

Maquillage, sexualité et culte de la Vierge Marie en Occident

Frances Slaney

Volume 10, Number 3, 1986

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006365ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006365ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Slaney, F. (1986). Maquillage, sexualité et culte de la Vierge Marie en Occident. *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 81–90. <https://doi.org/10.7202/006365ar>

Article abstract

Western Make-Up, Sexuality and the Cult of the Virgin Mary

The first section of this paper provides a critical review of previous anthropological studies on makeup and a discussion of salient points to be drawn from data about the uses of body paint in various cultures : while the second section provides a semiotic analysis of Western make-up and its Christian symbolism. Although Western make-up is undoubtedly charged with sexual meanings, this has been emphasized at the unnecessary expense of important spiritual values implicated in the use of make-up, the colours chosen, the parts of the body painted, and the occasions selected for its use. This occidental form of make-up is coordinated by a range of Christian personalities to be incarnated.

MAQUILLAGE, SEXUALITÉ ET CULTE DE LA VIERGE MARIE EN OCCIDENT



Frances Slaney

Le maquillage, ou décoration tégumentaire, étant une expression qui s'inscrit sur le corps, bien des ethnologues ont pensé qu'il y avait de toute évidence corrélation entre cet art et la sexualité. Nous ne nierons pas ici le rôle important de la sexualité dans l'esthétique de la décoration tégumentaire; cependant nous soulignerons, d'une part, que l'analyse du maquillage occidental est inadéquate, parce que réduite au sexuel, et, d'autre part, que la perspective biaisée qui en a résulté a affecté les études transculturelles. Dans le présent article nous examinerons brièvement quelques points saillants portant sur la décoration tégumentaire non occidentale et provenant de divers écrits ethnographiques; puis nous tenterons de montrer comment ces points peuvent, de bien des façons, s'appliquer au maquillage occidental, espérant fournir ainsi de nouveaux éléments de base aux futures études transculturelles, de même qu'une analyse un peu plus poussée de l'esthétique occidentale et de ses fonctions symboliques particulières. L'une de nos principales hypothèses, c'est que la nature profane attribuée aux codes esthétiques occidentaux, (par opposition aux non occidentaux), est une erreur : en effet le christianisme a fortement influencé la notion de sexualité en Occident, ainsi que le contenu symbolique attribué à l'utilisation du maquillage : couleurs, personnes, parties du corps et circonstances.

Peinture corporelle, inscription tégumentaire et maquillage n'ont pas été beaucoup étudiés transculturellement par les anthropologues. R. Brain (1979) a fait un tour d'horizon de la question et a fourni une masse considérable de données, mais il n'a établi aucune connexion entre les formes de marquage tégumentaire occidentales et les non occidentales. Par contre, s'appuyant sur la psychanalyse (Lacan) et la socio-économie (Marx), T. Maertens (1978) a imaginé un large cadre analytique pour des études transculturelles du phénomène. Il en est arrivé à un modèle de symbolisme biologique plutôt cru qui décrit la décoration tégumentaire comme une expression d'impulsions érogènes; l'homme a moins besoin de cette décoration que la femme puisqu'il a un pénis et qu'elle n'en a pas. En bref, pour Maertens, le marquage de la peau est un moyen visuel conventionnel d'exprimer l'envie du pénis (1978: 46-47). Or, nous connaissons de nombreuses ethnies, abondamment décrites par des ethnologues tels que J. Faris (1972), A. Gell (1975), M. et A. Strathern (1971) où les hommes peignent et tatouent leur corps plus que les femmes. Maertens (1978: 48-49) maintient cependant que dans la plupart des cultures, ce sont les femmes qui restent le plus longtemps fidèles à l'inscription tégumentaire après la disparition des coutumes traditionnelles — argument qui d'ailleurs compte parmi ceux

de sa théorie sur la différenciation sexuelle. Sans doute Maertens se réfère-t-il en partie au tatouage décrit dans *Tristes tropiques* (Lévi-Strauss 1955). Il semble donc partager avec Lévi-Strauss l'idée que la décoration de la peau a la fonction symbolique de compléter ce qui est culturellement perçu comme incomplet (Merquior 1977: 136). Toutefois, tandis que pour Lévi-Strauss, l'inscription corporelle compense symboliquement une forme appauvrie d'organisation sociale, pour Maertens elle compense symboliquement une condition biologique universelle et inadéquate. Le phénomène rapporté par Maertens semble plus en accord avec une loi universelle selon laquelle l'usage de la décoration de la peau serait déterminé par le sexe, qu'avec une théorie selon laquelle cette détermination résulterait des contacts avec la culture occidentale — culture où la décoration tégumentaire des hommes se limite à très peu de contextes.

Il existe un très grand nombre d'exemples ethnographiques de contextes ou de connotations sexuels de cet art. Chez les Walbiri, un homme peint des dessins sur les planches ou sur son corps tout en chantant des chants d'amour pour que la femme qu'il désire les voit dans son sommeil, se lève et vienne le rejoindre, guidée par les chants. De même un homme peint des dessins *ilbindji* sur une femme pour qu'elle lui reste fidèle lorsqu'il s'absente (pour une cérémonie d'initiation, par exemple) ou sur son épouse avant la consommation du mariage (Munn 1973). En contrepartie, les femmes walbiri ont leurs propres cérémonies *yawalyu*, pendant lesquelles, pour plaire aux hommes, elles s'appliquent en des gestes rituels des fards auxquels elles attribuent une efficacité sexuelle et procréatrice. En Inde, lors de *holi*, qui se célèbre presque partout, hommes et femmes se lancent des poudres de couleur ou quelquefois de l'eau colorée. La licence sexuelle est une des composantes habituelles des célébrations de cette fête : on chante des *kabir*, chansons licencieuses « qu'accompagnent des gestes obscènes mimant l'acte sexuel ... (il est) dangereux pour une femme de se promener seule dans les rues ... (Dans) les Provinces Unies, les hommes se promènent dans la rue avec des marionnettes dont le pénis, au moyen d'un système de ficelles, simule une érection lorsqu'ils rencontrent une femme » (Bose 1967: 43). Ces exemples montrent que le pouvoir attribué aux dessins, ou au geste qui les trace, renvoie à une source de sens qui se trouve au-delà de l'acte sexuel et à laquelle se rattachent toutes les relations sociales. Le simulacre de guerre *holi* est, en fait, un acte rituel structuré dans lequel pour jeter des poudres en des assauts successifs, ego forme tour à tour des paires avec ses alliés selon un ordre hiérarchique de parenté (femme du frère, sœur de la femme, mari de la sœur de la femme...). Il s'agit fondamentalement d'un simulacre de hiérarchie qui commence avec la parenté d'affinité la plus proche. (Il est intéressant de noter qu'on verse de l'eau colorée sur les pieds des enfants qu'on adopte lorsqu'ils franchissent pour la première fois le seuil de la maison). Dans certaines régions, *holi* est l'occasion d'arranger des alliances par mariage, d'adorer les dieux et de faire des sacrifices dans des feux de joie dont les cendres sont recueillies par des femmes célibataires. Il y a là une notion de fertilité qui se retrouve dans la croyance que ces cendres font pousser les récoltes et que les retombées de ces feux indiquent par leur direction l'emplacement de la meilleure récolte à venir. En Inde, la fertilité est un concept étroitement lié à la prospérité par l'entremise de la parenté d'affinité — relation qui, selon Dumont, est le cœur du système de parenté indien, « une totalité que peut symboliser une paire de beaux-frères ». Par exemple, lorsque Vishnu donne sa sœur en mariage à Shiva en lui versant de l'eau sur les mains, les sectes rivales, vishnouiste et shivaïte se réconcilient et forment une paire de beaux-frères (Dumont 1964: 24). Ainsi, la sexualité apparemment libre qui s'exprime par le lancement de poudres pendant *holi* est en fait structurée par le concept sous-jacent de régénération par l'entremise de la parenté d'affinité.

Chez les Walbiri, les dessins corporels sont donnés par les ancêtres et reçus en rêve par ceux qui les exécuteront ou par leurs compagnons. Ils ont beaucoup de pouvoir, ou fonction symbolique, parce qu'ils proviennent – comme la vie – des ancêtres. Quant aux rêves personnels, ils se situent à la frontière qui sépare le monde cosmique des ancêtres du monde intérieur des individus, tout comme les peintures corporelles sont à la frontière qui sépare le monde intérieur du monde extérieur. De plus, la peinture corporelle communique des messages qui passent d'un niveau d'expérience à un autre. Par exemple, les Walbiri disent de quelqu'un qu'il est « enceint » de dessins. Dans le même ordre d'idées, pour désigner l'entrée des messages du monde cosmique dans le monde onirique, ils utilisent le même mot que pour la pénétration du pénis pendant l'acte sexuel. Ainsi donc, la signification sexuelle des dessins est directement liée au monde cosmique, tout comme l'individu sexuel est directement lié à ses identités cosmique et sociale par le truchement de peintures sur son corps.

Alors que l'inscription corporelle joue un rôle dans la satisfaction des désirs sexuels au moyen de *yawalyu* et *ibindji*, alors que des phénomènes d'ordre biophysique, tels la prévention des maladies, la santé et la croissance des enfants, peuvent être facilités par les rituels *yawalyu*, le rapport entre la peinture corporelle (make up) et l'individu social et cosmique permet aussi d'autres types de communications. Par exemple, deux tribus voisines peuvent se réconcilier (to make up) si leurs peintures corporelles respectives présentent la déclaration visuelle d'origines ancestrales communes. Dessins et peintures corporels sont aussi utilisés pour favoriser « un changement d'état d'esprit » lorsqu'on est malheureux. Munn pense que les motifs sont « chargés émotionnellement » à cause de leur fonction symbolique qui est de « mettre les individus en contact sensuel direct avec des moyens sociaux d'obtenir certaines fins physiques (Munn 1973: 56). Les dessins sont des médiateurs dans « le flot de relations » qui existe entre le sujet et l'objet; plus qu'un simple « état », la force de leur efficacité est une sorte de puissance dynamique ou force motrice. Ils contiennent le pouvoir des rêves qui peuvent être retournés vers la conscience au moyen d'un contact sensoriel direct. C'est pourquoi voir et sentir les dessins, c'est être en contact avec leur pouvoir cosmique et les aligner sur les désirs de l'individu.

Selon Munn, les Walbiri disent que les dessins efficaces ont de la « force » et que celle-ci dépend directement de l'adéquation des dessins au contexte dans lequel ils sont élaborés (par exemple un accompagnement chanté et/ou un long rituel avec danse) (*ibid.*: 34). Cette relation entre les dessins et leur contexte d'élaboration se retrouve chez d'autres peuples. Les femmes nuba par exemple doivent se scarifier en dehors des villages pour éviter toute souillure par le sang; au Mont Hagen, il est de tradition pour les hommes d'aller dans les cimetières pour appliquer et enlever leurs peintures corporelles afin que celles-ci reçoivent des ancêtres pouvoir et approbation. Cependant il n'est pas toujours facile en ethnologie d'étudier les contextes rituels à cause de leur extensibilité. Fari rapporte, entre autres, que pour les hommes nuba, se peindre le corps est une forme de jeu qui innove des motifs, les fait et les refait, même plusieurs fois par jour. Il n'existe pas chez eux de contexte rituel spécifique de peinture quotidienne, mais « être sans couleur c'est être mal mis et rituellement retiré de l'interaction normale » (Fari 1972: 32). La peinture corporelle serait une forme de jeu esthétique qui maintiendrait activement une identité rituellement acquise.

Il semble bien qu'il y ait un procédé initiatique qui donne accès à la connaissance nécessaire pour marquer la peau, porter ces marques, de même que pour les voir et les comprendre. Les femmes nuba, par exemple, sont scarifiées à leur puberté, à leur mariage

et à la naissance de leur premier enfant; elles sont aussi marquées d'ocre rouge ou jaune selon leur appartenance à telle ou telle moitié. Il n'existe aucune mention de variation ou d'innovation dans leurs dessins. Par contre, nous possédons des descriptions d'initiations d'hommes accédant à une nouvelle classe d'âge et acquérant aussi la permission d'utiliser plus de couleurs à mesure qu'ils avancent d'une classe à l'autre. Leurs dessins sont pleins de variations et d'innovations bien qu'appartenant généralement à des catégories reconnaissables de dessins types. Certains consistent en des taches peintes sur tout le corps pour créer une comparaison visuelle avec le léopard. D'autres représentent des profils d'animaux dessinés sur une partie du corps seulement. D'autres encore ne sont que de simples lignes et taches de couleur qui séparent ou unissent visuellement les parties du corps. Quelquefois un avion vu dans le ciel ou les boîtes de conserve d'un anthropologue ont donné aux Nuba de nouvelles idées, mais le registre n'est pas infini car ils savent reconnaître les erreurs. Alors ils jugent l'artiste incompetent, ils se moquent de lui et le pressent d'effacer son travail ou de le corriger. Quiconque se trouve dans une classe d'âge supérieure à celle de l'artiste a le droit de porter un jugement. Celui qui transgresse les règles de l'utilisation des couleurs est battu, mais celui qui est aux prises avec des difficultés de création ou de technique est ridiculisé; il doit expliquer et défendre ce qu'il a essayé de faire. Les deux types d'erreur que l'on demande en général de corriger portent soit sur une technique inadéquate soit sur un traitement du corps qui ne correspondrait pas à la logique « culturo-esthétique » (*ibid.*: 67). Il est risqué pour un artiste moins sophistiqué de se servir du rapport symétrie/assymétrie dans ses dessins sur le corps, de même que d'essayer d'utiliser adéquatement le corps pour des métaphores animaux/humains; pourtant c'est là l'essentiel de ce jeu qui porte les dessins corporels aux limites de la couleur et de la forme humaine permises.

Ainsi donc, si les dessins sur le corps peuvent avoir des pouvoirs, ils peuvent aussi comporter des risques et certains individus, pour éviter toute moquerie, préfèrent être décorés de dessins ordinaires. Un dessin médiocre est reconnu socialement au même titre qu'un dessin « fort ». Au Mont Hagen « ... de mauvais dessins sont quelquefois interprétés comme un signe de mécontentement des ancêtres et personne dans le clan ne veut être soupçonné d'être la cause d'un tel mécontentement » (Strathern et Strathern 1971: 112). Cette interprétation des dessins ainsi que la coutume de se peindre le corps dans des cimetières sont du même ordre d'idées que l'image de se dire « en-ceint » de dessins chez les Walbiri; ces trois exemples semblent indiquer que la peinture corporelle a un pouvoir particulier.

☐ Maquillage en Occident

Les livres et la publicité présentent le maquillage comme l'art de la correction. Grâce à lui, petits boutons, marques, imperfections disparaissent de la surface de la peau. L'irrégulier se transforme en une norme idéale. La norme peut légèrement changer selon la mode (lèvres rouges, lèvres roses, lèvres luisantes, puis lèvres rouges de nouveau...), mais il y a quelque chose de constant dans l'idéal que poursuit toute personne qui se maquille. À l'opposé des Walbiri ou des Umeda qui se servent du maquillage pour assurer le bon développement physique des enfants, les Occidentaux s'en servent pour cacher ce qu'ils perçoivent comme un développement anormal. Le maquillage est une technologie esthétique dont la contrepartie génétique serait l'eugénique. Le but déclaré des artistes du maquillage et des fabricants de produits de beauté est de révéler le « véritable moi » de leurs clients et de les faire paraître « naturellement » parfaits.

Constamment attentif à la représentation d'un idéal fixé, le maquillage de tous les jours ne semble laisser que peu de flexibilité à son contenu sémiotique. Qu'une femme soit en deuil d'un proche parent, qu'elle fête son anniversaire de mariage, ou la naissance de son premier enfant, elle se présente toujours également parfaite. Son maquillage ne communique rien de ses changements d'états affectifs ou sociaux. De toute évidence, le maquillage semble être utilisé pour effacer toute trace des événements qui balisent son cycle de vie de femme.

La perfection immuable que présente la femme maquillée intensifie son existence physique au point de la faire entrer dans le monde des objets inanimés. Ainsi pour Baudrillard (1976: 158), une bouche peinte est « objectivée comme un bijou », et « une bouche fardée ne parle plus ... (les bouches) n'ont plus pour fonction de parler, ni de manger ». Tout comme Maertens, Baudrillard attribue à cet objet culturellement construit une valeur érotique comparable à celle du pénis et il prétend que le maquillage fait partie d'un système symbolique d'échange érotique. Par contre, pour Simone de Beauvoir et d'autres féministes, la réification de la femme fait partie d'un modèle d'échange moins égalitaire. À son avis, le symbolisme érotique sert la structure sociale dominée par le pouvoir masculin. La femme, qui n'y a pas la possibilité de faire, ou d'être, quelque chose, travaille sans fin à décorer et à embellir son corps dans une tentative frustrée de s'exprimer et de trouver son être véritable. « Soigner sa beauté, s'habiller, c'est une sorte de travail qui lui permet de s'approprier sa personne ... ». Si l'homme ne se farde pas, ce n'est pas parce qu'il a un pénis, mais c'est parce qu'il est socialement reconnu à travers son travail : « pour lui, ni l'élégance ni la beauté ne consiste à se constituer en objet; aussi ne considère-t-il pas normalement son apparence comme un reflet de son être » (Beauvoir 1971: 345).

Ces divers points de vue sont moins incorrects qu'incomplets. Pourquoi est-ce que ce sont les femmes qui traditionnellement se maquillent ? Qu'y a-t-il à la base des identités et des interactions érotiques ? Pour étudier sérieusement ces questions, on doit considérer la femme comme un être ni exclusivement social, ni exclusivement culturel, mais comme un mélange des deux. On doit aussi examiner les mythologies et les idéologies changeantes de l'Occident en relation avec l'histoire des pratiques sociales et des codes esthétiques. Une telle entreprise impliquerait des recherches approfondies, mais pour le présent article qui ne peut qu'être bref, nous retiendrons deux ouvrages : l'étude de Marina Warner (1976) sur le culte de la Vierge Marie, et celle de Michel Foucault (1976) sur l'histoire de la sexualité en Occident.

Pour ces deux auteurs, la sexualité en Occident s'est en partie développée à partir des interprétations – parfois déformées – que les chrétiens du Moyen Âge ont faites de la pensée et du comportement des Grecs. Saint Thomas d'Aquin, dit Warner, s'est tourné vers la théorie de la reproduction d'Aristote pour y trouver des indices qui l'aideraient à comprendre la naissance du Christ : « Il y a trouvé que l'homme était la source de la vie, et que la femme n'était qu'un incubateur, qu'une unité de transfusion sanguine ». L'acceptation de cette biologie aristotélicienne « a eu des conséquences d'une portée considérable sur l'attitude des sociétés européennes à l'égard du rôle de la femme » (Warner 1976: 41). Le culte de la Vierge s'est fondé non pas sur la force spirituelle et la pureté de Marie mais sur la fascination qu'exerce la virginité indéfectible de sa chair. Comme le signale Foucault, le culte que dans l'antiquité les Grecs vouaient à la vierge diffère du culte des chrétiens, en ce que le premier se fondait davantage sur un code d'éthique féminine, tandis que le second focalise davantage la perfection et l'intégrité du corps de la femme (Dreyfus et Rabinow 1983: 248).

Dans cette perspective, Marie se présente comme un exemple singulier de femme-objet fétichisée. Sa gloire est d'avoir été le réceptacle du Christ; son mystère est de l'avoir conçu sans relations sexuelles, mis au monde sans contractions ni rupture de l'hymen et finalement d'être morte sans que sa chair ne se décompose. Elle a accompli ce que les artistes en maquillage s'efforcent de faire; son corps a transcendé tous les événements du cycle de sa vie de femme sans usure ni meurtrissure.

Son assomption est un fait important pour les chrétiens qui ne croient pas à la réincarnation et, naturellement, craignent la mort. Le maquillage, lui, défie la mort. Estée Lauder produit une « crème-contrôle » de l'âge et Hamlet déclame en examinant le crâne de Yorick : « Aller dire maintenant à Madame, en sa chambre, qu'elle a beau se mettre un pouce de fard, il faudra qu'elle en vienne à ce visage-là ». Cependant le maquillage est aussi un rappel de la mort et exprime la volonté de la transcender; c'est pourquoi, à leur mort, tant les femmes que les hommes sont embaumés, fardés ou peints – ce qui implique que la femme fardée, bien que restant éternellement jeune, est aussi, en un sens, un cadavre vivant.

Ce rapport entre la femme fardée et la mort rappelle la coutume des habitants du Mont Hagen qui vont dans les cimetières pour se peindre le corps et celle des Walbiri qui reçoivent de leurs ancêtres morts les motifs de leur décoration tégumentaire. Il semblerait que les ethnographes occidentaux n'aient pas réussi à voir les nombreuses ressemblances qui existent entre leurs propres cultures et celles dites « primitives » parce qu'ils sont incapables, en quelque sorte, d'accepter que l'Occident puisse avoir quelque chose qui ressemble au culte des morts. C'est là que réside le défaut de l'œuvre de Foucault sur la sexualité occidentale. Il n'a pas réussi à voir comment l'escalade du discours sexuel et de la contraception de plus en plus perfectionnée (remarquablement absente de ce qu'il a publié jusqu'à ce jour) a transformé la sexualité d'un lieu où la naissance et la mort sont symboliquement unis, en un lieu qui essaie de les nier. Il reconnaît à la femme – avec justesse – le rôle de symbole sexuel, pour les deux sexes d'ailleurs (Foucault 1976: 137), mais derrière ce rôle, il ne réussit pas à voir celui de la figure qui subrepticement se glisse entre les possibilités de donner et d'enlever la vie.

Cette dualité perfide – sans aucun doute fortement liée à la notion de « mystification » de la femme – a des origines bibliques dans les figures de Marie et d'Ève. La mythologie qui s'est élaborée autour de ces deux figures est à l'origine de bien des rôles possibles pour les femmes. Le maquillage est devenu pour elles, comme pour les hommes nuba, un élément important de la théâtralisation quotidienne de charades ritualisées. Marie, à elle seule, représente plusieurs rôles simultanément. Elle n'est pas seulement vierge, elle est aussi reine (couronnée reine du ciel après sa mort), mère et épouse (de façon ambiguë épouse de Dieu, unissant le ciel et la terre ou épouse du Christ). Ève est tout ce que Marie n'est pas : putain, tentatrice et tentée. Alors que Marie symbolise les communications favorables avec Dieu et unit positivement les royaumes des cieux et de la terre pour le bienfait de l'humanité. Ève symbolise les communications défavorables avec Dieu – ce qui représente un risque pour elle-même et pour tout homme qui l'accompagne. Qu'ils indiquent le réconfort ou le martyr, les rôles culturels assignés à la femme transcendent le royaume de l'existence quotidienne. M. Yamaguchi a montré que les traditionnelles prêtresses japonaises se maquillaient pour se transformer en médiatrices. « Le maquillage les désignait d'emblée comme des êtres ambigus, capables de jeter un pont entre la vie quotidienne et la réalité transcendante » (Yamaguchi 1977: 66). Il dit aussi que les acteurs de théâtre traditionnel et les *geisha*, qui utilisent beaucoup de maquillage, sont considérés comme sacrés et corrompus à la fois (*ibid.*: 69).

Ces observations peuvent s'appliquer aux femmes occidentales que la société traite aussi comme sacrées et corrompues — ce que les féministes ressentent avec grande affliction. Le maquillage inscrit sur les femmes le pouvoir qu'elles ont de transcender l'existence terrestre : elles sont les intercesseurs du destin qui peuvent jouer les rôles de sorcière/putain/tentatrice ou de mère/reine/épouse/sainte.

L'attribution de ce pouvoir aux femmes est essentiel à la construction culturelle de leur « mystification », et à la conviction des sociétés modernes que le sexe renferme le secret. Depuis le XIXe siècle, le sexe est « constitué comme un enjeu de vérité » (Foucault 1976: 49, 76). Cependant cette idéologie récente n'est pas la conséquence directe de la doctrine chrétienne; elle résulte d'interprétations qui se sont succédées et répétées pendant plus de 2 000 ans; il y eut aussi l'influence de la montée du capitalisme et de la réorganisation sociale due à l'expansion des villes et de la bourgeoisie. Foucault montre comment ce processus en est arrivé à une focalisation plus grande de la sexualité : celle-ci, en tant que priorité dans l'établissement de relations interpersonnelles, notamment le mariage, n'a pas été reconnue par l'aristocratie, mais avec la montée de la bourgeoisie, elle s'est déplacée de la périphérie vers le centre de la vie familiale, et le sang de la noblesse a été remplacé par le sexe de la bourgeoisie (*ibid.*: 165).

On peut rattacher, de façon concrète, ce développement de la sexualité à la popularité grandissante du maquillage chez les femmes et à la symbolique des couleurs utilisées. Ainsi, en 1770, les Britanniques reconnaissent le pouvoir sexuel des femmes, nouvellement découvert, en adoptant une loi selon laquelle un mariage pouvait être déclaré nul et non avenu si la femme avait usé de fard pour séduire l'homme et le forcer à l'épouser (Wykes-Joyce 1961: 74). Quant aux couleurs les plus utilisées, elles sont étroitement liées à l'iconographie du culte de la Vierge — sauf pour le noir qui semble représenter Ève. Le bleu est la couleur du manteau de Marie et convient à son rôle de patronne des eaux et des airs. Le rouge et le blanc figurent dans son iconographie à cause de son association à deux fleurs : la rose rouge et le lys blanc. En effet après son assomption, des roses et des lys ont poussé à l'endroit où elle avait abandonné la terre; la rose, cristallisée dans le rosaire, est un signe de dévotion pour elle. On trouve de nombreuses correspondances entre ces fleurs, l'iconographie de la Vierge et le maquillage occidental. Ainsi, un historien du maquillage occidental a écrit : « Le rouge et le blanc, choisis par le Moyen Âge pour la décoration faciale, faisaient partie de la fantaisie de l'époque; la rose et le lys étaient en effet les fleurs de la chevalerie romanesque, fleurs que devaient égaler, en quelque sorte, le visage des dames; c'est d'ailleurs à partir de cette époque et jusqu'à la fin du XIXe siècle, que ces fleurs ont constamment été évoquées dans les poèmes sur la beauté féminine » (Angeloglon 1970: 42). Les rois de France ont pris à la symbolique de la Vierge la couleur bleue et la fleur de lys comme pour protéger leur droit divin. Les femmes nobles s'éclaircissaient le teint avec de la poudre de plomb blanche — qui est un poison — et se coloraient les lèvres avec du rouge de Tyr. En Angleterre, elles enduisaient les parties épilées de leur visage (sourcils et haut du front) d'un onguent à base de farine blanche. Les produits de beauté étaient en général des articles rares et précieux jusqu'au retour des Croisés qui ramenèrent des huiles et des pommades. Ils rapportèrent aussi des recettes pour les préparer et des formules magiques qu'il fallait réciter en les appliquant. Les fards commencèrent à se vendre dans les foires et devinrent accessibles à une classe bourgeoise de plus en plus grande. Dès le XVIIe siècle, même les domestiques achetaient des fards, et à la fin du XVIIIe siècle, « l'hystérisation du corps de la femme » (Foucault 1976: 137) était achevée au moment où l'utilisation du fard par les hommes passait de mode. L'esprit chevaleresque s'était dissipé dans une idéologie populaire de l'amour et de la sexualité, mais son jeu des couleurs blanche et rouge se perpétue encore aujourd'hui.

Le noir et le bleu ont été largement utilisés dans la région méditerranéenne, surtout en Egypte d'où proviendraient la plupart des recettes de fard. On dit que Cléopâtre se mettait de la poudre bleue sur les paupières supérieures et de la verte sur les inférieures, représentant ainsi les cieux au-dessus et les eaux vertes du Nil en dessous. L'utilisation que faisaient les Egyptiens du noir pour le contour des yeux est bien connue. Mais cette couleur ne semble pas avoir été utilisée dans l'Europe chrétienne avant 1600 environ – date approximative où les femmes se sont mises à accuser le contour de leurs yeux avec du plomb noir; au siècle suivant, elles se sont servi de cire noire. Au XXe siècle, les beatniks puis les punks ont particulièrement privilégié le noir dans leur maquillage, ce qui traduirait le sens du nihilisme existentiel, mais aussi, comme l'a dit Turner (1967: 73), le sens du secret, de l'obscurité, du caché et de la passion sexuelle. Le noir est essentiel au maquillage ordinaire. Le bleu par contre, typiquement utilisé comme couleur pâle pour les yeux et comme couleur associée à la Vierge, donne une expression d'innocence frappante.

On dit que le maquillage occidental se concentre surtout sur le visage mais il serait plus exact d'ajouter qu'il est fonction des modes vestimentaires et des parties du corps de la femme que ces modes destinent à être vues en public ou en privé. Ainsi, au siècle dernier, les robes devaient couvrir les jambes et les chevilles mais, en général, elles découvraient largement les poitrines, aujourd'hui il est tout à fait décent de montrer ses jambes et ses chevilles mais il l'est moins de montrer ses seins. La décoration tégumentaire des jambes et des chevilles ne semble pas être généralisée ni faire l'objet de conventions, mais celle des seins est manifestement plus ou moins écartée. À l'époque victorienne, les femmes se poudraient la poitrine de blanc. (Avant cette époque, quelquefois, elles retraçaient légèrement en bleu leurs veines pour faire ressortir la délicatesse et la blancheur de leur peau). Le fait que l'époque victorienne se soit abstenue d'utiliser le noir et le rouge et qu'elle ait donné de l'importance au blanc correspond à son désintérêt pour les traits du visage et à son intérêt pour la prééminence de la poitrine. Le culte qu'elle vouait à la maternité a guidé, semble-t-il, son choix de la couleur blanche, symbolique de la maternité de la Vierge. Bien que nous hésitions à lui reconnaître une applicabilité universelle, l'interprétation que Turner fait des couleurs semble convenir au code du maquillage occidental. Le rouge et le noir, abandonnés à l'époque victorienne, sont rétablis au XXe siècle, siècle qui enlève de l'importance au rôle de la maternité et qui réintègre d'autres rôles plus agressifs, par exemple celui de putain, de tentatrice, etc. Lorsque les femmes sont entrées sur le marché du travail, les ongles rouges ont remplacé les seins blancs. Mais surtout le visage est redevenu le lieu de focalisation du maquillage.

Il se pourrait qu'à l'époque victorienne, on se soit abstenu de souligner les traits du visage à cause du malaise que suscite le rapport métaphorique existant entre le visage et le sexe. En fait, au cours des derniers siècles, la réduction de l'importance du nez, combinée à l'intensification de celle de la bouche, semble entretenir les paires métaphoriques nez/pénis et bouche/vagin. En 1709, un « médecin » publiait en Angleterre un petit ouvrage dans lequel il déclarait :

Selon leur nez, les parties des hommes poussent;
Les femmes sont en bas larges comme leur bouche.

Boucé 1982: 32

Plus tard, le docteur Fleiss, collaborateur de Freud, enlevait des morceaux de nez de ses patientes hystériques pour régulariser leurs menstruations, comme si le fait d'avoir un nez trop proéminent empêchait un corps de femme de bien fonctionner. La règle esthétique qui voulait qu'une femme ne se mette pas de rouge sur le nez est illustrée

par Ben Jonson qui décrit comment les servantes d'Elizabeth I se moquaient de leur reine vieillissante en lui poudrant le nez de vermillon après avoir mis tout miroir hors de portée. Si les joues étaient colorées en rouge, c'était peut-être pour les rendre plus apparentes que le nez ou peut-être pour les relier à la bouche. Quoi qu'il en soit, c'est la bouche qui est rouge — rouge rosé, rouge sang.

Les yeux, eux, sont le lieu d'application des bleus et des noirs, formant avec la bouche rouge une autre paire d'opposés. Ils sont à cause des propriétés attribuées au noir, les caractères d'Eve la tentatrice, caractères tempérés parfois par la douceur de Marie. En tant que miroirs de l'âme, ils ont l'air d'être le siège de pouvoirs transcendants, alors que la bouche connote le sensuel du corps matériel.

Le présent article n'a présenté jusqu'ici, en un bref historique, que les codes de maquillage normalisés. Bien d'autres couleurs et lieux d'application sur le corps ont existé, puis, disparu, ou sont devenus parties de la norme. Par exemple, pendant les trente dernières années, l'usage courant du rouge et du bleu a été brièvement supplanté par le blanc et les tons pastel. Il est intéressant de noter que ce sont les fabricants de produits de beauté qui ont introduit les lèvres blanches — ce qui donne incontestablement un air cadavérique — mais que c'est à la demande des clients que la poudre blanche pour les yeux a été lancée sur le marché. Ce genre de dynamique de marché mis à part, le code du maquillage subit le flux constant des variations entre générations. Après le lourd maquillage noir des beatniks, ce furent les peintures corporelles et les motifs de fleurs des hippies, puis l'abstention de toute forme de maquillage et décoration du corps des féministes et finalement les punks. Chacun de ces mouvements a inventé un nouveau style de maquillage qui semble rompre avec les modèles et les codes esthétiques traditionnels. Mais de bien des façons, les critiques scandalisées des plus vieilles générations rappellent celles que les vieux initiés nuba adressaient aux jeunes. En fait chaque génération en Occident a consacré l'esthétique de la peinture corporelle en satisfaisant aux exigences de cet art : parler de la sexualité de celui qui se peint et inscrire sur le corps un message de la transcendance de son existence terrestre. Chaque génération de jeunes contestataires s'initie culturellement lorsqu'elle se joint au discours sur la sexualité et au jeu ritualisé de la peinture corporelle.

Ainsi la déclaration que chaque génération fait sur la sexualité est un acte qui se conforme à la tradition émergente en Occident, à savoir l'intégration sociale des individus selon une idéologie de la sexualité. L'erreur (ou la « vérité » pour rappeler le terme de Foucault) de la fixation sur le sexe n'est pas moins encastrée dans la dynamique de la sexualité que l'erreur profane selon laquelle les codes esthétiques (comme la peinture corporelle par exemple) sont dissociés du symbolisme religieux. Il est très clair, en effet, que les principes qui règlent l'utilisation des couleurs (choix, lieux d'application sur le corps, utilisateurs) relèvent de la doctrine chrétienne. De plus, la religion a fourni un certain nombre d'identités, à travers lesquelles s'interprètent et s'expriment les relations sociales, et un certain nombre de modèles, qui permettent de relier entre elles les identités terrestres et cosmiques. En tant que marque de ces relations, l'art du maquillage montre que la culture occidentale n'a pas éliminé de sa cosmologie les moyens d'interpréter et de marquer l'intégration sociale et culturelle des individus, et donc ne peut être considérée comme exceptionnelle; en fait et de toute évidence, les codes esthétiques populaires en Occident, notamment le maquillage, se préoccupent de canaliser les pouvoirs spirituels venant d'un autre monde de la vie, et peut-être de la mort.

(Texte inédit en anglais traduit par Berthe Fouchier-Axelsen)

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Maquillage, sexualité et culte de la Vierge Marie en Occident

La première partie de cet article présente la critique des études du maquillage en anthropologie. Elle fait le point des données disponibles sur ce thème dans plusieurs groupes culturels. La deuxième partie fait l'analyse sémiotique du maquillage occidental et de son symbolisme chrétien. Tout en admettant les significations sexuelles du maquillage occidental, l'auteure estime qu'on les a trop soulignées, aux dépens de ses valeurs spirituelles, évidentes dans son style d'emploi, et dans les parties du corps, les occasions et les couleurs privilégiées. Les signes du maquillage occidental forment un tout cohérent si on les rapporte à la gamme des types de personnalités chrétiennes représentées.

Western Make-Up, Sexuality and the Cult of the Virgin Mary

The first section of this paper provides a critical review of previous anthropological studies on make-up and a discussion of salient points to be drawn from data about the uses of body paint in various cultures : while the second section provides a semiotic analysis of Western make-up and its Christian symbolism. Although Western make-up is undoubtedly charged with sexual meanings, this has been emphasized at the unnecessary expense of important spiritual values implicated in the use of make-up, the colours chosen, the parts of the body painted, and the occasions selected for its use. This occidental form of make-up is coordinated by a range of Christian personalities to be incarnated.

Frances Slaney
87 Bellwood, app. 2
Ottawa (Ontario)
Canada K1S 1S8