotions en chaîne », *op. cit.* et Xavier VERT, « Force de conversion : Moïse à San Pietro in Vincoli », dans Luca ACQUARELLI (dir.), *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR, 2015, p. 43-68.
40. Cela concerne des dispositifs de monstration des corps saints. Voir Nicolas SARZEAUD, « Les tombeaux ouverts : montrer les corps saints à la fin du Moyen Âge (1460-1520) », *Images Re-*

vues, 16, « Gestualité du rituel », 2019, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/6911> (dernière consultation en juillet 2021).

41. Sophie-Aurore ROUSSEL, « Le théâtre, entre appareil et dispositif », *Appareil*, 21, « Le théâtre comme appareil », 2019, <https://journals.openedition.org/appareil/3149> (dernière consultation en juillet 2021).

42. Judith CHAFFEE et Olly CRICK (dir.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Londres – New York, Routledge, 2017.

43. Sabira KAKOUCHE, « Les Roms ou l'invention d'un peuple : dé-formation identitaire de la plus grande minorité d'Europe. L'exemple de l'Italie et de ses politiques ségrégationnistes », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 13, 2015.

44. Victor STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps Modernes*, Paris, Hazan, 2014, chap. IV.

45. Sylvia GIOCANTI, « L'art sceptique de l'étrangement dans les *Essais* de Montaigne », *Essais*, Hors-série 1, 2013.

46. S. GUYOT et C. THOURET, « Des émotions en chaîne », *op. cit.*

47. Pierre RODRIGO, « Trop tendre est la chair. Sur les limites de l'art », dans Thierry LENAIN et Rudy STEINMETZ (dir.), *Cadre, seuil, limite, la question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 227-251.

48. Selon Michel De Certeau, c'est « le geste épistémologique et social d'enfermer un exclu pour créer l'espace qui rend possible l'ordre d'une raison ». Cité dans Arnaud FOSSIER, « Le grand renfermement », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 1, 2002, p. 4.

49. Nicolas LE ROUX, « 'Je servis Sa Majesté en homme de bien.' Honneur et constance à la fin du XVI^e siècle » et Arlette JOUANNA, « L'honneur politique du sujet », dans H. DRÉVILLON et D. VENTURINO (dir.), *Penser et vivre l'honneur, op. cit.*, p. 189-200 et p. 23-33. Sur le principe de réconciliation : Deborah PUCCIO-DEN, *Les théâtres de « Maures et Chrétiens ». Conflits politiques et dispositifs de réconciliation (Espagne, Sicile. XVII^e-XXI^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009.

50. Terme usité dans les ordonnances de la fin du XVI^e siècle. Voir les annexes à Anne VERDIER, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle, 1606-1680*, Vïjon, Lampsague, 2006. Ainsi, le vêtement s'apparente au discours : Gérard MILHE POUTINGON, « "Superfluité d'habits" et "superfluité" de langage. Morales du vêtement et du discours au XVI^e siècle », *Publications numériques du CÉRÉDI*, 13, 2015.

51. Denise TURREL, *Le Blanc de France. La construction des signes identitaires pendant les guerres de Religion*, Genève, Droz, 2005.

52. Paul MENGAL, « La constitution de la psychologie comme domaine du savoir aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2, 2000/1, p. 5-27.

53. Emiliano FERRARI, *Montaigne. Une anthropologie des passions*, Paris, Garnier, 2016, chap. 1.

54. Voir : <https://cnrtl.fr/lexicographie/masque>

55. Patrick DEMOUGIN, « Le diable, la sorcière et le spectre : trois constructions sur l'illusion dans les discours des démonologues à la fin de la Renaissance », dans *Deceptio, op. cit.*, p. 303-336.

56. Laurent GERBIER, « Feindre et rêver. La puissance figurative comme fondement philosophique des concepts chez Descartes », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 64, 2007, p. 31-46.

57. Pascal-François BERTRAND, « A New Method of Interpreting the Valois Tapestries, through a History of Catherine de Médicis », *Studies in the Decorative Arts*, 14.1, 2006-2007, p. 27-52.

58. Nicolas LE ROUX, « Jeu royal. Société de cour et culture chevaleresque à la Renaissance », dans Delphine CARRANGEOT, Bruno LAURIOUX et Vincent PUECH (dir.), *Rituels et cérémonies de cour, de l'Empire romain à l'âge baroque*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2018, p. 129-140.

59. Laura WEIGERT, « Les tapisseries : images et cérémonial laïque », dans Jérôme BASCHET et Pierre-Olivier DITTMAR (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p.

- 131-143 et Olivier SPINA, « “Le roi enleva son masque et se montra tel que lui-même”. Les mascarades à la cour des Tudors, divertissements ou cérémonies ? (1520-1600) », dans D. CARRANGEOT, B. LAURIOUX et V. PUECH (dir.), *Rituels et cérémonies*, op. cit., p. 185-198.
60. Christopher S. WOOD, « The votive scenario », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, p. 206-227.
61. Antoine ROULLET, « Le soin du vêtement au couvent, entre uniforme et distinction : les carmélites déchaussées espagnoles, années 1560-1630 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 62.1, 2015/1, p. 104-126.
62. Emmanuel ALLOA, « Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser », dans Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image I*, Paris, Les Presses du réel, 2010, p. 7-25.
63. Gisèle SAPIRO, « Habitus », *Politika*, 2020, <https://www.politika.io/fr/article/habitus> (dernière consultation en juillet 2021). Voir notamment Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique* [1980], chap. 3.
64. Anne-Élisabeth SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, H. Champion, 1996.
65. Le « champ » est un concept utilisé dans la sociologie de Bourdieu permettant de circonscrire l'action des individus dans des sphères sociales différenciées possédant des normes et des jeux d'intérêt propres, cela afin de comprendre les processus historiques de différenciation et d'autonomisation des activités sociales. Voir Gisèle SAPIRO, « Champ », *Politika*, 2017, <https://www.politika.io/fr/notice/champ> (dernière consultation en juillet 2021).
66. Pierre-Antoine FABRE, « Images fondatrices : une métaphore vive », *Images Re-vues*, Hors-série 8, « Images fondatrices », 2020, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/8958> (dernière consultation en juillet 2021).
67. Barbara H. ROSENWEIN, « Les communautés émotionnelles et le corps », *Médiévales*, 61, 2011, p. 55-76.
68. Bertrand ROUGÉ, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer », dans Bertrand ROUGÉ (dir.), *Cadres & marges*, Pau, PU de Pau, 1994, p. 27-44.
69. Raffaele RUGGIERO, « L'émeute populaire chez Machiavel et Guichardin », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017.
70. Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1974. Aussi Yves WINKIN, « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence », *Hermès, La Revue*, 43.3, 2005, p. 69-76.
71. Référence à *Le Moyen de parvenir* de François Béroalde de Verville (1616).
72. Gottfried BOEHM, « Ce qui se montre. De la différence iconique », dans E. ALLOA (dir.), *Penser l'image I*, op. cit., p. 27-48.
73. Marc VIAL, « Fides facit personam », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 31, 2012.
74. B. CARNEVALI, « Glory », op. cit.
75. Pour reprendre la formule-titre du livre de Jacques Rancière paru en 2000.
76. Sur l'association : Paul MENGAL, « La constitution de la psychologie », op. cit., p. 18-19.
77. Dominique LINHARDT, « Le procès fait au “Procès de civilisation” », *Politix*, 14.55, 2001/3, p. 151-181.
78. Laure VERDON, « Don, échange, réciprocité. Des usages d'un paradigme juridique et anthropologique pour comprendre le lien social médiéval », dans Lucien FAGGION et Laure VERDON (dir.), *Le Don et le contre-don : Usages et ambiguïtés d'un paradigme anthropologique aux époques médiévale et moderne*, Aix-en-Provence, PU de Provence, 2010, p. 9-22.
79. Nicolas LE ROUX, *La Faveur du roi : mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.
80. Julie D. CAMPBELL, « Masque scenery and the tradition of immobilization in *The First Part of The Countess of Montgomery's Urania* », *Renaissance Studies*, 22.2, 2008, p. 221-239.

81. Sur le corps grotesque : B. ANCORI, « L'oblitération du sujet », *op. cit.* Sur l'infamant : Xavier VERT, *Le Portrait-charge. Image infamante, caricature et contre-figure en Italie de la Renaissance à l'Âge baroque*, Thèse EHESS, sous la direction de M. Giovanni CARERI, EHESS-Paris, 2011.
82. Daniel DESHAYS, « Le sonore, un toucher », *Du Sonore*, <http://deshays.net/le-son-du-theatre-un-toucher> (dernière consultation en juillet 2021).
83. Sur la réciprocité dans la perception : Anna Caterina DALMASSO, « Voir selon l'écran », dans Mauro CARBONE (dir.), *L'Empreinte du visuel : Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Metis Presses, 2013, p. 107-126.
84. Sur cette différence : B. ANCORI, « L'oblitération du sujet », *op. cit.*, p. 136.
85. Jean-Philippe HEURTIN et Patrick MICHEL, « Introduction : La conversion et ses convertis. Production et énonciation du changement individuel dans le monde contemporain », dans Jean-Philippe HEURTIN et Patrick MICHEL (dir.), *La Conversion et ses convertis. Production et énonciation du changement individuel dans le monde contemporain*, Politika/CMH, 2021, p. 12-21.
86. Paulette CHONÉ et Jérôme DE LA GORCE, *Fastes de cour. Costumes de Bellange et de Berain au XVII^e siècle*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2015.
87. Thomas GOLSENNE, « L'Ornement est-il animiste ? », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 1, 2009, <http://journals.openedition.org/actesbranly/282> (dernière consultation en juillet 2021).
88. Caroline HEERING, *Les Sens de l'ornement au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2014.
89. Barbara CARNEVALI, « Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance », *Terrains/Théories*, 2016, 4.
90. Thomas GOLSENNE, « Généalogie de la parure. Du blason comme modèle sémiotique au tissu comme modèle organique », *Civilisation*, 59.2, 2011, p. 41-58.
91. Christiane DELOINCE-LOUETTE, « Entre grammaire et poétique : l'élaboration de la notion d'élégance au XVI^e siècle », *Camenae*, 21, avril 2018, non paginé.
92. « Transsubstantier » dans Agrippa D'AUBIGNÉ, *Œuvres*, Livre I, chap. X, « De la Transsubstantiation » et Montaigne (*Essais*, III, 11, « De Mesnager sa Volonté »). « Mascarade » dans Agrippa D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, « Les Princes », v. 971-982. Sur l'hypocrite : Jacques Bos, « The rise and decline of character: humoral psychology in ancient and early modern medical theory », *History of the Human Sciences*, 22.3, 2009, p. 29-50.
93. Corinne THÉPAUT-CABASSET (dir.), *L'Esprit des modes au Grand siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2010.
94. Jean-Paul COLLEYN, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des Yapere Minyanka », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 8, 1987.
95. Thomas ARTUS, sieur d'EMBRY, *Description de l'Isle des hermaphrodites nouvellement decouverte, contenant les moeurs, les coutumes & les ordonnances des habitants de cette Isle (...), pour servir de supplement au Journal de Henri III*, Cologne, les héritiers de H. Demen, 1724 [1595].
96. Le concept de « différence » est emprunté à Gilles Deleuze.
97. S. GUYOT et C. THOURET, « Des émotions en chaîne », *op. cit.* Sur coutume et habitudes : Paolo SLOGO, « “Par l'entremise de la coutume” : Montaigne e la potenza della consuetudine », *Conceptos Históricos*, 6.9, 2019, p. 110-118.
98. Geremek BRONISLAW, « Criminalité, vagabondage, paupérisme : la marginalité à l'aube des temps modernes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 21.3, juillet-sept. 1974, p. 337-375.
99. Telma de SOUZA BIRCHAL, « Regard sur soi, l'esprit qui connaît : figures de la subjectivité chez Montaigne et Descartes », *Montaigne Studies*, XXV, 2013, p. 31-62.

100. Hélène MERLIN-KAJMAN, « Le moi dans l'espace social. Métamorphoses du XVII^e siècle », dans Laurence KAUFMANN et Jacques GUILHAUMOU (dir.), *L'Invention de la société*, Paris, EHESS, 2003, p. 25-45.

RÉSUMÉS

Au cours du XVI^e siècle, les entrecroisements du masque et de la précarité avec les champs et formes de la théâtralité festive, alors en pleine mutation, provoquent l'émergence d'une (con)science de l'individualité moderne. Par l'analyse des images, cet article propose l'approche d'une « sociologie des transformations des comportements ». Elle permettra d'éclairer les (en)jeux sociaux et politiques par lesquels la précarité et ses champs (pauvreté, misère, instabilité) permirent la transposition sur le plan symbolique de tensions nées des apories de la religion chrétienne, consécutives à la Réforme. Les pratiques du « masquer » jouèrent un grand rôle, leur licence permettant la modification des normes de l'individuation et l'apparition de nouvelles formes d'individualisation, issues d'une externalisation des normes dans une esthétique vestimentaire construite *en regard* de la précarité. Entre enjeux du masquer et enjeux de la précarité, s'ouvrit, au sein de ces sociétés de l'image, l'espace d'une nouvelle subjectivité, dans la tentative de résolution de différends culturels et religieux.

During the 16th century, the mask and precariousness underwent respective evolutions, and their intersection between the forms of festive theatricality provoked the emergence of a science and consciousness of modern individuality. This article proposes an approach of “sociology of transformations of behavior” through a cross-analysis of the images. It sheds light on how the interweaving between (counter-)figures and concrete metaphors of precariousness (poverty, misery, instability), and practices of “masking” modify the norms of individuation and lead to a new form of individualization. Indeed, their encounters on the stage leads to the externalization of norms onto a sartorial aesthetics within a society constructed on the power of the gaze. Transposition into the symbolic of the social anxieties born from the aporias of Christian ethics and symbolism to resolve religious differences, the games of mask and precariousness opens the space for a new subjectivity.

INDEX

Mots-clés : précarité, pauvreté, honneur, noblesse, masque, déguisement, théâtre, reconnaissance, sujet, individu, personne, Renaissance

Keywords : precariousness, poverty, honor, nobility, mask, dressing-up, theater, recognition, subject, individual, character, Renaissance

AUTEUR

JULIA MAILLARD

Après un master recherche à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Julia Maillard entame une thèse sur les arts du masque et du déguisement dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France, où elle étudie l'impact de leur mutation sur la perception et la construction sociale de l'individu. Depuis 2019, en tant que chercheuse indépendante, elle poursuit de manière intermittente cette réflexion qui nourrit un travail créatif parallèle, de photographie et de textes poétiques.