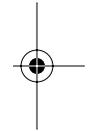
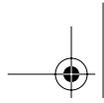


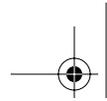
## C.



### LE PLURALISME ET L'INTERNORMATIVITÉ







## NORMES ET NUS

### Réflexions sur le statut juridique et social de la nudité dans la civilisation occidentale



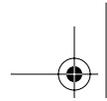
Norbert ROULAND\*

I.	PETITE ANTHROPOLOGIE DE LA NUDITÉ.....	423
A.	Le nu impossible : le cas chinois et le cas médiéval.....	426
B.	Le nu et la pudeur.....	431
C.	Les innommés de la nudité.....	433
II.	NUDITÉ ET DÉSORDRES.....	439
A.	Des prohibitions ténues : les mœurs au secours du droit.....	441
B.	Nudité et contestation politique.....	444
C.	La nudité et la sanction du droit : le châtement pénal .....	445
1.	Les sorcières .....	446
2.	La mise à nu comme châtement des délinquants ordinaires.....	447
D.	La nudité, frontière des sexes : l'enseignement du nu aux jeunes filles.....	449
III.	LE FLEXIBLE DROIT FRANÇAIS DE LA NUDITE .....	468
A.	L'exception artistique .....	468
1.	Nudité et liberté d'opinion au XIX <sup>e</sup> siècle.....	468
2.	Le cas Degas.....	475



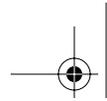
\* Membre de l'Institut Universitaire de France. Professeur de droit à l'Université Paul Cézanne Aix-Marseille III (France).





B. L'exception écologique.....	477
1. Les mœurs plus fortes que le droit : la pratique des seins nus sur la plage.....	477
2. L'institutionnalisation juridique de la nudité : le nudisme .....	479
CONCLUSION : UN ÉQUIVALENT MUSICAL DE LA NUDITÉ ?.....	482





## I. PETITE ANTHROPOLOGIE DE LA NUDITÉ

Le thème de la nudité présente un double intérêt.

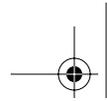
D'une part, il correspond à ce que Marcel Mauss appelait *un fait social total*. Non seulement il se situe au carrefour de plusieurs disciplines : histoire de l'art, sociologie, anthropologie, droit, mais il est à la confluence des principaux aspects de l'activité humaine.

L'économique, dans la mesure où il implique la fabrication de vêtements et d'ornements destinés à orner ou dissimuler la nudité ; le politique, puisque la nudité correspond souvent à une situation de marginalité, sinon d'opposition, voire à des changements de valeurs dominantes ; la morale, évidemment, puisque la nudité possède des relations évidentes avec l'honneur ou le déshonneur ; l'affectivité, puisque la nudité peut fonder des relations de solidarité comme nous le verrons dans le cas du nudisme.

D'autre part, la nudité paraît intéressante pour le théoricien du droit dans la mesure où elle met en jeu plusieurs types de normativité. La normativité juridique classique, bien entendu, celle qui s'exprime par des textes officiels réprimant ou restreignant la nudité dans l'espace public. La normativité plus floue des mœurs : souvent moins discernable, mais fréquemment plus rigoureuse que celle du droit. De plus, ces normativités différentes, loin d'être isolées, s'insèrent dans un véritable champ dynamique : elles sont contextualisées, se superposent ou se translatent de l'une à l'autre. En ce sens, il faut considérer que les réglementations de la nudité s'organisent dans un champ juridique où la normalité juridique classique, celle de l'État, ne joue qu'un rôle de polarité qui peut être contesté, dépassé ou sollicité : en somme, la nudité procure au droit des garde-robes supplémentaires.

Encore faut-il que la nudité du corps humain soit socialement acceptée, même sous une forme minimale, ce qui est loin d'être la règle générale : une partie de notre tradition occidentale que la pratique de nos musées nous fait percevoir comme naturelle fait plutôt figure d'exception. La nudité suppose non seulement des conceptions morales mais philosophiques et, plus encore, un véritable





mode de relation à l'univers, comme le suggèrent la pensée chinoise et même médiévale.

Dans une première partie, nous commencerons donc par là pour montrer que la nudité, contrairement au sens commun, n'est pas naturelle. Nous nous apercevrons aussi que la nudité n'est pas facile à définir. Certains organes la concentrent, il faudra se demander pourquoi : nous constaterons alors que la règle juridique pourrait bien simplement refléter d'autres règles opérant au niveau de notre inconscient.

Puis, dans une seconde partie, nous nous concentrerons sur notre tradition occidentale.

Nous constaterons d'abord que le droit ne procède que par des prohibitions générales finalement assez ténues, ce qui laisse à penser qu'en la matière, les mœurs sont souvent plus déterminantes que lui : elles assimilent souvent la nudité et sa transgression à différentes formes de désordres, ce en quoi le droit peut les rejoindre, notamment dans le châtement pénal.

Dans une troisième et dernière partie, nous constaterons que la prohibition générale du droit français s'accompagne d'une flexibilité somme toute assez grande, dépendant largement du contexte : la nudité n'est pas un point singulier, mais doit s'insérer dans un ensemble contextuel qui va déterminer sa permissivité ou son interdiction.

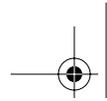
Plus étonnant, le droit officiel va céder dans le cas du nudisme. Mais pour autant, les sociétés de nudistes ne sont pas dépourvues de droit ; au contraire, elles en sont saturées, peut-être plus que les sociétés de gens vêtus. Et même ici, le droit est appelé aux renforts des mœurs.

Observons enfin qu'il s'agira ici de la nudité *féminine*, la plus fréquemment représentée dans l'histoire de notre art. Ce qui mérite quelques commentaires.

#### **Une nudité surtout féminine.**

Mis à part l'Antiquité, c'est à la fin du Moyen Âge qu'apparaissent les premiers nus féminins : l'intérêt pour les êtres humains et le monde sensible explique sans doute ce phénomène. Entre 1426





## NORMES ET NUS

et 1432, Jan Van Eyck, dans le retable de l'*Agneau mystique*<sup>1</sup>, peint Ève entièrement dévoilée, les seins pleins, le ventre proéminent. Sa main ne cache qu'une petite partie de son bas-ventre : fait exceptionnel, celui-ci est orné de son système pileux. Autre hardiesse, dans un tableau que nous ne connaissons que par une copie, Van Eyck peint une jeune femme essuyant son sexe<sup>2</sup>. Plus tard, Botticelli peint des corps de femmes gracieux, idéalisés : cette fois, le bas-ventre est vierge. En Allemagne, Cranach peint des adolescentes avec des seins minuscules, la taille étroite. Chez Dürer, au contraire, les femmes sont plus massives.

Le XVI<sup>e</sup> siècle voit le triomphe du nu, notamment en Italie<sup>3</sup>. Deux écoles se forment. Celle du corps idéal, avec Raphaël et les maniéristes de l'Italie centrale : ce corps est modelé sur la statuaire antique. À Venise, il s'agit beaucoup plus de la femme réelle, charnelle, avec Giorgione et Titien. Les attitudes sont plus sensuelles.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, vers 1600, les Caravagesques donnent naissance à une tradition réaliste, dans laquelle les corps ne sont pas forcément désirables : les nus masculins sont plus nombreux que les féminins. Mais une trentaine d'années plus tard, en France, Poussin et ses élèves s'inscrivent de nouveau dans l'idéalisme. Tandis que Rubens, qui admire beaucoup Titien, s'engage résolument dans la sensualité avec ses femmes aux formes lourdes qui n'ont rien de chaste. Il se méfie d'ailleurs de la statuaire :

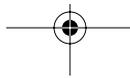
Il y a des jeunes peintres qui s'imaginent être bien avancés quand ils ont tiré de ces figures je ne sais quoi de dur, de terminé, de difficile et de ce qui est plus épineux dans l'anatomie, mais tous ces soins vont à la honte de la nature, puisque, au lieu d'imiter la chair, ils ne représentent que du marbre teint de diverses couleurs.<sup>4</sup>

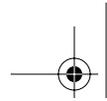
<sup>1</sup> Pour illustration voir : <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Retable\\_de\\_l'Agneau\\_mystique.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Retable_de_l'Agneau_mystique.jpg)>, le 16 août 2007.

<sup>2</sup> N. LANEYRIE-DAGEN, « L'oeuvre de chair », dans : *Rubens, la peinture au corps à corps*, *Télérama*, numéro hors-série, 2004, 49.

<sup>3</sup> Un des premiers nus féminins peints par une femme : Lavinia FONTANA, *Minerve s'habillant*, 1613, Rome, Galleria Borghese.

<sup>4</sup> Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, 82.





Mais il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle (avec l'exception de *L'origine du monde*<sup>5</sup> de Courbet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) pour que l'anatomie féminine ne cache plus aucun de ses secrets aux spectateurs.

Dans ce qui précède, tout est étranger à bien des sociétés autres que les nôtres, pour lesquelles le dévoilement de la nudité est tout simplement impossible, et pas seulement pour des questions de morale. L'exemple chinois le montre bien.

### A. Le nu impossible : le cas chinois<sup>6</sup> et le cas médiéval

Il existe plusieurs raisons pour lesquelles l'art chinois n'a pu représenter le nu, à l'exception des images érotiques. Certaines sont relativement accessoires. Comme on a pu le dégager à propos d'autres civilisations, le vêtement remplit trois fonctions essentielles : l'ornementation, la communication et la protection<sup>7</sup>. Or, tous les traités de peinture chinois insistent sur le fait que le vêtement doit être le marqueur des classes sociales, fonction annulée par le nu, égalitaire par essence<sup>8</sup>. Mais plus encore, la société chinoise traditionnelle est beaucoup moins perméable que l'Occident moderne à la notion d'individu, existant par lui-même, avec son cortège de droits subjectifs. La personne doit toujours être représentée à l'unisson d'un monde, d'un paysage, d'une saison : ils forment un tout organique. Or, l'homme nu met l'accent sur l'identité absolue de l'homme en l'isolant de tout contexte : il peint son essence, ce qui est contradictoire avec toute la visée de l'art chinois<sup>9</sup>. De plus, les Chinois se représentent le corps humain d'une façon très différente de nous : ce n'est pas un ensemble statique, mais un lieu traversé par des énergies réalisant des échanges entre le « dehors » et le « dedans ». Dès lors, une représentation purement anatomique, « photographi-

<sup>5</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts\\_plastiques/capes05/courbet1.jpg](http://www.ac-amiens.fr/pedagogie/arts_plastiques/capes05/courbet1.jpg)>, dernière visite, le 16 août 2007.

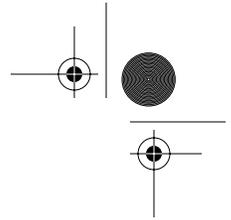
<sup>6</sup> On se réfèrera ici au pénétrant petit livre de François JULLIEN, *Le nu impossible*, Paris, Le Seuil, 2005.

<sup>7</sup> Francine BARTHE-DELOZY, *Géographie de la nudité*, Boréal, 2003, 184.

<sup>8</sup> Confère F. JULLIEN, *op. cit.*, 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 28-29.





## NORMES ET NUS

que » du corps humain ne peut être que trompeuse, laisser échapper l'essentiel, qui est celui du corps comme un lieu d'échanges entre des énergies subtiles<sup>10</sup>. La figuration d'un corps nu ne laisse rien paraître de ce flux d'échanges à l'intérieur du corps entre des points utilisés notamment par l'acupuncture. Le peintre chinois, quand il représente un personnage, essaie néanmoins de suggérer ces flux d'énergie : il est très sensible à rendre du mieux possible l'ondulation des vêtements, signe de la circulation de l'énergie.

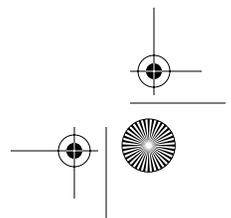
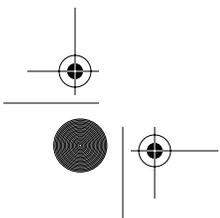
Mais il existe une différence plus radicale encore entre la pensée chinoise et la nôtre : celle de la conception de la forme<sup>11</sup>. Pour la pensée grecque, c'est la forme qui, de concert avec la matière, compose la réalité. Plus tard, Plotin dira que « la forme est pour chaque chose de la cause de son être ». En somme, l'être est la forme. C'est pourquoi nous sommes familiers avec l'idée que le nu nous permet de remonter à l'être qu'il figure : le nu est la forme par excellence d'où, d'ailleurs, la tentation de l'idéaliser, si présente dans la sculpture grecque. La Chine a suivi un tout autre trajet, non métaphysique, en ce qu'il refuse de concevoir une forme intelligible au-delà du sensible, pas plus qu'une forme immuable qui soit une essence. Au mieux, pour les Chinois, la forme n'est qu'une phase transitoire dans un processus de transformation sans cesse à l'œuvre, mais jamais l'expression d'une réalité transcendante et immanente.

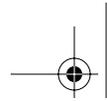
Ce qui explique aussi le caractère suggéré de la peinture et même de la musique chinoises. Plutôt que de représenter un corps humain se découpant sur le paysage de manière définitive, elle préfère figurer de façon légère les sommets des montagnes plus ou moins voilées par les nuages. En somme, elle préfère peindre les états de transition, parce qu'elle conçoit le monde comme un processus. De même, dans la musique, on cherche à suggérer la plus grande sonorité en produisant le moins de son possible : toujours l'idée de processus, de mouvement, etc. Insistons sur cette idée : la représentation d'une forme, qu'il s'agisse d'un personnage, d'un

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>11</sup> Confère F. JULLIEN, *op. cit.*, 38-47.





bambou ou d'une montagne, n'est jamais la description « photographique » d'un état visant à la permanence, mais au contraire du stade transitoire d'un processus.

À cet ensemble de représentations s'oppose pratiquement toute notre conception du nu, bien au-delà des questions de simple pudeur vestimentaire : le nu est une forme définitive, un idéal, une forme délimitée, distincte de son contexte.

*A contrario*, les théories du néoplatonicien Plotin tracent bien les distances existantes entre nos conceptions et la tradition chinoise<sup>12</sup>. Pour le philosophe, l'idéal est issu d'une réalité supérieure et extérieure au monde dont il tire son absolue perfection ; il y a supériorité de la forme sur la matière, qui lui donne son véritable sens. Or, justement, la Chine n'a pas connu cette notion d'idéal extérieur au monde des processus, de même qu'elle n'a pas eu l'idée d'un Dieu créateur de l'univers qui aurait conçu un plan pour les hommes, contrairement aux monothéismes. L'univers doit s'auto-réguler par lui-même, par un processus incessant de transformations cycliques, à l'opposé des projets évolutionnistes occidentaux.

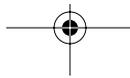
Ainsi s'explique le dédain chinois pour la ressemblance formelle des personnages avec leurs peintures : l'essentiel n'est pas dans la forme présente, elle n'est que le vecteur de l'esprit qui l'habite temporairement. Ce qui compte, c'est d'atteindre la ressemblance avec la résonance intérieure, toujours mouvante, qui n'est pas forcément semblable à l'apparence sensible.

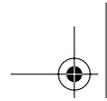
C'est au fond toute notre conception de l'humanisme (l'homme au centre du monde), fondatrice de notre modernité, qui explique cette radicale différence entre l'art chinois et notre propre tradition artistique en ce qui concerne la représentation du corps nu : celui-ci représente une frontière infranchissable entre nos cultures, du moins sous leurs formes traditionnelles.

Par l'exemple inverse chinois, nous saisissons donc ce qu'a d'exceptionnelle dans notre tradition culturelle la représentation du nu. Exceptionnelle, mais pourtant logique. Dans la mesure où justement notre modernité a fait de l'homme le centre de l'univers

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 75-78.





## NORMES ET NUS

et, sur le plan juridique, valorisé sans cesse les droits subjectifs. De plus, notre modernité, à *partir de la fin du Moyen Âge*, a fait descendre l'homme sur Terre, idéalisant la forme, se tournant vers la valorisation du monde visible, tangible. Dès lors, la voie était ouverte au nu. Mais ce fut l'aboutissement d'un processus.

*Car durant le Moyen Âge, le nu n'allait pas de soi.* Là encore, moins pour des raisons de pudeur que d'esthétique formelle.

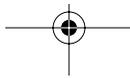
Le nu n'était pas vraiment représentable, même quand on essayait de le faire. Parallèlement, on sait qu'au Moyen Âge la musique était essentiellement sacrée, assignée au service divin. Régnait par ailleurs en musique les conceptions de Boèce, selon lesquelles la véritable musique n'était pas celle qu'on entendait par ses oreilles, mais celle qu'on saisissait par son intelligence (la musique des sphères).

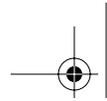
Il y a donc dans les deux formes d'art une volonté de se situer à l'écart, en dehors du réel.

Comme l'écrit Kenneth Clark, le grand spécialiste de l'histoire du nu :

[Dans l'Antiquité romaine] [...] le nu avait cessé d'être un sujet de représentation artistique presque un siècle avant que le christianisme devienne la religion officielle. Au Moyen Âge, de multiples occasions de le représenter auraient pu s'offrir, aussi bien dans la décoration profane que dans les sujets religieux pour illustrer le commencement et la fin de notre existence.

Alors pourquoi n'est-il jamais représenté ? La réponse la plus claire que l'on puisse trouver à cette question nous est fournie par le carnet de l'architecte du XIII<sup>e</sup> siècle, Villard de Honne-court, qui renferme de très beaux dessins de corps drapés dont quelques-uns témoignent d'une extrême habileté. Mais lorsque Villard dessine deux corps nus dans un style qu'il croit antique, le résultat est d'une laideur affligeante. Il lui était impossible d'adapter les conventions du style gothique à un sujet qui relevait d'un tout autre système de formes. Dans toute l'histoire de l'art, il n'apparaît guère d'exemple de malentendus aussi irrémédiables que sa tentative de transposer cette abstraction enracinée que fut le torse antique, dans un style gothique, à base de courbes et de droites. Par ailleurs, Villard construit ses nus





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

masculins selon un schéma géométrique ogival dont il nous livre lui-même la clef. Il estimait le corps humain suffisamment divin pour mériter la bénédiction de la géométrie [...].

[Les artistes du Moyen Âge] se révélaient incapables de dessiner le nu, parce que le nu était une idée que leur philosophie des formes ne pouvait assimiler.<sup>13</sup>

Puis l'homme descendit sur terre, et l'on put le représenter dans sa nudité.

Cette orientation philosophique nouvelle explique qu'il n'y ait jamais eu dans notre tradition occidentale de condamnation globale et universelle de la représentation *artistique* du nu, même si celle-ci fut souvent balisée, comme nous allons le voir.

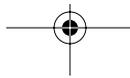
À une exception près cependant : réuni en 1545, le Concile de Trente défend la nudité, qu'elle soit montrée aux autres ou à soi-même. En 1760 encore, le *Dictionnaire des sciences ecclésiastiques* affirme que « l'usage du bain est permis en soi pourvu qu'on ne le prenne pas par volupté, mais par nécessité ».

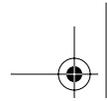
Car notre vision artistique du nu exprimait la tension vers un idéal, au point que Michel-Ange put représenter le Sauveur nu sur les fresques de la chapelle Sixtine. Il en allait certes autrement du nu banal, des tenues vestimentaires plus ou moins légères que l'on pouvait ou non autoriser dans la vie sociale ; mais là encore, comme nous allons le voir, les solutions adoptées furent très flexibles et on peut repérer dans certains cas l'approbation de la légitimité du nu dans la mesure où elle se réfère à un idéal que l'on pourrait qualifier de platonicien.

Mais au-delà de l'exemple de la Chine, la plupart des sociétés humaines ont exercé un contrôle social de la nudité.

---

<sup>13</sup> Kenneth CLARK, *Le nu*, Paris, Hachette, 1998, tome I, 31-32. À ce sujet, on peut également consulter certains dessins de Villard de Honnecourt (<<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d04/fig/fig1.gif>> et <<http://www.aloj.us.es/abduran/estilo%20doctorado/imagenes/-84.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007).





## B. Le nu et la pudeur

Toutes les sociétés n'admettent le nu que dans une certaine mesure, très variable : le nu peut donc être d'un côté ou de l'autre de la frontière de la pudeur.

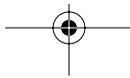
À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le Japon s'ouvre à l'Occident. On fait donc venir d'Europe des peintures, dont certaines de nus féminins. Les visiteurs japonais de l'exposition se mettent à rire, ce qui est une réaction typique des Japonais lorsqu'ils sont confrontés à quelque chose d'obscène ou d'impudique. Le plus connu des scandales déclenchés au Japon fut provoqué par un tableau, *La toilette du matin*<sup>14</sup>, peint à Paris par un artiste japonais, Seiki Kuroda. Il fut exposé en 1893 à Kyoto et très rapidement interdit. C'est un tableau dans le style de Degas, représentant une femme nue de dos. Une des principales raisons pour lesquelles il fut interdit tient vraisemblablement au fait que l'on pouvait voir les poils pubiens dans la glace. En 1901, les autorités administratives de Tokyo ordonnèrent qu'on recouvre de linges le bas-ventre de tous les nus présentés dans le cadre d'une exposition. Aujourd'hui, on supprime carrément les organes génitaux, comme il était d'usage dans l'art du Moyen Âge : notamment pour les femmes, cela se traduit par la suppression de la fente vulvaire.

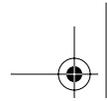
Nous avons vu que la nudité représentée par les Occidentaux n'est jamais la véritable nudité. Cependant, il est exact que ce sont eux qui semblent être allés le plus loin dans la représentation de la nudité. Le nu n'est véritablement apparu que dans les pays baignés par la Méditerranée. Les premiers nus sont masculins. En Grèce, aucun nu féminin ne date du VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ et ils sont encore très rares au V<sup>e</sup> siècle. Dans la vie réelle, les femmes étaient d'ailleurs beaucoup plus habillées que les garçons.

Ceci dit, même quand les nus féminins se multiplient, les corps nus sont toujours des corps idéaux, presque parfaits, comme dans la publicité aujourd'hui. Mais ici encore, l'anatomie féminine reste

---

<sup>14</sup> Pour illustration, voir : <<http://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/images/ratai02.gif>>, dernière consultation le 16 août 2007.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

voilée dans son intimité : le geste de la *Venus pudica*<sup>15</sup>, dont le sculpteur grec Praxitèle est à l'origine, sera repris pendant des siècles.

En même temps qu'il dissimule le pubis, il rend du même coup cette zone plus désirable. Ce n'est pas la pudeur au sens du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il faut lire dans ce geste, mais au contraire, une tension, symptomatique, de la manière dont les Grecs et les Romains envisageaient les rapports sexuels, c'est-à-dire des rapports de domination. On sait que pour eux la véritable frontière ne passait d'ailleurs pas entre hétérosexuels et homosexuels, mais entre passivité et activité. Il valait mieux être un homosexuel actif qu'un hétérosexuel passif... Ce geste de la sculpture de Praxitèle exprime donc une attitude défensive de la part de la femme, en fonction d'une sexualité masculine menaçante.

Mais de manière générale, il reste vrai que le corps humain n'a jamais été aussi dénudé que dans la tradition occidentale, héritée des Grecs du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.

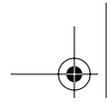
De manière non moins générale, nous avons de multiples preuves que le vieux schéma évolutionniste est inexact. On ne passe pas de stades primitifs qui auraient été beaucoup plus tolérants envers la nudité à un stade de civilisation où celle-ci serait davantage réglementée.

Chez les Grecs, les athlètes, lorsqu'ils étaient nus, veillaient à ne pas prendre de poses indécentes. De plus, ils étiraient et ligaturaient le prépuce par-dessus le gland, afin que personne d'autre ne puisse le voir. Il était de toute façon interdit aux femmes de regarder les sportifs nus. La nudité publique n'était pas du tout destinée aux femmes. Plutarque rapporte qu'à Milet, parce que se déclara parmi les jeunes filles une épidémie de suicides, une loi fut publiée disant que toute jeune fille suicidée devrait, avant d'être enterrée, être transportée nue jusqu'au marché, ce qui arrêta les suicides.

De manière générale, **dans les sociétés traditionnelles**, il n'est pas question d'exposer sa nudité. Les ethnologues ont toujours eu

<sup>15</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.muzeum.krakow.pl/uploads/thumbnails/150\\_363.5\\_d11\\_04.jpg](http://www.muzeum.krakow.pl/uploads/thumbnails/150_363.5_d11_04.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007.





## NORMES ET NUS

beaucoup de difficultés à photographier les femmes, surtout lorsqu'elles étaient surprises dans leur nudité : elles pensaient en effet que par la suite les hommes pourraient contempler leurs organes sexuels sans aucune retenue. Dans beaucoup de sociétés, il est inconvenant de voir les organes génitaux de son partenaire pendant l'amour. Les interdits touchant le corps féminin sont particulièrement vigoureux quand les femmes sont au bain. Même quand elles se baignent entre elles, les femmes doivent cacher leurs organes génitaux et donc garder leurs jambes croisées ou serrées la plupart du temps. En ce qui concerne les hommes, ils doivent souvent tenir la main devant leur sexe. Chez nous, chez les nudistes, une des règles de convenance est que les femmes en particulier ne regardent jamais le bas du corps des hommes.

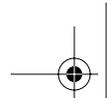
Cela signifierait-il que la nudité serait strictement localisée et définie ? Nous allons voir que les choses sont plus complexes en essayant de donner une définition de la nudité

### C. Les innommés de la nudité

Comment définir la nudité ? *A priori*, ce devrait être assez facile : elle consisterait dans le dévoilement des organes sexuels.

Mais tout de suite, cela se complique. Dans nos propres traditions, pour la femme, il y a une nudité intégrale et une semi-nudité : la zone génitale de la femme est entièrement sexuelle, à quoi correspond la nudité intégrale ; il y a aussi la poitrine, qui est à la fois un organe sexuel et nourricier (thème pictural de la Vierge nourrissant l'enfant Jésus, *Virgo lactans*). En tout cas, on observe que la semi-nudité féminine est beaucoup plus praticable et représentable que la nudité intégrale. Sans doute à cause de ce mélange entre la fonction maternelle et sexuelle du sein, ainsi que pour l'intérêt de cet organe quant au dessin. La zone génitale de la femme est en revanche taboue (exception scandaleuse : *L'origine du monde*, de Courbet, qui n'était cependant pas destinée à l'accrochage public et avait été commandée au peintre par un personnage privé) : c'est sa représentation qui marque souvent la frontière entre les photos et films érotiques et pornographiques.





Dans l'histoire de l'art, l'évitement de cette zone se manifeste de plusieurs manières : croisement des jambes, attitude de la *Venus pudica* (une main sur le bas-ventre), voiles divers<sup>16</sup>.

Plus intéressant encore, c'est l'utilisation de certaines conventions qui en viennent à la négation de certains éléments du réel : essentiellement **les poils et la fente vulvaire**. Pourquoi ces spécificités alors qu'il arrive fréquemment que les organes sexuels de l'homme soient entièrement représentés (*Le David* de Michel-Ange<sup>17</sup>), notamment en érection dans la peinture et la statuaire antiques ? Pour plusieurs raisons.

<sup>16</sup> En voici quelques exemples, pris à différentes époques :

WATTEAU, *Diane au bain* (pour illustration, voir : <<http://www.ac-nancy-metz.fr/Pres-etab/JeanLurcatBruyeres/lyceejeanlurcat/donnees/diane2.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007) ;

FRAGONARD, *Les Baigneuses* (pour illustration, voir : <<http://www.ac-nancy-metz.fr/Pres-etab/JeanLurcatBruyeres/lyceejeanlurcat/donnees/baigneus.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007) ; *La chemise enlevée* (avant 1778) (pour illustration voir : <[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604\\_87ee2421\\_v.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_87ee2421_v.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007) ; *Le Verrou* (avant 1784) (pour illustration voir : <<http://mucri.univ-paris1.fr/mucri10/IMG/cache-430x335/arton34-430x335.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007) ;

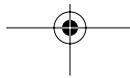
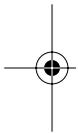
INGRES, *La Baigneuse, dite baigneuse Valpinçon* (1808) (pour illustration, voir : <<http://mini-site.louvre.fr/ingres/images/grandes-html/valpincon.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007) ; *La grande Odalisque* (1814) (pour illustration, voir : <<http://mini-site.louvre.fr/ingres/images/grandes-html/grandeodalisque.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007) ;

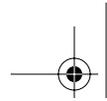
PICOT, *L'amour et Psyché* (1817) (pour illustration, voir : <[http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin\\_eleve/venus/venus/images/louvredu16p.jpg](http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin_eleve/venus/venus/images/louvredu16p.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007) ;

CHASSERIAU, *La toilette d'Esther* (1841) (pour illustration, voir : <<http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/UVLibre/9900/bin17/imageG2P.JPG>>, dernière consultation le 16 août 2007) ;

Hippolyte FLANDRIN (1809-1864), *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (pour illustration, voir : <[http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/illustration/atlas/x196image\\_59098\\_v2\\_m56577569830600035.jpg](http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/illustration/atlas/x196image_59098_v2_m56577569830600035.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007).

<sup>17</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.firenzeviva.com/SS\\_Annunziata/david.jpg](http://www.firenzeviva.com/SS_Annunziata/david.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007.





## NORMES ET NUS

D'une part, l'homme a longtemps été conçu comme ayant le rôle directeur, dynamique dans les rapports sexuels. On a même cru durablement en médecine que le sperme contenait la totalité du principe d'engendrement, la femme n'étant qu'un vase, formule que reprendront d'ailleurs les juristes dans le problème de l'exclusion des femmes de la succession au trône de France. Autrement dit, c'est dans le phallus (et les testicules : « *en avoir ou pas* ») que se concentre toute la virilité, qui est bonne, fertile dans son principe (comme le montre la fonction propitiatoire du phallus dans l'Antiquité romaine). De plus, les organes féminins sont plus dissimulés, donc plus difficilement représentables.

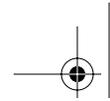
D'autre part, et surtout, *la zone génitale féminine est potentiellement dangereuse dans l'imaginaire masculin.*

1) Présence du clitoris : qu'en faire ? Cet organe évoque la masculinité, il est gênant, fait en quelque sorte double emploi. D'où la pratique de l'excision. Remarquons que cette excision n'est pas seulement physique. Dans les théories de Freud, très marqué par son époque, elle prend une forme mentale : pendant longtemps, on a enseigné que l'évolution normale de la sexualité féminine consistait à passer de la jouissance clitoridienne à la jouissance vaginale. En effet, la jouissance vaginale possède deux avantages : elle est davantage conforme à la « nature » ; elle est reliée à la fertilité. Alors que le clitoris, vestige de l'indifférenciation sexuelle primitive au stade fœtal, ne sert qu'au plaisir, toujours plus ou moins suspect.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Duval conseille de ne le solliciter qu'avec modération : « Les plus pudiques des femmes et filles, quand elles ont donné permission de porter le bout du doigt sur cette partie, elles sont facilement soumises à la volonté de celui qui les touche, leur causant l'attraction à la volonté d'icelle une si grande titillation qu'elles en sont amorcées et ravies, voire forcées au déduit vénérien ». Cependant, il faut garder la mesure, car : « donnant l'exacte de sentiment de cette partie, pour petite qu'elle soit, une tant violente amorce au prurit et ardeur libidineux qu'étant la raison surmontée, les femelles prennent tellement le frein aux dents qu'elles donnent du cul à terre, faute de se tenir ferme sur les arçons »<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Cit. par R. DUCHÊNE, *op. cit.*, 223.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

Prudence, et peut-être déjà suspicion. Au XIX<sup>e</sup> siècle en tout cas, certaines femmes étaient persuadées du caractère coupable de leur jouissance. C'est pourquoi, elles demandaient elles-mêmes qu'on procède sur leur corps à une clitoridectomie<sup>19</sup>. Aujourd'hui encore, les publications médicales sont étrangement silencieuses sur le clitoris (car les professions médicales ne sont plus réservées aux hommes depuis plus d'un siècle), alors qu'il en existe de nombreuses sur la verge.

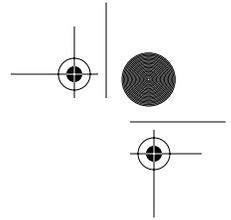
En ce qui concerne le XIX<sup>e</sup> siècle, cette suspicion à l'égard du clitoris doit être reliée à la hantise de la masturbation qui se manifeste dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais s'accroît au milieu du XIX<sup>e</sup>, spécialement en Angleterre. Aux États-Unis, même phénomène, mais avec un temps de retard : après 1925<sup>20</sup>, 10 % des mesures préconisées étaient encore d'ordre chirurgical, alors qu'en Europe ce n'était plus le cas. L'ablation du clitoris n'est cependant qu'une mesure ultime. De manière préalable, afin de détourner les femmes de leurs mauvaises habitudes, on peut utiliser des bandages, des douches, des émétiques. À l'extrême inverse, on note même des cas d'infibulation, médicalement pratiquée. Des voix s'élèvent cependant pour mettre en doute l'efficacité de la clitoridectomie. Ainsi, en 1834, Madame Boivin, sage-femme en chef à Montpellier, pense que la nymphomanie étant « un désordre de l'intelligence », l'ablation du clitoris ne résoudra pas le problème. En 1866, on cite des articles médicaux américains traitant de l'excitation sexuelle des couturières travaillant sur des machines à coudre à pédales, sujet également abordé en Europe. Mais à partir de 1870, les milieux médicaux rejettent la clitoridectomie, sauf aux États-Unis, où cela prend plus de temps.

2) On peut aussi mentionner la proximité du vagin vis-à-vis de l'anus, qu'il faut en principe éviter (condamnation de la sodomie, y compris entre hétérosexuels). Saint Augustin notait : « Nous naissons entre l'urine et les excréments ».

<sup>19</sup> John DEMOS, « The American Family in Past Time », *American Scholar* 43 Summer 1974, 437.

<sup>20</sup> Michel ERLICH, *La femme blessée – Essai sur les mutilations sexuelles féminines*, Paris, L'Harmattan, 1986, 64.





Mis à part la présence du clitoris, il faut aussi s'interroger sur deux autres aspects de l'évitement de la zone génitale féminine : l'absence de la représentation des poils (tradition extrêmement forte au Japon, encore à l'heure actuelle ; en Occident, ce fut longtemps un des critères de la pornographie) ; la négation de la fente vulvaire.

3) En ce qui concerne **les poils**, on peut penser que l'exhibition du système pileux représente un état primitif, proche de la nature, un état de non-civilisation<sup>21</sup>. Dans l'Égypte pharaonique comme en Mésopotamie, l'épilation était fort courante. Elle représentait chez les Grecs un idéal de jeunesse. Plus tard, dans les hammams, l'épilation est de rigueur : les poils sur le corps féminin passent pour donner un aspect répugnant, sale, et même maléfique<sup>22</sup>.

En fait, comme l'écrit Boris Cyrulnik :

Le poil se charge d'une fonction sémiotique différente selon le lieu où il pousse : le poil de la moustache est un signe de virilité alors que le long cheveu est un signe de féminité [...]. Tout duvet est culturel.<sup>23</sup>

Dans le cas du système pileux du bas-ventre féminin, le doute ne paraît pas permis : le poil se situe à l'inverse de la féminité. Là encore, comme pour le clitoris, il s'agit de tracer plus nettement une frontière entre les sexes.

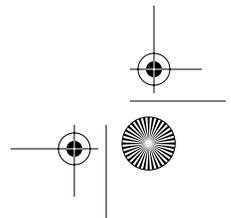
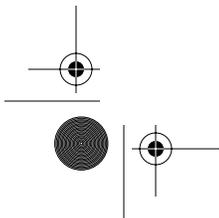
L'élément pileux est assimilé à la virilité : les femmes doivent se raser les jambes et les aisselles, pas les hommes. Donc, la représentation des poils pubiens ne serait pas « féminine », alors même qu'on sait bien que c'est pourtant un élément de l'attraction sexuelle.

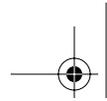
C'est la raison pour laquelle le nu publicitaire a été très discret au sujet du système pileux, à la fois pour ne pas heurter les mœurs et les prescriptions juridiques : les personnages étaient représentés de dos. Ce n'est qu'en 2001 que les mannequins les plus connus se firent photographier de face. Encore aujourd'hui, s'il est devenu

<sup>21</sup> Confère F. BARTHE-DELOIZY, *op. cit.*, 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 203.





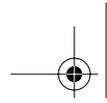
courant, dans les productions cinématographiques de voir une femme de face dans sa nudité intégrale, le fait est beaucoup plus rare pour les hommes. Serait-ce parce que l'opinion publique résisterait pour le moment davantage à la commercialisation des corps des hommes qu'à ceux des femmes ?

4) En ce qui concerne l'évitement de la fente vulvaire, les choses sont plus compliquées. Notons tout d'abord qu'elle est d'autant plus remarquable que les conventions de la représentation de la nudité dans l'art occidental impliquent l'exposition maximale de toute la surface du corps humain, vu de face ou de dos.

Les féministes se sont interrogées sur l'exception génitale féminine. Cette suppression de cette zone viendrait d'une **angoisse de la castration**, évidemment typiquement masculine (autre thème universel signifiant l'angoisse masculine : le vagin denté). La fente vulvaire, de manière fantasmatique, serait assimilée par les hommes aux lèvres (remarquer la synonymie du terme « lèvres »), d'une blessure qui serait postérieure à une castration<sup>24</sup>. En ce sens, la femme *vraiment* nue serait menaçante ; il faut donc faire comme si cette zone n'existait pas, même si elle est constitutive de l'acte sexuel. Les féministes citent à l'appui de cette interprétation un texte où Freud analyse la scène de la tête de Méduse, un thème très souvent traité par les peintres : le regard de Méduse étant mortel, Persée parvient à lui trancher la tête et offre cette tête à la déesse Athéna qui en orne son bouclier. La chevelure de Méduse est représentée comme un amas de serpents. Or, le serpent est un symbole phallique. Cela vient du fait que la décapitation est assimilée à une castration. Donc, les serpents atténuent la perte en reprenant le thème du phallus. Il s'agit d'un réflexe de type **fétichiste** : par déplacement, l'angoisse de la perte du phallus est désamorçée par son remplacement par certains objets signifiants : soulier, corset, ceinture, gants, etc. Autrement dit, là encore, cette multiplication des symboles phalliques traduit *a contrario* l'angoisse du manque.

<sup>24</sup> Laura MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, MacMillan Press, London, 1989, 6 et suiv. ; A. CALLEN, « Dega's Bathers », dans R. KENDALL et G. POLLOCK (ed.), *Dealing with Degas*, Pandora, London, 1992, p. 182, n. 17.





## NORMES ET NUS

D'après Freud, ce manque n'est d'ailleurs pas exclusivement masculin : la petite fille est hantée par « l'envie du pénis », ce que l'on conteste aujourd'hui.

Par rapport à cet évitement de la fente vulvaire, on peut comprendre le caractère scandaleux du tableau de Courbet, *L'origine du monde*. Mais rappelons que s'il est aujourd'hui au Musée d'Orsay, cette exposition publique n'est que récente : auparavant, il n'avait été destiné qu'à des propriétaires privés (dont le psychanalyste Jacques Lacan), qui le dissimulaient soigneusement aux regards.

En conclusion, on peut penser que la représentation du corps féminin obéit à des conventions qui sont principalement le produit de l'imaginaire masculin.

Ce qui amène à poser la question : quels sont les fantasmes féminins à propos de **la zone génitale masculine** ? Il faut bien reconnaître que (mis à part probablement l'art du XX<sup>e</sup> siècle), l'histoire de l'art est quasiment muette à ce sujet, puisque les femmes artistes devaient se soumettre à la demande des commanditaires, la plupart du temps des hommes.

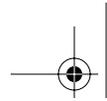
Le droit offrirait-il des points de repères plus sûrs quant à la définition de la nudité ?

## II. NUDITÉ ET DÉSORDRES

Au Paradis, affirme la Genèse, l'homme et la femme étaient nus<sup>25</sup>. Le constat de cette nudité paraît consubstantiel à la division sexuelle, puisqu'il intervient juste après que Dieu ait tiré la femme de l'une des côtes d'Adam : un thème que nous retrouverons à propos de l'enseignement du nu quand, au XIX<sup>e</sup> siècle, les mœurs considéreront comme insupportable qu'une jeune femme puisse voir un homme nu. Mais surtout le texte fondateur affirme qu'« ils n'avaient pas honte l'un devant l'autre ». *A contrario*, la nudité ne devient condamnable qu'après le péché originel, la sortie du paradis et la condamnation à la mort inéluctable : « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des

<sup>25</sup> Genèse, 2,25 ; 3,7.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

feuilles de figuier et se firent des pagnes ». Remarquons également que le texte biblique ne fait allusion à la reproduction sexuée qu'après la chute d'Adam : « Je multiplierai les peines de tes grossesses, dans la peine tu enfanteras des fils. La convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi »<sup>26</sup>. On peut donc se demander à quoi servait au Paradis la division sexuelle, à laquelle le constat de la nudité est lié, même s'il n'est pas encore infamant. Grégoire de Nysse (seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle) apporte une réponse assez faible : c'était justement en prévision de la chute... Une cinquantaine d'années plus tard, Saint-Augustin est plus subtil. Même au Paradis, la nudité pouvait faire naître des désirs d'ordre sensuel. Mais dans l'état de perfection paradisiaque, la volonté de l'être humain était supérieure à toute concupiscence. Quoi qu'il en soit, la nudité est donc porteuse de sensualité, au moins potentiellement. C'est donc par le miracle de l'état paradisiaque qu'elle ne soumet pas l'homme à la passion sensuelle. Mais cet état terminé, elle participe à l'imperfection humaine, dans le combat toujours incertain entre l'esprit et la matière. Bien plus tard, en 1900, dans *L'interprétation des rêves*, Freud associera la nudité à l'angoisse.

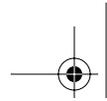
Il reste que la nudité n'est pas condamnable *ipso facto*. Elle ne le devient qu'à partir du moment où, par le péché originel, l'être humain a acquis la connaissance du bien et du mal en mangeant le fruit défendu, pensant ainsi qu'il deviendrait l'égal de Dieu. Il sait désormais que la nudité se situe du côté du mal et cherche donc à la dissimuler. Remarquons au passage que le texte ne nous dit pas que l'une des deux nudités – la féminine ou la masculine – est plus condamnable que l'autre.

La plupart des sociétés, y compris celles qui n'ont aucun lien avec la tradition judaïque, ont fait leur cette leçon : l'être humain ne peut être intégralement nu, sous peine de se situer à l'extérieur de l'humanité. Même sous le climat tropical de l'Inde, dans l'art de la période ancienne (du troisième au premier siècle) la nudité reste partielle, encore que les artistes n'hésitent pas à rendre le modelé des chairs et la souplesse des membres.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, 3, 16-17.





## NORMES ET NUS

La preuve *a contrario* de cette répugnance envers la nudité intégrale est qu'en Inde, comme en Afrique, certains mystiques font le choix de la nudité totale pour mieux marquer leur rupture avec le monde.

Vers 83 avant notre ère, un schisme éclata parmi les adeptes du jaïnisme. Les *digambaras* (les « nus ») soutenaient que la nudité était une condition indispensable pour arriver à la délivrance, les *svetambaras* (les « vêtus de blanc »), moins rigoristes, admettant le port d'un vêtement blanc.

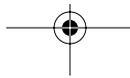
Plus largement, sans qu'ils soient nécessairement adeptes du jaïnisme, des Hindous peuvent faire le vœu de renoncer à la société : ils deviennent des *sadhu* et se comptent par millions dans l'Inde moderne. Ils vivent seuls ou en petits groupes, ne travaillent pas et font d'ordinaire vœu de pauvreté et de célibat, souvent de silence. Certains *sadhus* poussent l'ascétisme jusqu'à la nudité totale. En fait, le vrai *sadhu* vit hors du monde, de façon nomade, en évitant les cités et les villages en dehors des grands rassemblements de renonçants.

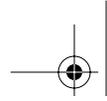
Mais pour le commun des mortels, dans la vie quotidienne, la nudité ne peut être intégrale. Le droit intervient, quoique de façon relativement discrète, car les mœurs sont plus efficaces que lui.

La nudité peut ainsi être associée à divers types de désordres, plus ou moins sanctionnés. Elle peut ainsi être une forme de subversion politique. Mais c'est surtout dans son éventuelle association au châtement pénal qu'elle apparaît comme l'inverse de la normalité : elle déshumanise le sujet pour montrer que son identité ou ses agissements le retranchent de l'humanité. Enfin, la nudité peut être utilisée comme marqueur d'un clivage anthropologique majeur : la distinction entre les sexes, comme le montrera le difficile accès de l'enseignement des jeunes filles aux classes de dessin d'après modèle vivant : ici, le droit et les mœurs conjuguèrent leurs pressions.

### A. Des prohibitions ténues : les mœurs au secours du droit

Posons un principe de départ : *le nu ne fait jamais l'objet d'une interdiction absolue* (à l'exception, en droit canonique, des dispositions du Concile de Trente) ; sa prohibition est variable et dépend





avant tout du contexte. Contrairement à ce que l'on pense, le nu n'est donc pas tabou, au moins dans notre législation.

Tout d'abord, on a toujours admis l'exception artistique : le nu peut être utilisé comme modèle pour l'apprentissage du dessin dans les écoles spécialisées, même si, comme nous le verrons, l'accès des jeunes filles aux classes de modèles vivants a été l'aboutissement d'un long combat. Bien entendu aussi, les tribunaux ont eu à juger les distinctions faites entre le nu artistique et le nu pornographique. Mais il n'y a jamais eu d'interdiction générale. Les mœurs ont davantage commandé au droit que l'inverse.

Commençons par ce qui paraît le plus restrictif : la nudité dans l'espace public. En France, une loi sanctionnant l'outrage public à la pudeur a été en application de 1863 à 1994. Elle visait « toute personne qui aura commis un outrage public à la pudeur d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 500 à 4 500 F (environ 75 à 685 €) ». Cette loi obligeait à suggérer : les premières affiches présentant des nus concernaient des salles de spectacles, montrant des femmes aux tenues vestimentaires à la limite de la nudité : c'est le début du nu publicitaire.

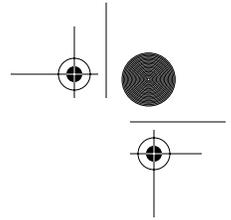
Pour le théoricien, il est intéressant de noter *un phénomène de translation des normes*. Les publicitaires reprirent en effet les normes de la tradition académique en matière de nu, telles que l'allégorie, l'analogie, la métonymie ou la synecdoque<sup>27</sup>.

L'article 222-32 du nouveau code pénal de 1994 a transformé l'outrage public à la pudeur « en exhibition sexuelle... imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public ». La prohibition est aggravée, puisque les peines d'amendes peuvent atteindre 15 000 €; en revanche la peine maximale de prison est réduite à un an. On constate donc un rétrécissement du champ de l'infraction. Théoriquement, seraient ainsi sanctionnables le nu balnéaire, le nu protestataire, le nu festif.

Mais en pratique, la loi est rarement appliquée dans ces derniers cas, se ménageant elle-même des espaces dérogatoires. D'ailleurs,

<sup>27</sup> Confère F. BARTHE-DELOIZY, *op. cit.*, 192.





## NORMES ET NUS

la loi concernant l'outrage public à la pudeur exclut de son champ d'application les créations artistiques.

La flexibilité du degré de prohibition dépend à la fois de la catégorie d'espace public (ville ou plage) et du degré de nudité, tout au moins pour une femme. Avec toutefois une catégorie intermédiaire.

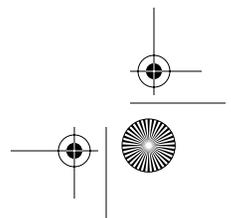
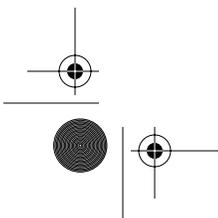
En effet, des arrêtés municipaux, fréquents dans les villes du bord de mer pour la saison estivale, interdisent la déambulation en maillot de bain dans les rues de l'agglomération. Pourtant, le maillot de bain couvre en l'occurrence la totalité des zones « suspectes » : il ne s'agit même pas de semi-nudité. Donc, la nudité peut être un concept à géométrie très variable qui, dans ce cas, se confond avec l'incivilité.

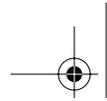
Mise à part cette situation frontière, le cas de la ville est particulièrement intéressant. Normalement, il s'agit de l'espace public type, celui où la prohibition devrait être appliquée avec le plus de fermeté. Pour autant, elle dépend de facteurs tels que le climat ou la portion d'espace public considéré. Lors de la belle saison, les villes tendent à admettre des activités normalement réservées aux plages : aménagement des berges de la Seine ; fréquentation accrue des parcs et jardins publics qui symbolisent des espaces plus proches de ce que l'on appelle « la nature », par opposition aux ensembles construits. Néanmoins, le public qui fréquente ces espaces publics urbains est plus composite (on peut venir y faire promener ses enfants, ses vieux parents, ses animaux domestiques, etc.) que le public des plages : il convient donc de s'y montrer plus discret dans les attitudes de dénudation partielle des corps : la loi est encore relativement proche.

Cependant, on doit noter des traditions culturelles différentes. Dans l'Europe du Sud, on reste généralement assez pudique dans les jardins publics. En revanche, en Allemagne, on peut croiser des familles entières intégralement nues. La France se situe dans une zone intermédiaire : la dénudation n'est tolérée que dans des recoins particuliers de grands parcs publics parisiens, et cela de façon exceptionnelle<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, 118-119.





Le cas des plages est différent et marque un changement de statut de l'espace public, dans le sens d'une plus grande libéralisation. L'explication tient probablement à la proximité par rapport à la nature, plus grande qu'en ville.

Pour autant, la libéralisation sur les plages possède sa propre histoire. Au début du siècle, sur les rives des lacs suisses, il y avait des plages réservées aux hommes et d'autres aux femmes, comme dans l'Iran actuel. En France, en 1920, le maillot collant est l'objet de violentes attaques. Un procès est intenté contre Kienné de Mongéot, un fondateur du mouvement naturiste, parce qu'il se baigne torse nu<sup>29</sup>.

Mais depuis, les choses ont bien changé et il est apparu ce qu'il faut bien appeler un statut dérogatoire de la nudité sur l'espace public des plages : c'est le phénomène de la réglementation du nudisme, que nous étudierons plus loin<sup>30</sup>.

Dans un tout autre sens, la nudité peut prendre la forme d'une contestation politique, à la limite de la publicité.

## B. Nudité et contestation politique

Certaines manifestations peuvent paraître minimes. Dans les années 1970, le soutien-gorge a pu être considéré comme un des instruments de l'oppression patriarcale. En Amérique, a été ainsi institué un *No Brass Day*.

Plus sérieusement, la nudité a été utilisée lors de manifestations protestataires à partir de la fin des années 1990<sup>31</sup>. Au Sénégal, les femmes de Zinguinchor ont ainsi manifesté nues pour soutenir leurs enfants en rébellion contre l'autorité enseignante. À partir des années 2000, ce genre de manifestation peut accompagner les sommets internationaux ou les rencontres de grands chefs d'État : à Göteborg, en Suède, en 2001, lors de la visite de Georges Habache ; à Québec, la même année, contre le Sommet des Amériques ; à

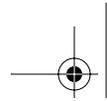
---

<sup>29</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>30</sup> Cf. *infra*, p.

<sup>31</sup> F. BARTHE DELOIZY, *ibid.*, 130-131.





## NORMES ET NUS

Séville, en 2002, lors du Sommet européen organisé par des militants mondialisation. Au Chili et en Australie, les opposants à la guerre ont repris les mêmes modalités de manifestations en 2002.

Une autre forme peut consister dans le *streaking*. On trouve un site susceptible de rassembler plusieurs milliers de personnes venues assister à un spectacle exceptionnel. Le *streaker* se déshabille rapidement, de manière à attirer l'attention ; les femmes sont aussi nombreuses que les hommes à se livrer à ce genre de manifestation. Il semble que la nudité soit moins associée à la délivrance d'un message particulier qu'au besoin d'agir hors normes, peut-être aussi d'exister en face d'une société innombrable.

Le nu comme contestation de l'ordre social serait sans doute davantage à chercher dans certaines fêtes du passé comme les fêtes des fous et flagellants.

La nudité apparaît comme beaucoup plus liée au droit lorsqu'elle intervient dans le cadre du châtement pénal.

### C. La nudité et la sanction du droit : le châtement pénal

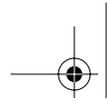
Voici le témoignage de Franz Stangl, commandant des camps d'extermination de Treblinka et Sobibor. Il disait que, pour lui, le pire endroit du camp était les baraques de déshabillage :

C'est une chose que je repoussais du plus profond de moi-même. Je ne pouvais pas les affronter ; je ne pouvais pas leur mentir ; j'ai évité par tous les moyens de parler à ceux qui allaient mourir ; je ne pouvais pas le supporter.

C'était clair : aussitôt que les gens étaient dans les baraques de déshabillage, c'est-à-dire qu'ils étaient nus, ce n'était plus des êtres humains pour lui. Ce qu'il « évitait à tout prix », c'était d'être le témoin du passage [...]

Je les ai rarement perçus comme des individus. C'était toujours une énorme masse. Quelquefois j'étais debout sur le mur et je les voyais dans le « couloir ». Mais – comment expliquer – ils étaient nus, un flot énorme qui courait, conduit à coups de fouet...<sup>32</sup>





Comment interpréter la nudité dans ce contexte ? Elle possédait d'abord une utilité pratique : elle permettait la récupération des vêtements ; elle permettait aussi aux gardiens de s'assurer que les Juifs ne dissimulaient pas d'objets précieux relativement importants sous leurs vêtements. Mais la nudité possédait aussi un aspect symbolique, pratique pour les bourreaux : non seulement elle humiliait les victimes, mais aussi elle les faisait changer d'état, régresser vers l'animalité. Donc, il était dès lors beaucoup plus facile de les exterminer.

On peut se demander si, dans l'histoire, la nudité n'a pas été une technique de pression lors des interrogatoires, ou d'augmentation du châtiment par dévoilement de zones du corps normalement cachées au public.

Il faut distinguer le cas des sorcières de celui des délinquants ordinaires.

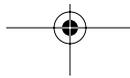
### 1. Les sorcières

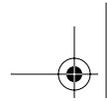
Les illustrations d'ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle montrent souvent des sorcières plus ou moins dénudées et soumises à la torture ou à la peine de mort. En fait, il s'agit surtout de fantasmes de ce siècle. Une certaine pudeur était constatable même dans le traitement des sorcières ; cependant, certaines mentions nous apprennent que le dévoilement des parties intimes pouvait être une menace suffisante pour que les femmes avouent.

En général, hommes et femmes soumis à la question portaient un vêtement spécial, le vêtement de supplice, sans boutons, conçu pour qu'un démon ait des difficultés à s'y dissimuler. Il était extrêmement rare qu'une femme soit torturée la poitrine nue : la chemise de sorcière comportait un cache pour la poitrine. Cependant, il arrivait que les femmes doivent changer de vêtements devant le bourreau, et donc apparaître devant lui nues. Nous avons de nombreux témoignages comme quoi « pour le sexe féminin c'est encore pire que la torture ».

---

<sup>32</sup> G. SERENY, *Au fond des ténèbres*, Paris, Denoël, 1975, p. 215-217.





## NORMES ET NUS

Durant les exécutions, les hommes ont au moins le bas-ventre couvert, et les femmes la plupart du temps la poitrine également.

Cependant, il est vrai que le bourreau rasait tout le corps de la femme soupçonnée de sorcellerie, ainsi que les poils pubiens, à la recherche d'un signe du diable, caché dans la région du sexe ou de l'anus. On cherchait également des excroissances, des mamelons cachés, auxquels le diable et les démons avaient l'habitude de téter, et qui avaient la réputation d'être insensibles aux coups d'épingle. Une précision intéressante : un clitoris un peu développé ou une lèvre de forme anormale étaient pris pour un stigmate diabolique.

Certaines observations établissent aussi que ces examens étaient utilisés comme moyens de pression psychologique : les femmes se sentaient tellement humiliées qu'elles avouaient spontanément plutôt que d'y être soumises. Jean Bodin rapporte que le rasage de la zone génitale était tellement humiliant que beaucoup de femmes s'effondraient et avouaient sans qu'il soit nécessaire de les torturer. Il arrivait aussi de constater le même comportement chez les hommes.

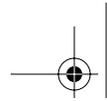
Mais les pratiques sont **loin d'être uniformes** à cet égard. Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, des instructeurs recommandent que les hommes soient dévêtus uniquement par des aides-bourreaux mâles et que les femmes suspectées de sorcellerie le soient par des femmes honorables et de bonne réputation. Mais nous avons aussi des témoignages en sens contraire, nous montrant que les fouilles aux endroits les plus intimes des femmes étaient exécutées par des hommes. Mais en 1657, l'Inquisition romaine finit par interdire le rasage d'une femme suspectée de sorcellerie.

On pouvait également inspecter le corps uniquement après l'exécution (c'est ainsi qu'on examina le cadavre de Charlotte Corday, sous la Révolution, pour voir si elle était vierge...).

### 2. La mise à nu comme châtiment des délinquants ordinaires

Pendant longtemps, des raisons de pudeur ont mis les femmes à l'abri de certains châtiments infamants infligés uniquement aux hommes, comme la pendaison. Il y avait cependant des exceptions





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

à cette règle, notamment lorsqu'on avait affaire à des sorcières, des femmes juives ou tziganes. En 1613, Las Casas rapporte dans sa relation de la destruction des Indes par les Espagnols que ceux-ci n'avaient aucun scrupule à pendre les Indiennes nues, alors qu'ils permettaient à leurs maris de garder un caleçon. Quand la pendaison des femmes commence à se développer en Angleterre, nous avons des procès-verbaux des tribunaux anglais attestant que les jeunes femmes condamnées suppliaient qu'on les pendre aussi bas que possible, de sorte que personne ne puisse regarder sous leur robe. Aux Pays-Bas, certaines pendaisons de femmes montrent qu'on attachait le bas des robes autour des chevilles. On prenait aussi des précautions en ce qui concerne la pendaison des hommes, afin de dissimuler les éventuelles érections et éjaculations (des phénomènes comparables ont été constatés chez les femmes au niveau de leurs parties génitales).

Cependant, la mise à nu pouvait intervenir dans le châtiment d'infractions moins graves, comme l'adultère : peine de la course dans la région de Toulouse. L'homme coupable d'adultère devait parcourir la ville avec sa complice, qui tenait son sexe dénudé dans la main. Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, on retrouve dans les *Coustimés et Etablissements du Château de Clermont Souverain* la prescription suivante :

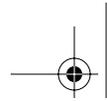
Et qui sera pris avec femme mariée en adultère, ou marié avec autre femme, ou femme mariée avec un homme, qu'ils courent la ville tous nuds, et la femme aille la première et tire l'homme avec une corde.<sup>33</sup>

Mais à l'époque biblique, les Juifs étaient plus sévères, puisque la femme adultère était mise complètement nue. On a aussi quelques exemples de condamnation de femmes à se montrer en public la poitrine nue.

Sous la Révolution, on a des témoignages de pudeur de la part des condamnées, y compris dans les tout derniers instants. Quand Marie-Antoinette fut conduite à l'échafaud, le bourreau lui retira d'un violent geste de la main le foulard qui couvrait son décolleté.

<sup>33</sup> Confère F. BARTHE-DELOIZY *op. cit.*, 72.





## NORMES ET NUS

Aussitôt elle manifesta son indignation. Elle craignait certainement que l'on pût voir dans son décolleté une fois qu'elle aurait placé la tête sous le couperet. De manière similaire, le bourreau avait retiré une épingle du foulard d'Élisabeth, la sœur du roi, à qui l'on avait déjà attaché les mains derrière le dos. Celle-ci lui ordonna alors : « Au nom de la pudeur, couvrez-moi le sein ! ».

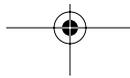
Mais la nudité, tout en restant reliée au droit, peut apparaître comme déconnectée du châtiment pénal, et davantage reliée aux mœurs. Notamment à un clivage anthropologique fondamental : la différence entre les sexes et les conduites qui y sont liées. C'est ce que nous apprend, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le difficile accès des jeunes filles aux classes d'enseignement de dessin d'après modèle vivant.

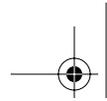
### D. La nudité, frontière des sexes : l'enseignement du nu aux jeunes filles

Il y a un effet de **cercle vicieux**. Les femmes pouvaient d'autant moins s'opposer aux interdits les touchant concernant le spectacle de corps nus, **féminins** ou masculins, qu'elles étaient peu nombreuses à exercer le métier d'artistes. Et elles étaient peu nombreuses notamment parce que, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement du dessin d'après modèle vivant, c'est-à-dire éventuellement nu, était fondamental dans l'apprentissage de l'artiste.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le travail d'après des modèles nus masculins devint primordial dans la formation des artistes peintres. Le grand traité de L.B. Alberti, *Della Pittura*, le recommandait déjà en 1435 en affirmant que l'étude du nu constituait la base de la méthode académique<sup>34</sup>. L'étudiant en peinture devait étudier l'anatomie du corps humain, d'abord à partir de cadavres et de modèles vêtus, puis de plus en plus d'après le nu masculin. Alberti en donne l'explication suivante, qui sera jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle la base de la méthode académique :

<sup>34</sup> K. CLARK, *Le nu*, Tome II, Paris, Hachette Littératures, 1998, 201.





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

Dans la peinture du nu, commencez par les os, poursuivez par les muscles et recouvrez ensuite le corps avec la chair de manière à ce que la place des muscles demeure toujours visible. On peut objecter qu'un peintre ne devrait représenter ce qu'on ne peut voir, mais cette méthode est analogue à celle qui consiste à dessiner un nu et à le couvrir ensuite de draperies.

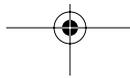
Dans la composition d'un groupe, toutes les figures doivent donc être d'abord représentées nues.

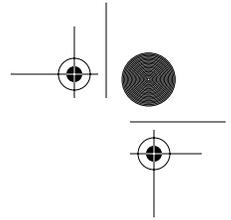
En ce qui concerne le début du XV<sup>e</sup> siècle, nous avons quelques fragments d'œuvres et de copies d'Ucello et de Pisanello qui prouvent l'existence de l'étude d'après nature. Dans la seconde moitié de ce siècle, les documents se multiplient montrant l'utilisation de modèles nus dans l'enseignement, notamment dans les ateliers de Filippino Lippi et des Ghirlandaio, ainsi que des frères Pollaiuolo.

Non seulement les mœurs interdisaient aux femmes la vision de modèles nus masculins, mais elles s'opposaient également à ce qu'elles puissent engager des modèles. Elles devaient donc travailler d'après des tableaux et des sculptures ou en s'aidant de miroirs, comme le montrent les images émouvantes du film d'Agnès Merlet sur Artemisia Gentileschi dans son adolescence. Par la suite, il est attesté qu'Artemisia put recourir de nombreuses fois à des modèles nus féminins. Dans une lettre de 1648 qu'elle écrit vers la fin de sa vie à Antonio Ruffo, un de ses commanditaires, elle se plaint des dépenses impliquées par l'utilisation de ce type de modèles :

[...] Les dépenses sont énormes en raison de la nécessité d'avoir des filles nues. Croyez-moi, Don Antonio, pour cinquante qui se déshabillent, à peine en trouve-t-on une de convenable. Je ne puis me contenter d'un unique modèle pour ce tableau parce qu'il y a huit personnages et qu'il faut, à mon avis, en varier les traits.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> *Actes d'un procès pour viol en 1612, suivis des lettres d'Artemisia Gentileschi*, Paris, Éditions des femmes, 1983, 219-220.





## NORMES ET NUS

On peut supposer que le prix du tableau dépendait du nombre de personnages et devait correspondre aux goûts du commanditaire en matière de nus féminins<sup>36</sup>.

En 1649, Artemisia écrit au même correspondant :

[...] Ce sont des tableaux qui réclament des personnages nus de sexe féminin nécessitant de grandes dépenses et de gros tracas. Quand on arrive à en tirer quelque chose, elles vous ruinent.<sup>37</sup>

La nudité se payait donc plus cher, comme aujourd'hui<sup>38</sup>. De plus, la plupart des modèles ne semblaient pas accepter de se déshabiller, même devant une femme. Il reste qu'Artemisia devait quand même parvenir assez souvent à ses fins, car elle se forgea la réputation d'une spécialiste des nus féminins<sup>39</sup>. Il est même possible qu'elle ait eu plus facilement accès à ces modèles que les peintres hommes.

Antérieurement à Artemisia, Lavinia Fontana avait peint des nus des deux sexes, dans des tableaux à thème religieux ou mythologique, mais rien ne prouve qu'elle avait utilisé pour cela des modèles vivants. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise, Giulia Lama engagea un modèle, mais elle ne semble pas avoir été imitée<sup>40</sup>. Il était à la rigueur admis que des femmes se regroupent pour engager des modèles dans des cours de dessin privés, mais les mœurs interdisaient à une femme d'engager un modèle pour son propre compte. Le comportement d'Artemisia Gentileschi demeura donc exceptionnel.

Cela jusqu'à une époque récente.

En effet, pendant des siècles les œuvres créées par beaucoup de femmes artistes souffrirent de cette censure. Souvent à juste

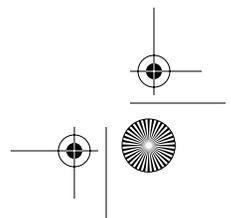
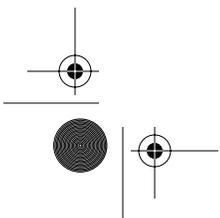
<sup>36</sup> Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 135.

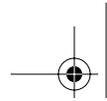
<sup>37</sup> *Ibid.*, 231.

<sup>38</sup> Cf. *infra*, page...

<sup>39</sup> Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 42.

<sup>40</sup> A. SUTHERLAND-HARRIS et L. NOCHLIN, *op.cit.*, 27.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

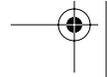
titre, on leur reprochait l'inexactitude de leur dessin, notamment celui du corps ; le flou de la composition<sup>41</sup>. Vasari déclare déjà que Plautilla Neri (1523-1588) aurait pu réaliser de bien meilleures œuvres si, comme les hommes, elle avait pu travailler d'après des modèles vivants. Cette prohibition est largement responsable du cantonnement des femmes dans des genres picturaux jugés longtemps mineurs : fleurs, portraits, natures mortes, qui ne les satisfaisaient d'ailleurs pas (Élisabeth Vigée-Lebrun, qui connut pourtant de grands succès dans le genre du portrait, déclarait qu'elle aurait voulu s'essayer à autre chose). Ces prohibitions n'entraînent pas seulement des défauts techniques dans le dessin des femmes. Elle conduisit aussi certaines d'entre elles à peindre des nus de façon aseptisée, rhétorique. Ainsi il en était de Henrietta Rae, dans les années 1880. Elle s'était fait une spécialité des tableaux de nus féminins, qui ne provoquèrent pas de scandales particuliers. Et pour cause... Il s'agissait le plus souvent de créatures évanescences, entourées de tulle et de roses<sup>42</sup>. Déssexualisées.

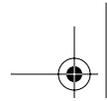
Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, les défenseurs de la tradition privilégiaient le nu, dans la mesure où il leur paraissait seul capable d'exprimer l'idéalisation classique et l'intemporalité indispensables au sublime<sup>43</sup>. Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, les artistes travaillaient beaucoup avec des modèles femmes, du moins dans les académies privées et leurs ateliers. Jusqu'en 1850 au moins, le nu féminin n'eut pas accès à la plupart des écoles publiques. Quant aux étudiantes, pendant longtemps elles ne purent s'inspirer de modèles nus *tant femmes qu'hommes* : le tabou de la nudité, quand il leur était appliqué, transcendait donc même la division des sexes. Ce qui correspondait aux mœurs : une femme ne devait pas avoir la connaissance de l'intimité de son propre corps, y compris dans sa toilette (elle portait une chemise pendant son bain ; au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les almanachs à l'usage des jeunes filles leur recommandaient de répandre de la sciure dans la baignoire avant d'entrer

<sup>41</sup> E. KRULL, *op. cit.*, 14.

<sup>42</sup> E. GREER, *op. cit.*, 319-320.

<sup>43</sup> L. NOCHLIN, *op. cit.*, 219.





## NORMES ET NUS

dans leur bain, de manière à s'épargner la vue de leur poitrine découverte et de leurs poils pubiens<sup>44</sup>).

En 1893 encore, il était interdit aux étudiantes de la *Royal Academy* de Londres d'assister aux cours d'après nature. Après cette date, elles le purent, mais à condition que le modèle fut en partie drapé. La Grande-Bretagne connut beaucoup de résistances à l'introduction du nu féminin, sans doute en raison de la pudibonderie victorienne. Au milieu du siècle, l'une des plus grandes artistes de l'époque, Élisabeth Bridell-Fox, témoigne :

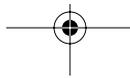
Les écoles d'État n'offraient aucune possibilité de formation professionnelle pour les femmes dans aucune des disciplines de l'Art, en dehors des arts décoratifs. Pas de modèles, pas de draperies, ni d'autres accessoires. Les cours de « figure », ainsi qu'ils étaient pompeusement sinon ironiquement appelés, nous étaient « prodigués » dans une pièce exiguë où nous trouvions quelques moulages d'œuvres antiques. Là, une fois par semaine, la directrice nous faisait l'honneur d'une visite et nous donnait un cours.<sup>45</sup>

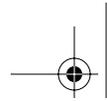
Élisabeth Bridell-Fox décide alors d'ouvrir un cours du soir où les femmes auraient accès à des modèles nus féminins. Ce cours fut très suivi, mais il déclencha de vives polémiques chez les femmes artistes et les étudiantes. Celles-ci disposeront bientôt d'un établissement public spécifiquement réservé à la clientèle féminine, l'École publique des Beaux-Arts pour jeunes filles (*Government School of Arts for Females*). Mais elles veulent pouvoir entrer dans la citadelle de l'enseignement académique : la *Royal Academy*. Il semble que la prohibition des femmes dans les cours de dessin ne reposait sur aucun texte, aucune mention du règlement intérieur de l'Académie : simplement, aucune femme ne s'y était jusque-là présentée<sup>46</sup>. Mais en 1859, 38 femmes artistes professionnelles remettent à chacun de ses membres un mémoire dans lequel elles demandent que « les femmes puissent bénéficier de l'étude de l'art

<sup>44</sup> H.P. DUERR, *Nudité et pudeur*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, 91.

<sup>45</sup> Cit. par A. SUTHERLAND-HARRIS et L. NOCHLIN, *op. cit.*, 50.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 51.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

antique et du nu, sous la direction de professeurs qualifiés et appointés par les écoles de la Royal Academy ». La première réaction de l'Académie fut négative : en vertu de la ségrégation entre les sexes, il aurait fallu créer des classes séparées pour les cours de dessin, ce qui aurait posé des problèmes de locaux. Pourtant, en 1862, cinq femmes sont admises au cours d'art antique. Mais cela ne dure guère : dès juin 1863, l'Académie se ferme de nouveau aux femmes. Ce qui provoque une vive réaction de la part des étudiantes de l'École des Beaux-Arts du South Kensington et d'autres écoles. Elles font imprimer une pétition dans laquelle elles demandent le droit de se présenter aux examens de la *Royal Academy* et revendiquent l'égalité de traitement avec les hommes :

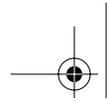
L'opinion courante et le sentiment qui prévalent ces dernières années dans les milieux cultivés sont fortement favorables à l'idée que les femmes soient admises à suivre telle vocation ou carrière qui convient ou leur semble convenir à leur sexe, à leurs aptitudes et à leur goût, alors même que ces voies avaient été jusque-là le monopole plus ou moins exclusif des hommes. Parmi ces voies que les temps modernes ont ouvertes à l'entreprise des femmes, figurent les arts de la sculpture et de la peinture... Nombreuses sont les femmes qui ont déjà tiré profit de cette ouverture et qui vivent à présent de leur art ; nombreuses aussi sont celles qui se préparent, par l'étude et la pratique, à suivre leur exemple... On sait que les écoles de la *Royal Academy* sont de niveau plus élevé que les autres écoles du royaume, et qu'elles sont en tous points plus profitables pour les élèves déjà avancés ; ce sont enfin les seules écoles gratuites de ce pays, et c'est là une considération d'importance pour certaines des signataires de cette pétition... Nous nous unissons donc pour demander que soit rendue aux femmes la possibilité de se présenter aux concours des écoles de la *Royal Academy*, au même titre et dans les mêmes conditions que celles qui sont accordées ou imposées aux hommes.<sup>47</sup>



---

<sup>47</sup> *Ibid.*





## NORMES ET NUS

Une fois de plus, on constate l'importance du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : en réponse à une aggravation de la ségrégation sexuelle, les femmes ne s'inclinent plus, mais revendiquent. L'institution va céder, mais très progressivement. En 1868, 13 femmes sont inscrites à l'Académie, malgré de très nombreuses candidatures ; 92 en 1876 ; 130 en 1879. Mais la ségrégation et la hiérarchie entre les sexes demeurent. En 1881, il avait été décidé que les hommes et les femmes travailleraient dans des écoles de peintures séparées. Un règlement de 1888 prévoyait qu'à la fin du semestre préparatoire, les élèves hommes devaient peindre une figure en pied d'après nature, une tête étant seulement exigée des femmes. En 1891, si hommes et femmes avaient accès à des modèles vivants, l'étude du nu était réservée aux étudiants, les filles devant se contenter de modèles « drapés ». Ce qui ne les empêchait pas de déposer d'innombrables pétitions pour avoir accès aux nus masculins. En 1893, on le leur accorde, mais dans des conditions propres à ne pas offenser leur pudeur. Le nouveau règlement précise qu'elles pourront étudier des modèles nus masculins non drapés, mais pour autant pas totalement dénudés. Le rapport annuel de la *Royal Academy* de 1894 stipule que :

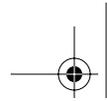
[...] le drapé que devra porter le modèle sera fait d'un caleçon de bain ordinaire et d'une bande de tissu léger de 2,75 mètres de long sur 1 mètre de large, qui sera disposé autour des reins par-dessus le caleçon, passera entre les jambes et sera retenu par la ceinture du caleçon ; une fine lanière de cuir sera en outre prévue pour maintenir le tout en place.

Ainsi, le regard des jeunes filles sera même préservé des conséquences accidentelles d'un mouvement du modèle...

De toute façon, il faudra attendre 1903 pour que soient instituées des classes mixtes ; et même à partir de cette date, on maintient des classes séparées pour le dessin d'après nature. Ce qui témoigne donc du caractère réflexif attribué alors à la pudeur : même une fois admis le spectacle de la nudité, des précautions sont prises pour qu'il n'interfère pas dans les relations entre les sexes.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque cependant en Europe une évolution. Les modèles féminins furent introduits dans les cours d'après





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

nature en 1875 à Berlin, en 1870 à Naples, en 1875 au *Royal College Art* de Londres<sup>48</sup>. La Suède fut plus précoce, puisque cette mesure est appliquée à Stockholm dès 1839<sup>49</sup>.

En général, l'attitude des pays scandinaves était plus tolérante vis-à-vis des étudiantes, nombreuses à fréquenter les écoles féminines des Beaux-Arts à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Moins conventionnelle également, l'Amérique se distingue dans ce domaine : en 1868 la *Pennsylvania Academy* ouvre pour les étudiantes une classe de nus avec des modèles féminins. Mais un dessin au charbon d'un des professeurs, Thomas Eakins, prouve que jusqu'en 1866 au moins, ces modèles femmes devaient porter un masque pour éviter d'être reconnues... Une photographie prise par le même Thomas Eakins montre les étudiantes de cette académie en train de dessiner un bovidé au sexe indéterminé : une zone d'ombre très intentionnelle dissimule les parties basses de l'animal. Le modèle nu masculin n'apparaît de façon régulière dans cette académie qu'à partir de 1877. Non sans difficultés. En 1882, les directeurs de l'académie reçoivent des lettres très critiques. Leurs signataires se disent horrifiés à l'idée que « la pudeur des jeunes filles » soit offensée par la promiscuité « de femmes dépravées<sup>50</sup> et la vue d'hommes nus dans l'atmosphère échauffante de la classe ». Thomas Eakins fut même contraint à démissionner pour avoir arraché son cache-sexe à un modèle qui posait dans la classe des étudiantes, lesquelles protestèrent énergiquement lors de son départ<sup>51</sup>.



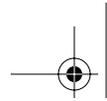
<sup>48</sup> N. PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, 231.

<sup>49</sup> Comme illustration du propos, voir le tableau de Charlotte MANNHEIMER, *École de peinture*, sans date, fin XIX<sup>e</sup> siècle, 46 x 43 cm, Göteborgs Konstmuseum. Le modèle masculin en plâtre est au premier plan ; le modèle dévêtu à l'arrière, beaucoup plus flou. Extrait de : Édith KRULL, *L'art au féminin*, Éditions Leipzig, 1986, p. 161.

<sup>50</sup> On comprend mieux qu'on les ait contraintes à porter des masques...

<sup>51</sup> G. HENDRIX, *The Life and Work of Thomas Eakins*, New York, 1974, 137-145, qui rapporte en détail cet incident, décrit la situation des étudiantes en art à l'époque et qui utilise une peinture d'Alice BARBER STEVENS, *Female Life Class*, 1879. Ce tableau fut commandé par l'Académie de Pennsylvanie afin d'être reproduit dans un magazine populaire qui devait faire un article sur l'enseignement délivré dans cette école d'art. Au centre, on identifie Suzanne MacDowell, en train de travailler sur son tableau. Elle épousera





## NORMES ET NUS

**Les représentations picturales** confirment ces données textuelles sur la prohibition des femmes<sup>52</sup>.

Dans l'atelier de Rembrandt, il n'y a que des hommes occupés à peindre un nu féminin. Mêmes scènes au XVIII<sup>e</sup> siècle dans des illustrations sur l'enseignement académique dispensé à La Haye et à Vienne. Un tableau de Zoffany datant de 1772 représente les membres de la *Royal Academy* de Londres détaillant deux modèles nus masculins<sup>53</sup>.

Aucune femme parmi eux. Même pas la célèbre Angelika Kaufmann, pourtant membre de l'académie : elle n'est présente que de façon abstraite, sur une toile accrochée au mur. Un tableau légèrement antérieur du peintre polonais Daniel Chodowiecki représente cette fois des étudiantes en dessin, mais le modèle féminin n'est pas dévêtu. Dans la France de la Révolution, le graveur Marlet s'enhardit à faire se côtoyer étudiants et étudiantes devant un modèle masculin, mais celui-ci est affublé d'une sorte de caleçon de bain. De toute façon, bientôt les mœurs redeviendront plus strictes.

Léon-Mathieu Cochereau présente au Salon de 1814 un tableau intitulé *L'intérieur de l'atelier de David*<sup>54</sup>. Des étudiants exclusivement hommes dessinent avec application un modèle nu masculin installé sur une estrade, une jambe pudiquement pliée devant son sexe, qui demeure ainsi invisible pour le spectateur du tableau, à la différence des étudiants. On sait pourtant que David eut quelques ennuis par rapport à trois étudiantes qu'il avait admises dans son atelier au Louvre : quand cette nouvelle parvint jusqu'au Directeur général des Bâtiments de France, il blâma sévèrement le peintre,

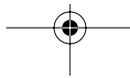
---

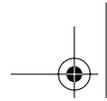
plus tard Thomas Eakin. Extrait de : R. PARKER et G. POLLOCK, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Rivers Oram Press, London, 1981, p. 36.

<sup>52</sup> L. NOCHLIN, *op. cit.*, 219-221.

<sup>53</sup> Pour illustration, voir : W. CHADWICK, *Women, Art and Society*, London, Thames and Huston, 2002, p. 6.

<sup>54</sup> Pour illustration, voir : L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 220.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

qui se défendit avec vigueur<sup>55</sup>. Par ailleurs, lorsque les peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle représentent un atelier de peinture pour jeunes filles, on y cherche, en général sans le trouver, le modèle nu, pourtant point central des figurations conventionnelles du thème de l'atelier de l'artiste.

On voit donc que le difficile et progressif accès des femmes aux modèles nus, non seulement masculins mais des deux sexes, traduit à la fois l'accentuation de la division entre les sexes et sa remise en cause. Jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, la ségrégation et la hiérarchisation des deux genres et sexes atteignent un degré sans doute jamais égalé dans l'histoire : le triomphe de la bourgeoisie est aussi celui de la pudeur, de la dissimulation aux femmes de leur corps et de celui des hommes. Mais en même temps, sous la pression de l'activisme de certaines, ces clivages commencent à s'affaiblir et des jeunes filles pourront bientôt entrer dans des salles où se trouvent exposés des hommes nus, ou presque.

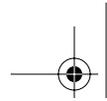
On peut penser que n'était pas seulement en cause la vision des organes sexuels. Il devait être aussi choquant pour l'imaginaire viril d'admettre que des hommes puissent être passivement transformés en objets de contemplation pour des femmes, même aux fins de l'étude. Cette contemplation pouvait en effet être assimilée à un rapport de possession contraire à la hiérarchie des sexes. C'est bien ce que semble montrer de façon inverse mais symétrique le regard des artistes peintres sur le corps des femmes qu'ils représentent, ainsi que leurs relations avec leurs modèles féminins. Delacroix présente au Salon de 1828 son tableau intitulé *La mort de Sardanapale*<sup>56</sup> (Musée du Louvre). Le Roi assyrien, à l'annonce de sa défaite imminente, donne l'ordre de détruire son palais et tout ce qu'il contient, femmes comprises. Étendu sur un divan, bordé de femmes dans une attitude soumise, il semble regarder la scène avec détachement. Au premier plan, un serviteur maintient une



<sup>55</sup> *Archives nationales*, 0'1919, fol.162. (Épisode cité par G. GREER, *op. cit.*, 298).

<sup>56</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin\\_prof/LOUVREDU/strabisme/sardanapale/image5.jpg](http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin_prof/LOUVREDU/strabisme/sardanapale/image5.jpg)>, dernière consultation le 16 août 2007.





## NORMES ET NUS

femme entièrement nue en lui tirant les bras en arrière, ce qui cambre son corps offert à la vue du tyran. Le prétexte de l'exotisme ne joua qu'imparfaitement son rôle de neutralisation : le public et la critique furent plus qu'étonnés. Pourtant, le tableau exprime bien la conviction du bourgeois de cette époque de la légitimité de la maîtrise du corps de la femme par l'homme. Comme le fait remarquer L. Nochlin<sup>57</sup> : « Il est quasi impossible d'imaginer une artiste de l'époque réalisant une Mort de Cléopâtre, disons, où les servantes mettraient à mort des esclaves masculins tout nus ».

D'autres toiles moins connues procèdent de la même démarche mentale que le tableau de Delacroix. Il en va ainsi du *Marché oriental aux esclaves*, de Jean-Léon Gérôme<sup>58</sup>.

Un groupe d'hommes entoure et examine une jeune femme entièrement nue. Ce sont certes des Arabes, ce qui dédouanait le spectateur, mais à l'époque de Gérôme (son tableau avait été accepté au Salon de 1867) il y avait moins de vingt ans que la France avait aboli l'esclavage (en 1848).

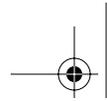
Gérôme s'était fait une spécialité de la peinture voluptueuse de femmes nues<sup>59</sup>. Il respectait strictement les conventions de l'académisme : le bas-ventre de ces femmes est totalement aseptisé, vierge. Par ailleurs, signe de l'hypocrisie bourgeoise de cette époque, ces femmes nues sont souvent représentées dans un cadre exotique (l'Orient et ses mystères...), ou dans l'Antiquité : autant de décalages par rapport à l'époque du peintre et du spectateur, qui donnent l'apparence d'une « neutralisation » du regard. L'attitude de Gérôme est d'autant plus critiquable quand on sait qu'il fut un des opposants à l'entrée des filles à l'École des beaux-arts, au motif

<sup>57</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>58</sup> Pour illustration, voir dans : L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 25.

<sup>59</sup> À cet effet, voir le tableau intitulé le bain turc ou bain maure (<[http://www.bleublancart.com/illustrations/divers/Gerome\\_Jean\\_Leon\\_Bain\\_Turc\\_Ou\\_Bain\\_Maure\\_\(deux\\_femmes\).jpg](http://www.bleublancart.com/illustrations/divers/Gerome_Jean_Leon_Bain_Turc_Ou_Bain_Maure_(deux_femmes).jpg)>, dernière consultation le 15 août 2007). Remarquer le contraste avec la série des *Baigneuses* de Degas, de la même époque. Degas avait d'ailleurs une piètre idée de Gérôme, qu'il accusait, à juste titre, d'avoir fait une peinture pornographique de l'épisode de *Phryné*.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

que leur présence perturberait leurs camarades masculins et que les modèles vivants porteraient atteinte à leur pudeur. D'ailleurs, Delacroix cédera également à la tentation de l'exotisme<sup>60</sup>.

Un dernier tableau de Gérôme mérite notre attention : *Le modèle de l'artiste*<sup>61</sup>. *A priori*, rien de choquant... Tout ici respire la dignité : l'artiste est un vieil homme aux cheveux blancs, concentré sur son travail, en l'occurrence une femme nue. Mais justement, il en fait trop, et derrière cette respectabilité, on retrouve toute son hypocrisie quant à la nudité féminine : il touche la cuisse d'une femme, mais c'est un plâtre ; en plus, il porte des gants, qui évitent un contact direct. En fait, ce sont des conduites d'évitement qui manifestent l'idée que la nudité ne l'atteint pas, que le modèle est sa chose... Tout cet autoportrait suggère de la façon la plus explicite que l'état d'artiste est intrinsèquement lié au libre accès de l'homme aux femmes nues. Encore une fois, on n'a pas représenté l'inverse, un tableau où une femme se trouverait en face d'un homme nu.

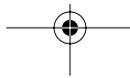
De manière plus indirecte mais non moins certaine, un tableau de Mary Osborn intitulé *Seule et anonyme* représente une jeune femme peintre orpheline qui présente avec anxiété un petit tableau à un marchand circonspect<sup>62</sup>.

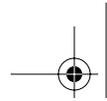
Sa pose est modeste, elle a le regard baissé. Derrière elle, des clients ont détourné les yeux d'une gravure de danseuse à demi nue et la détaillent avec insistance. Bien que femme, Mary Osborn partageait les présupposés des habitués de la *Royal Academy* et s'était d'ailleurs spécialisée dans les peintures de genre adaptées au goût du public victorien. Elle veut ici signifier qu'une femme dans une situation *normale* ne devrait pas se trouver dans ce genre de lieu, mais plutôt à l'abri, chez elle, sous la protection d'un père

<sup>60</sup> Voir DELACROIX, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) (pour illustration voir : <<http://www.unc.edu/~ecranfor/writing.htm>>, dernière consultation le 14 août 2007).

<sup>61</sup> Voir à <<http://www.ncf.edu/hassold/images/ARTISTS%20MODEL.JPG>>, dernière consultation le 15 août 2007.

<sup>62</sup> Pour illustration, voir : W. CHADWICK, *Women, Art and Society*, London, 2002, Thames and Huston, p. 186.





## NORMES ET NUS

ou d'un mari. Comme le remarque judicieusement L. Nochlin<sup>63</sup> : « Offerte dans le tableau au regard masculin, l'artiste femme d'Osborn se place dans la situation du modèle féminin, pas dans celle de l'artiste homme ».

Le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle pensera que ces temps sont décidément bien loin.

Pourtant, on retrouverait facilement ce type de regard dans celui des membres du public des spectacles de strip-tease, qui ont d'ailleurs donné lieu à de savantes exégèses de la jurisprudence dans le but de déterminer s'ils se situaient davantage du côté de l'art ou de la pornographie. Sur le plan mental en tout cas, comme le fait remarquer Roland Barthes, le strip-tease postule la nudité comme habit *naturel* de la femme<sup>64</sup> : une femme ne le devient pleinement que nue.

Le regard d'Édouard Manet sur les femmes n'a évidemment rien de commun avec celui de Gérôme. En 1873, il peint *Le bal masqué à l'Opéra*<sup>65</sup>. Dans la rue Le Peletier, derrière les galeries de l'Opéra, des bourgeois en habits sombres et chapeaux haut-de-forme conversent avec des jeunes femmes d'un milieu social visiblement inférieur qui cherchent à les séduire : visiblement, ils choisissent. Cette fois, le fard de l'exotisme a disparu : le tableau de Manet sera refusé au Salon de 1874.

On a d'autres témoignages picturaux sur le milieu des danseuses et les bourgeois qui les entretenaient, par exemple, certains tableaux de Jean-Louis Forain dont *Le foyer de la danse*<sup>66</sup> ou encore ceux de Jean Béraud comme *Les coulisses de l'opéra*<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, 32.

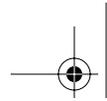
<sup>64</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, 148.

<sup>65</sup> Pour illustration, voir : L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, p. 27.

<sup>66</sup> Pour illustration, voir : <<http://www.ashmolean.org/php/makepage.php?&db=wapaintings&view=llisti&all=&arti=Forain,+Jean-Louis&titl=&mat=&prov=&sour=&acno=&park=&strt=1&what=Search&cpos=1&s1=artist&s2=mainid&s3=&dno=25#image0>>, dernière consultation le 16 août 2007.

<sup>67</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page\\_id=6638&document\\_id=19851&image\\_number=92](http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6638&document_id=19851&image_number=92)>.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

Ce sont les mêmes bourgeois que l'on retrouve chez Degas entre autres dans une peinture intitulée *À la bourse*<sup>68</sup>. On sait, d'autre part, que Manet (1832-1883) avait fait scandale en peignant son *Olympia*<sup>69</sup>. Bien que dérivant d'une peinture du Titien, *Vénus endormie*, on reprocha à Olympia (ici, visiblement une prostituée) son regard dur, sa main faisant barrage beaucoup plus que dessinant le signe de pudeur conventionnel de la *Venus pudica*, son attitude qui était le contraire de la soumission féminine.

Quelques années plus tard, Manet causa de nouveau scandale en juxtaposant une femme nue et des hommes habillés dans un tableau intitulé *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>70</sup>.

Dans le prolongement de ces idées, beaucoup de peintres usaient de leurs modèles femmes comme de proies faciles et prédestinées, d'où la réputation fâcheuse de ces modèles féminins auprès des bien-pensants. Dès lors, on comprend mieux la difficulté éprouvée par les académies à admettre que des jeunes filles puissent se retrouver dans cette opposition implicite de domination jusqu'ici réservée aux hommes. On remarquera d'ailleurs que les institutions d'enseignement *publiques* furent plus longtemps réticentes que les privées : elles étaient symboliques de l'ordre social.

Mais pour s'en tenir au nu authentiquement artistique, qu'en est-il justement *aujourd'hui* de la condition juridique et économique des modèles nus ?

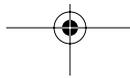
Sur le plan terminologique, dans la pratique des écoles d'art, l'expression « modèle vivant » signifie implicitement la nudité : un modèle vivant pose normalement nu, exceptionnellement habillé. D'après les renseignements qui nous ont été fournis par l'*Association des modèles de nu artistique*<sup>71</sup>, il y a plus de candidats mas-

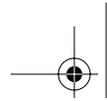
<sup>68</sup> Pour illustration, voir : <<http://perso.campus.ecp.fr/~bda/site/images/degas.jpg>>, dernière consultation le 15 août 2007.

<sup>69</sup> Pour illustration, voir : <<http://www.unc.edu/~ecranfor/writing.htm>>, dernière consultation le 14 août 2007.

<sup>70</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.stellamaris-edu.net/divers/images/manet\\_dejeuner\\_herbe\\_petit.jpg](http://www.stellamaris-edu.net/divers/images/manet_dejeuner_herbe_petit.jpg)>, dernière consultation le 17 août 2007.

<sup>71</sup> Voir <[www.modelenu.com](http://www.modelenu.com)>, dernière consultation le 17 août 2007.





## NORMES ET NUS

culins que féminins à l'exercice de cette activité, alors que les offres d'emploi s'adressent majoritairement aux modèles féminins. Depuis 2000, l'association a ainsi représenté 77 hommes et 49 femmes. Les tarifs sont étonnamment modiques : ils se situent dans une fourchette allant de 12,20 EUR (offre ANPE en Bretagne) à 18,29 EUR (principales écoles à Paris) de l'heure (salaires bruts). En matière de photographie, ils varient davantage suivant que les photos sont ou non destinées à la publication. D'après les renseignements fournis par le Centre d'information sur le métier de mannequin<sup>72</sup>, la semi-nudité ou la nudité totale entraînent une augmentation des tarifs : majoration de 50 % du salaire brut quand le mannequin est seulement vêtu de sous-vêtements ou de lingerie transparente ; majoration de 100 % quand il pose nu. Le *Code du travail* (art. L.763.1) définit ainsi le mannequin :

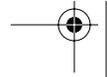
Est considéré comme exerçant une activité de mannequin toute personne qui est chargée soit de présenter au public, directement ou indirectement par reproduction de son image, sur tout support visuel ou audiovisuel, un produit, un service ou un message publicitaire, soit de poser comme modèle, avec ou sans utilisation ultérieure de son image, même si cette activité n'est exercée que de manière occasionnelle.

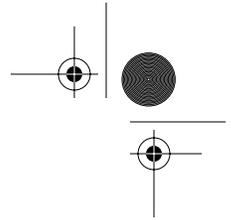
Par ailleurs,

Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure moyennant rémunération, le concours de mannequin est présumé être un contrat de travail. Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties.

En général, les contrats types d'autorisation d'utilisation de photographies comportent une clause suivant laquelle la reproduction ou la représentation du modèle ne devront pas porter atteinte à sa réputation ou à sa vie privée. Dans les conditions d'adhésion de ses modèles, l'Association des modèles de nu artistique précise que le modèle *pose pour des œuvres de nu académique (photos d'art ou*

<sup>72</sup> Voir <<http://perso.wanadoo.fr/mannequin/métier.html>>. Il y aurait en France environ 15 000 mannequins hommes et femmes.





*de publicité, peintures, sculptures, body painting), ce à l'exclusion de tout usage contraire à une bonne moralité.*

Des reproductions à caractère pornographique à la condition qu'elles puissent être vues par un mineur (pour les adultes, la liberté est la règle, à l'exception des scènes pédophiles) tomberaient sous le coup de l'article 227-24 du Code pénal. Mais **qu'est-ce que la pornographie** ? Le dictionnaire *Larousse* en donne la définition suivante :

Représentation complaisante de sujets, de détails obscènes (qui blesse ouvertement la pudeur par des représentations d'ordre sexuel), dans une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique.<sup>73</sup>

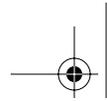
La loi n'interdit donc pas les photos de nu : si besoin est, la jurisprudence a précisé que la représentation du nu n'était pas illícite en soi et que la nudité n'entraîne donc pas l'immoralité de la cause de la convention<sup>74</sup>. Mais il faut que la prise de vue se fasse dans un lieu privé, de surcroît dans lequel il soit impossible pour le public extérieur de voir évoluer le modèle nu. D'autre part, s'agissant de mineurs exerçant une activité de modèles, l'autorisation des parents est obligatoire. Il a été jugé récemment que l'absence de limitation de la cession par un modèle de ses droits sur sa photographie pouvait justifier l'exercice d'un droit de repentir, mais à condition que la personne puisse prouver un changement notable dans ses conditions de vie ou l'existence d'un vice ayant affecté son consentement. En l'espèce, s'agissant de nus d'un mannequin, il était prévisible par le mannequin que ces photographies seraient reproduites. Ladite reproduction ne porte donc pas atteinte au droit à l'image de ce mannequin<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> La loi canadienne définit la pornographie juvénile comme toute représentation photographique, filmée, vidéo ou autre, réalisée par des moyens mécaniques ou bien électroniques où figure une personne âgée de moins de 18 ans ou présentée comme telle et se livrant ou présentée comme se livrant à une activité sexuelle explicite.

<sup>74</sup> Tribunal de grande instance de Paris, Chambre 1, Section 1, Décision du jeudi 11 janvier 1990, Juris data : 1990-040 518.

<sup>75</sup> Tribunal de grande instance de Paris, Chambre 1, Section 1, Décision du mercredi 24 mars 1999, Juris data : 1999-0 42 44 8.





## NORMES ET NUS

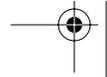
Sur le plan de droit du travail, les modèles nus rentrent dans la catégorie des intermittents du spectacle. En 1985, il a été jugé qu'en l'absence d'une preuve de la modification des mensurations d'une danseuse employée par le théâtre des Folies Bergères, son licenciement avait été irrégulier<sup>76</sup>.

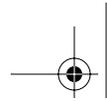
Enfin, on sait que les contrats des acteurs de cinéma comportent des clauses très précises concernant les actes érotiques ou les scènes de nu. Lino Ventura était ainsi connu pour faire préciser qu'on ne lui demanderait pas d'embrasser une actrice. En ce qui concerne les scènes de nu, il est également tout à fait admis que les actrices utilisent des doublures<sup>77</sup>. D'après les indications qui nous ont été fournies par des professionnels du spectacle, les actrices, surtout aux États-Unis, auraient de plus en plus tendance à refuser de tourner personnellement des scènes où elles seraient dévêtues. Si cette évolution était avérée, elle serait fort intéressante d'un point de vue sociologique. Elle montrerait en effet un changement dans la signification attribuée à la nudité. Dans les années 1970, la libération du corps féminin pouvait passer par l'exhibition de certaines de ses parties (ainsi que par certaines pratiques vestimentaires, comme le fait de ne plus porter de soutien-gorge). Aujourd'hui au contraire, peut-être ce retour de la pudeur signifie-t-il que le respect de la dignité de ce corps passe par sa non-exhibition, ce qui est sans doute par ailleurs lié, surtout en Amérique du Nord, à la prise de conscience d'une commercialisation jugée excessive de l'image du corps féminin.

Revenons maintenant à l'éventuelle spécificité du regard de la femme artiste sur la nudité féminine. C'est une question extrêmement difficile dans la mesure où, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes artistes, comme les artistes hommes, travaillaient à la commande. Ils devaient donc exécuter des œuvres qui plaisaient aux commanditaires, et non pas nécessairement exprimer leurs sentiments individuels.

<sup>76</sup> Cour d'appel de Paris, Chambre 21, Section C, Décision du mardi 24 septembre 1985, Juris data 1985-027257.

<sup>77</sup> Ce serait notamment le cas de Julia ROBERTS.





On peut cependant prendre un exemple dans la comparaison entre une œuvre d'Artemisia Gentileschi, *Cléopâtre*<sup>78</sup>, et une œuvre de Giorgione, *Vénus endormie*<sup>79</sup>.

Dans le premier cas, il y a visiblement une contraction du corps. Dans le second cas, au contraire, tout est fluide et harmonieux, idéalisé. La peinture d'Artemisia Gentileschi est très inhabituelle dans la peinture du nu féminin des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. On peut en déduire que l'artiste femme a ici une vision plus réaliste, moins érotique du corps de la femme. Mais tout de suite, on peut aussi avancer plusieurs objections :

- Artemisia Gentileschi a également peint beaucoup de femmes nues dans le genre conventionnel, érotique, attractif pour l'homme ;
- on a aussi des portraits de Cléopâtre peints par des hommes qui contiennent une tension certaine.

Beaucoup plus tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Degas a peint avec sa série des *Baigneuses*<sup>80</sup> des tableaux de femmes en train de se laver qui ne sont absolument pas dans les conventions de l'érotisme habituel. Ce n'est pas du tout de la *jolie* peinture (mais de la *belle* peinture). À son époque, on lui a d'ailleurs beaucoup reproché de peindre des femmes dans des postures qui étaient perçues comme laides, dégradantes (jusqu'à récemment, on a même voulu voir dans ces femmes des prostituées)<sup>81</sup>. Il n'y a plus de complicité entre le spectateur et le corps nu de la femme : au contraire, on entre de

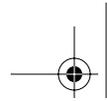
<sup>78</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.artemisia-gentileschi.com/new\\_images/cleopatra2.jpg](http://www.artemisia-gentileschi.com/new_images/cleopatra2.jpg)>, dernière consultation le 15 août 2007.

<sup>79</sup> Pour illustration, voir : <<http://mucri.univ-paris1.fr/mucri10/IMG/cache-425x303/arton73-425x303.jpg>>, dernière consultation le 15 août 2007.

<sup>80</sup> Voir *infra* pour de plus amples développements.

<sup>81</sup> À ce propos, voir la série de tableau sur la toilette, dont celui intitulé *Femme s'essuyant les pieds près de sa baignoire* (pour illustration, voir : <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?action=retrouver&field\\_98=aptn&value\\_98=%20camondo%20comte%20isaac%20de&number=20&grp=0&req=%20comte%20isaac%20de%29%20%3aaptn%20%29&username=nobody&usrpwd=4%24%2534p&spec=1&syn=1&imly=&max1=1&max2=250&max3=250&dom=all](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?action=retrouver&field_98=aptn&value_98=%20camondo%20comte%20isaac%20de&number=20&grp=0&req=%20comte%20isaac%20de%29%20%3aaptn%20%29&username=nobody&usrpwd=4%24%2534p&spec=1&syn=1&imly=&max1=1&max2=250&max3=250&dom=all)>, dernière consultation le 16 août 2007.





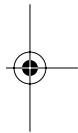
## NORMES ET NUS

manière indiscreète, presque brutale, dans son intimité. Cela d'autant plus qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la toilette des femmes était un sujet tabou. Rappelons qu'une femme honnête ne devait pas à cette occasion porter les yeux sur son propre sexe.

Degas causa aussi scandale en représentant des femmes du peuple à leur travail, dans une vision pas du tout idéalisée, comme le témoigne le tableau intitulé *Les repasseuses*<sup>82</sup> (noter la présence de la bouteille de vin).

Dans sa série de tableaux consacrés aux danseuses, on trouve aussi des exemples d'attitudes diverses, du point de vue de l'esthétique de l'époque<sup>83</sup>.

Enfin, toujours dans la problématique du regard, il peut être intéressant de réfléchir quelques instants aux images pornographiques d'aujourd'hui<sup>84</sup>. Dans les revues pornographiques, le corps de la femme est déshumanisé, souvent morcelé. Au contraire, dans les magazines *censément* destinés aux femmes<sup>85</sup>, le corps masculin n'est jamais montré sans la tête ; l'érection est bannie, alors que les lèvres du corps de la femme sont visiblement mouillées, afin de figurer son excitation sexuelle. De plus, le corps de la femme devient à proprement parler une chose, ce que manifeste bien sa réduction à certaines parties, à la disposition du spectateur masculin. Parallèlement, dans les bars de danse nue, on observe des *mises en scène* similaires. Les danseurs se dandinent au son de la musique, enlèvent leurs vêtements d'un geste décidé et soutiennent le regard du spectateur. Au contraire, les danseuses font glisser leurs vêtements sur leurs corps, adoptent des poses langoureuses pour signifier qu'elles sont excitées sexuellement. Il y a donc bien deux corps du

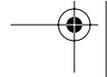


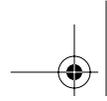
<sup>82</sup> Pour illustration voir : <<http://www.duvaleix.com/journaldespeintres/IMG/jpg/degas.jpg>>, dernière consultation le 16 août 2007.

<sup>83</sup> Par exemple, le tableau intitulé *Les Danseuses bleues* (pour illustration, voir : <[http://art.mygalerie.com/copistes/dispo/degas\\_danseuses.JPG](http://art.mygalerie.com/copistes/dispo/degas_danseuses.JPG)>, dernière consultation le 15 août 2007).

<sup>84</sup> Richard POULAIN, *La pornographie comme faire-valoir sexuel masculin*, dans : D. WELZER-LANG (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, 51-77.

<sup>85</sup> En fait, un magazine comme *Playgirl* est acheté à 80 % par des hommes.





pornophile dont le clivage s'inscrit dans la permanence d'une très vieille opposition : l'homme domine son corps, la femme s'y abandonne ; l'homme est volonté, la femme sensualité. Dans ce cas, celui d'un spectacle public, le regard du spectateur révèle donc l'essence du rapport pornographique. Il s'agit moins de la jouissance sexuelle immédiate (à la différence du lecteur de revues, le spectateur ne peut se livrer en public à la masturbation) que de la volonté de domination : satisfaite, elle constitue la jouissance. Suivant certaines thèses féministes, la croissance des revues et films pornographiques au cours de ces dernières années serait une réponse au développement de l'autonomie des femmes dans la vie sociale.

Nous avons donc parcouru des expressions assez variées de la position du droit par rapport à la nudité, allant de la tolérance à la permissivité en passant par la répugnance. Il nous reste maintenant à examiner des formes encore plus flexibles, qu'on peut qualifier de véritables exceptions.

### III. LE FLEXIBLE DROIT FRANÇAIS DE LA NUDITE

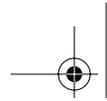
On peut relever deux sortes d'exceptions : l'exception artistique et l'exception écologique.

#### A. L'exception artistique

##### 1. Nudité et liberté d'opinion au XIX<sup>e</sup> siècle

Une loi de 1835 donnait au ministre de l'Intérieur et aux préfets le contrôle des images publiées et vendues dans le public. L'administration n'était pas obligée de donner les raisons de sa décision, qui ne pouvait être contestée devant les tribunaux. Beaucoup d'images interdites étaient des caricatures politiques, mais aussi des images de femmes. Certaines pouvaient être vendues mais pas montrées en public. D'autres pouvaient être vendues seulement dans des lieux particuliers. Cependant, le fait d'avoir l'approbation de l'administration n'empêchait pas qu'on puisse être attaqué pour la nature de certaines images, normalement devant les tribunaux correctionnels.





## NORMES ET NUS

L'administration agissait suivant des critères non écrits, afin de déterminer la limite entre le nu et l'obscène. Elle pouvait interdire certaines images de nus dans la vente publique, mais pouvait autoriser leur diffusion dans les académies d'art, à condition que les directeurs soient d'accord, comme les photographies de baigneuses.

En principe, les peintures et sculptures n'étaient pas soumises au contrôle de l'administration, mais à celui des jurys du Salon.

En ce qui concerne le Salon, il incombait au jury d'accepter ou de rejeter les œuvres pour l'exposition. Le jury fonctionnait suivant les critères académiques de l'idéal du nu, exigeant que l'anatomie féminine soit décrite sans qu'on y montre les poils ni la fente vulvaire. Certains tableaux pouvaient représenter des scènes de prostitution, comme la *Rolla*, d'Henri Gervex (1878)<sup>86</sup>. Quand leurs auteurs étaient inquiétés, ils essayaient de montrer que la fin était morale : le tableau d'Henri Gervex montre que l'homme va se suicider, ce qui est une conséquence de la débauche. Cependant, ce tableau ne fut pas accepté par le jury du Salon.

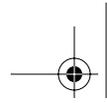
À partir de 1881, la loi libéralise la presse.

La censure des images préalable à leur publication disparaît. Cependant, les Républicains voulaient continuer à distinguer entre la liberté et la licence : au nom de la démocratie, car les contrevenants seraient jugés par un jury populaire, dans le cadre des assises. Les députés décident en 1881 de faire de l'outrage public à la pudeur un délit de presse et de renforcer les pénalités.

Une nouvelle loi permit à la police de saisir les images suspectes de constituer un outrage public à la pudeur, mais la police ne pouvait les détruire que si un juge l'avait décidé dans un verdict de culpabilité. De plus, il ne s'agissait plus seulement des images, mais aussi des écrits, notamment ceux de faible coût. Entre 1880 et 1910, il y eut 75 procès impliquant des journaux devant le tribunal correctionnel et 14 impliquant des livres devant la Cour d'assises. En octobre 1881, seulement deux mois et demi après l'abolition de la

<sup>86</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0028/m006504\\_95de20354\\_v.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0028/m006504_95de20354_v.jpg)>, dernière consultation le 20 août 2007.





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

censure préalable, le dépôt légal passa de trois mois à 15 jours, de manière à resserrer le contrôle. En 1885, l'administration du dépôt légal fut obligée de communiquer à la police les documents déposés quand ils étaient potentiellement suspects.

Il n'en reste pas moins qu'à partir de 1881, ce sont les magistrats qui deviennent compétents pour évaluer les images potentiellement nocives. La jurisprudence pouvait être contradictoire quant à l'appréciation du degré de nocivité.

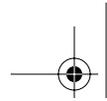
En 1883, Madame Lafontaine fut accusée d'outrage public à la pudeur parce qu'elle avait vendu des photographies de femmes nues dans son magasin. Pour se défendre, elle dit que c'était des photographies artistiques, à l'usage des académies. Les juges du tribunal correctionnel la déclarent coupable : elle vendait ses photographies à tout le public, pas seulement aux élèves des académies ; ses photographies étaient obscènes : les juges virent cette obscénité dans certaines poses et dans l'arrangement des vêtements, qui avait pour but de souligner la nudité et d'attirer le regard vers certaines parties du corps.

Mais parallèlement, d'autres chambres du tribunal correctionnel, dans des affaires similaires, rendirent un jugement opposé. Un flou certain persistait, dépendant de l'appréciation personnelle des juges. En voici quelques exemples.

En 1883, la police reçut une lettre d'une Américaine se plaignant que son fils âgé de 14 ans avait acheté des photographies obscènes dans le magasin de Julie Desmett. Celle-ci se défendit en disant que les photos vendues étaient seulement celles d'actrices, mais elle fut condamnée à 13 mois de prison, car c'était une récidiviste.

En 1884, l'éditeur d'un roman, *La ceinture de chasteté*, fut traduit devant le tribunal correctionnel (et non la Cour d'assises, car le roman était publié en épisodes de 0,13 F). L'illustration de ce roman montrait une femme nue de dos, avec un homme en train de boucler une ceinture de chasteté autour de sa taille. La défense soutenait que la ceinture pouvait être un bandage médical, que cette illustration ne provoquait aucun désir voluptueux et que les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient peint des femmes nues. De plus, elle ajou-





## NORMES ET NUS

tait que le roman était moral, puisqu'il décrivait la déchéance et la chute finale de cette femme. L'éditeur fut acquitté.

Toujours en 1884, la police saisit un livre illustré, *La prostitution contemporaine*<sup>87</sup>, dont l'auteur était Léo Taxil, un écrivain et journaliste connu, opposé à la réglementation publique de la prostitution. Les illustrations dépeignant la prostitution étaient vendues indépendamment du texte, mais seulement aux souscripteurs du livre. Celui-ci était vendu en plusieurs parties. L'avocat de la défense était Philippe Jullien, un député radical du Loir-et-Cher, qui avait beaucoup contribué au débat sur la liberté de la presse en 1881. Il soutint que le cas était de la compétence de la Cour d'assises, puisqu'il s'agissait d'un livre, et qu'il devait donc être soumis à un jury populaire. Il disait aussi que la librairie ne constituait pas un espace public et que les acheteurs du livre devaient figurer sur une liste limitative de souscripteurs.

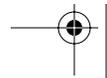
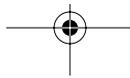
Le procureur comparait le format des images avec les normes exigées pour les publications scientifiques. Le tribunal décida qu'elles ne possédaient pas d'intention scientifique. Il jugea également que la relation entre les images et le texte n'était pas celle d'une œuvre scientifique, que les images n'étaient pas sérieusement commentées dans le texte, et donc que rien ne traduisait un effort de coordination entre les images et le texte (mais six ans plus tard, dans un autre cas impliquant la relation entre images et texte, le tribunal jugea que, pour l'essentiel, l'image et le texte constituaient des entités distinctes...).

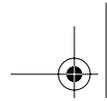
Continuons l'affaire Léo Taxil. Le tribunal correctionnel étudia les images elles-mêmes. Pour ce faire, il procéda à une évaluation conjointe : la liberté de la création artistique dans une démocratie et l'obligation de l'artiste d'exprimer un idéal, de transformer la réalité. Or, l'obscénité, la recherche de la satisfaction d'instincts animaux ne se situent pas dans cet effort d'atteinte d'un idéal.

En fin de compte, le tribunal dégage trois caractéristiques d'une image artistique : la recherche d'un idéal, la discrétion en ce qui concerne certains aspects du corps, la domination de l'instinct. Il

---

<sup>87</sup> Paris, Librairie populaire, 1884.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

justifie son droit de censurer des images ne répondant pas à ces caractéristiques en distinguant la nécessité de la répression de l'obscénité du principe de la liberté démocratique. Les auteurs de la publication furent donc condamnés ; Léo Taxil à 15 jours de prison (peine minimale) et à une amende de 2 000 F (pénalité maximale).

En 1888, le journal *Le courrier français* publie des illustrations mettant en scène des femmes nues sur le thème de la prostitution et celui des trois parques. Son directeur fut traduit devant le tribunal correctionnel. La défense, en la personne de l'avocat Léon Roger, fit remarquer que les femmes nues ne possédaient pas vraiment les caractéristiques de leur sexe (bas-ventre vierge), conformément aux nécessités de l'idéal, et que l'image de la prostitution était entourée de celle de la mort. Voici une partie de son plaidoyer<sup>88</sup> en ce qui concerne l'illustration des trois parques :

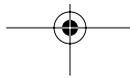
Les jambes serrées, le torse achevé à la partie inférieure par une ligne très nette, **sans affectation d'ombres**<sup>89</sup> ; la gorge marmoréenne, **d'une rigidité, d'une fermeté imaginaire, et n'ayant aucune tendance au réalisme** ; la tête un peu penchée en arrière, comme si elle était attirée par le poids des lourds cheveux noirs dénoués, et voulant aussi laisser passer sans arrêt les petits fantoches, toujours suspendus au fil qui s'échappe de sa main, tandis que sa lèvre sourit, et que **les yeux demeurent obstinément et modestement baissés**. Telle est, Messieurs, l'image de cette créature, image pour laquelle on nous poursuit aujourd'hui, et pourtant, malgré l'analyse la plus scrupuleuse, je ne vois là qu'un corps **admirablement pur**, d'une ligne puissante et **chaste** et dont les flancs encore muets auront cette mission divine d'être un jour **fécondés** pour l'humanité.

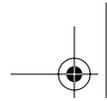
Les juges décidèrent que l'image était indécente, mais pas clairement obscène : les accusés furent acquittés. Mais le ministère public fit appel. Le journal se défendit alors en disant que les femmes elles-mêmes n'étaient pas choquées par ces images. Il produisit en

---

<sup>88</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>89</sup> *Id.*





*NORMES ET NUS*

témoignage de la lettre écrite par des lectrices (on ne sait pas si elle était authentique ou non) :

Toutes, nous admirons sans réserve les formes **idéalement** belles de vos femmes nues dont le charme attire et séduit : nous les regardons avec plaisir, et nous éprouvons une jouissance artistique de haute saveur, parce que nous aimons le Beau, partout où il se trouve, même chez les autres femmes, tant nos cœurs sont loin d'une rivalité mesquine.

Et cependant veuillez croire, Monsieur le Directeur, que nous ne sommes point de ces **monstrueuses exceptions** qui cultivent, à Lesbos, des passions contre nature. Il n'y a donc pas chez nous de titillations sensuelles, de fantaisies malsaines d'imagination, de débauches nervo-cérébrales, dans la contemplation agréable et prolongée de ces nudités vigoureusement épanouies.

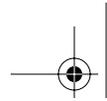
Du reste, la femme belle, qu'elle soit **de terre cuite ou de marbre**, peinte ou dessinée, ou bien encore largement décrite en prose ou en vers, n'est-elle pas la **manifestation la plus grandiose de notre féminité** ? – nous avons le droit de nous enorgueillir ; et il faut que **les hommes** aient une envergure morale bien petite et un cerveau joliment étriqué, une véritable phthisie intellectuelle, pour oser confondre cette glorification de la femme avec l'obscénité.

Ce témoignage est intéressant, parce qu'il inverse complètement les choses : la nudité devient une gloire féminine ; ce sont les hommes qui sont mal intentionnés d'y trouver à redire.

Cependant, la Cour d'appel va réformer le jugement de première instance et condamner le journal : il montrait des femmes nues dans des positions équivoques, de manière à susciter les instincts voluptueux, cela dans le but du seul profit économique. Ce revirement montre bien la relativité de l'appréciation des juges en la matière.

De manière générale, il ressort des débats menés à la Chambre des députés que les images étaient considérées comme potentiellement plus dangereuses pour la pudeur que les écrits. Le public y était nécessairement plus exposé, plus directement que par la lecture d'un livre, qui exigeait un effort d'investigation et un acte





d'achat. C'est pourquoi elles étaient de la compétence du tribunal correctionnel, jugé d'une plus grande efficacité que les cours d'assises, à cause du jury populaire dont on se méfiait de l'éventuelle complaisance. Cependant, cela aurait impliqué que les tribunaux distinguent entre les illustrations de couverture et les illustrations à l'intérieur d'un ouvrage ou d'un journal. Mais dans la jurisprudence des années 1880 et 1890, les tribunaux ne faisaient pas cette distinction : il suffisait que les journaux aient été vendus en public.

On peut se poser la question des **modèles qui posaient nues** pour des peintres, des sculpteurs et des photographes. Qui étaient-elles ? En 1886, le journal féministe *La Citoyenne* publia les résultats d'une enquête sur les modèles parisiens : 80 % des 671 modèles étaient des jeunes femmes, entre 16 et 20 ans : la grande majorité était européenne, mais pas française ; 25 % avaient déclaré une profession autre que celle de modèles : artiste dramatique, fleuriste, repasseuse, vendeuse de mode, etc.<sup>90</sup>.

Cependant, la plupart du temps, ce n'était pas le modèle, mais plutôt le vendeur ou le photographe qui étaient inculpés .

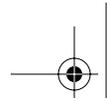
En 1888, des pétitions furent adressées au Sénat en vue d'un contrôle plus strict. 25 % des procès pour outrage public et à la pudeur se terminaient par un acquittement, ce qui décourageait la répression. D'après les pétitionnaires, ce taux élevé d'acquiescement provenait de deux phénomènes. D'une part, les tribunaux hésitaient à condamner à cause de la liberté d'opinion en matière politique et en raison d'un respect exagéré de l'idéal en matière esthétique. D'autre part, le discours des juristes ne possédait pas la cohérence nécessaire dans la définition de l'obscène. On trouvait des commentaires dans la doctrine et des notions dans la jurisprudence, mais il n'y avait rien de précis dans la loi.

Le Sénat défendait les positions des pétitionnaires.

---

<sup>90</sup> Heather DAWKINS, *The Nude in French Art and Literature, 1870-1910*, Cambridge University Press, 2002, 31.





## 2. Le cas Degas

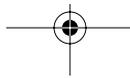
Lors du Salon impressionniste de 1886, Edgar Degas exposa une dizaine de pastels de femmes en train de se laver. Trois montraient des femmes se lavant dans des cuvettes ; dans les autres peintures, on trouvait souvent aussi des cuvettes, accessoires peu « dignes ». Ces pastels étaient inhabituels, les poses aussi : il y avait une rupture avec les conventions de grâce et de délicatesse autour des nus féminins<sup>91</sup>. Les réactions dans la presse furent partagées, mais il y eut beaucoup de critiques, insistant sur le caractère indigne de ces représentations pour les femmes.

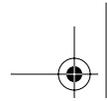
Octave Mirbeau écrit :

M. Degas, en les étudiant de près, en décomposant leurs mouvements, leur donne le caractère effrayant de suppliciées, les anatomies tordues, déformées par les exercices violents auxquelles sont astreintes. L'observation est toujours âpre, le dessin toujours impitoyable chez ce rare et grand artiste qui ramène l'être à sa destinée de souffrance et de ridicule. Je ne sais rien de plus cruel que ce dessin de femme, grosse, courtaude, aux chairs rondes et soufflées, qui s'appuie ses mains sur ses fesses énormes. La tête est petite, les jambes sont arquées, un peu cagneuses et, les bras minces, bêtes, les bras de bébé, que termine une main potelée, courte, attachée dans un bourrelet de graisse.

[...] évidemment, ces dessins ne sont pas faits pour inspirer la passion de la femme, ni le désir de la chair. M. Degas n'a point, en ces études de nu, cherché la volupté ni la grâce ; il ne s'est pas préoccupé de la pose sentimentale qui fait chanter de si jolies romances aux hanches arquées, au globe de seins tendus par l'étirement des bras, aux nuques qui se renversent, pâmées,

<sup>91</sup> Par exemple, le pastel intitulé : *Le lever, femme assise mettant ses bas* (pour illustration, voir : <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD\\_98=APTN&VALUE\\_98=%20Camondo%20comte%20Isaac%20de&NUMBER=22&GRP=0&REQ=%28%28Camondo%20comte%20Isaac%20de%29%20%3aAPTN%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=APTN&VALUE_98=%20Camondo%20comte%20Isaac%20de&NUMBER=22&GRP=0&REQ=%28%28Camondo%20comte%20Isaac%20de%29%20%3aAPTN%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&DOM=All)>, dernière consultation le 16 août 2007).





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

évanouies sur des cous de cygnes. Il y a là, au contraire, une férocité qui dit bien haut le mépris de la femme et l'**horreur de l'amour**.

De quel amour s'agit-il, est-on tenté de s'interroger ? Edgar Degas, le Caravage du XIX<sup>e</sup> siècle ? Difficile à savoir : aujourd'hui encore, ses peintures suscitent de nombreuses interprétations (était-il misogyne ? La question est toujours débattue. On ne lui a connu aucune fréquentation féminine. Par ailleurs, il montrait certaines opinions conservatrices : antisémitisme.

Plus brutal, Geoffroy, un journaliste, écrit :

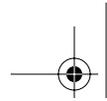
C'est bien la femme qui est là en ces six postures, mais la femme sans l'expression du visage, sans le jeu de l'œil, sans le décor trompe-l'œil de la toilette, la femme réduite à la gesticulation de ses membres, à l'aspect de son corps, la femme considérée en femelle, exprimée dans sa seule **animalité**, comme s'il s'était agi d'un traité de zoologie réclamant une illustration supérieure. Le dessinateur n'a pas admis **les poses habituelles** des modèles, les pieds rassemblés, les mouvements arrondis des bras, les hanches mises en valeur, les torsions aimables de la taille.

Ce débat autour des *Baigneuses* de Degas est très important dans l'histoire du nu féminin. Il marque aussi le déclin de l'académisme. Le plaisir visuel, la perfection de l'idéal ont été remplacés par l'imperfection, la difficulté. La peinture d'histoire et/ou mythologique fait place à des scènes qui pouvaient évoquer la prostitution. Posait particulièrement problème la description, ou en tout cas la suggestion, de la toilette des parties intimes de la femme. En effet, dans la conception de la pudeur bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, tout ce qui évoquait les parties intimes, pas seulement dans le domaine sexuel, mais aussi dans celui de l'évacuation, l'hygiène, devait strictement rester dans le domaine du privé.

Au contraire, les œuvres de Degas réalisaient une transgression de cette frontière. Elles représentaient la montée d'un certain réalisme, tout le contraire de ce qui avait entouré la tradition du nu féminin et son appréciation par les tribunaux.

Cependant, il faut noter que Degas ne fut pas poursuivi pour ses *Baigneuses*.





## B. L'exception écologique

Dans le premier cas, celui des seins nus sur la plage, le droit est pratiquement muet. En revanche, la normativité des mœurs est grande.

Dans le second cas, celui du nudisme intégral, il y a superposition de deux fortes normes : le droit et les mœurs. Le poids des normes est particulièrement intéressant à remarquer dans la mesure où ces pratiques interviennent dans un contexte écologique, qui se présente sous les apparences – et même les revendications – de la plus grande liberté.

### 1. Les mœurs plus fortes que le droit : la pratique des seins nus sur la plage

Le degré de prohibition dépend du **degré de nudité** : sur une plage normale, le nu intégral n'est pas admis alors que l'enlèvement des soutiens-gorge est toléré.

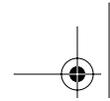
C'est le cas intéressant de la semi-nudité féminine, autrement dit la **pratique des seins nus sur la plage**. Celle-ci s'est développée à partir des années 1970. Elle avait incontestablement un sens de libération par rapport aux conventions (comme le fait, en vêtements de ville, de ne pas porter de soutien-gorge). Actuellement cette pratique tend à décliner, pour trois raisons : elle est moins porteuse de ce genre de revendication, retour de la pudeur, avertissements des médecins sur la nocivité des rayons de soleil. Mais il est intéressant de l'analyser, comme l'a fait Jean-Claude Kaufmann<sup>92</sup>.

*A priori*, les raisons invoquées par les femmes interrogées n'ont rien de sexuel : il s'agit seulement de mieux sentir son corps en le libérant, d'éviter les marques de bronzage dans un but purement esthétique, de libéralisme : chacun fait ce qu'il veut s'il ne gêne pas les autres.

---

<sup>92</sup> Jean-Claude KAUFMANN, *Corps de femme, regards d'hommes – Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1998.





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

Cependant, il s'agit d'une *fausse tolérance*. En fait, acteurs et spectateurs doivent obéir à un code qui n'est absolument pas juridique, mais social et qui est un bon exemple de suprématie des mœurs sur le droit, les premières étant plus rigoureuses.

Il n'est pas interdit aux hommes de regarder, mais ils ne doivent pas le faire sentir, surtout ne pas porter des regards insistants : on passerait alors de la zone du compliment à celle de l'injure.

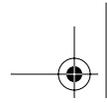
D'autre part, les femmes doivent respecter certaines conventions gestuelles : la position normale est l'allongement plus que la marche. En effet, il faut à tout prix éviter le ballotement des seins, considéré comme particulièrement inesthétique et même ridicule.

Nous rejoignons par là une très ancienne consigne donnée aux femmes, comme on peut le voir dans les postures recommandées ou interdites pour les instruments de musique : la femme peut montrer son corps, mais à condition qu'il s'agisse d'un corps idéal, que rien ne déforme.

D'ailleurs, on peut facilement prouver que les femmes elles-mêmes ont très bien intériorisé ces contraintes. Car ce sont les femmes interrogées qui sont unanimes à condamner la pratique des nus dans certaines circonstances : quand le sein est trop gros, donc contraire à l'idéal général de minceur et de plus, plus propice au ballotement. Mais surtout, dans les censures citées, on retrouve une hantise de nos sociétés modernes : *le vieillissement*, fixé ici à la zone 35-40 ans, soit seulement la moitié de la vie. En effet, ce qui est unanimement condamné, c'est de montrer sa poitrine au-delà d'un certain âge, puisqu'elle a tendance à tomber. Le sein vieux est socialement interdit, ce qui corrobore le constat général suivant lequel le vieillissement corporel est un indicateur de l'exclusion : la publicité ne fait pas usage des vieux et des vieilles (sauf parfois Benetton), ou alors, ils sont rassurants (comme dans les publicités sur l'assurance décès). En fait, la plage aux seins nus parle beaucoup de laideur, car ici encore, peu de femmes ont la chance de se rapprocher de la poitrine idéale...

On peut enfin observer que **la plage nudiste est beaucoup plus tolérante** que la plage aux seins nus : la beauté y joue un rôle bien moindre. En ce sens, elle est finalement plus pudique.





## 2. L'institutionnalisation juridique de la nudité : le nudisme

Les plages appartiennent au domaine public de l'État ; la réglementation de leur usage est de la compétence de l'autorité communale. L'assouplissement en matière de nudité procède donc des arrêtés municipaux. Les maires peuvent accorder une autorisation de la pratique du nu sur les plages de leur commune, permanent ou renouvelable chaque année. Le secteur où la nudité est autorisée doit être strictement délimité en longueur, balisé par des panneaux signalés dans la pratique du nudisme ou du naturisme. Le déshabillage est permis. Une bande de 10 mètres à partir du niveau des plus hautes eaux doit être laissée libre d'accès.

Fait intéressant, un accord verbal sans arrêté municipal peut également être mis en place. Il constitue une tolérance à l'égard de ce type d'usage et renvoie généralement à une pratique déjà installée. L'accord verbal ne fait en général qu'entériner une situation de fait et confirmer un droit d'usage : le règlement vient donc confirmer la coutume *a posteriori*<sup>93</sup>. Ce qui signifie que les mœurs l'ont emporté sur le droit, qui n'intervient que pour les ratifier. D'ailleurs, sur la Côte d'Azur, les arrêtés ont été postérieurs à la pratique. À l'inverse, dans le sud-ouest ou en Languedoc-Roussillon, c'est la loi qui a créé les plages nudistes, sous l'impulsion des centres naturistes.

Mais il existe aussi des plages nudistes « sauvages ». Des arrêtés municipaux peuvent y interdire formellement la pratique nudiste, et le signaler par des panneaux. Le droit reprend-il pour autant toute sa vigueur ? Pas nécessairement. Car, en général, ces sites sont très difficilement accessibles et ne facilitent pas l'approche discrète de la gendarmerie.

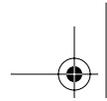
Plus largement, le droit, depuis 1950, a officialisé les plages naturistes en reconnaissant toujours plus largement la Fédération française de naturisme<sup>94</sup>. Celle-ci délivre la licence naturiste, censée garantir que la personne non seulement adhère aux valeurs

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 113.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

naturistes, mais remplit aussi des conditions de sécurité morale et éthique. En outre, elle permet d'obtenir auprès des pouvoirs publics les autorisations de créations de sites naturistes, dans le respect de l'éthique naturiste. Le ministère de la Jeunesse et des Sports a reconnu, en 1983, la Fédération comme organisme d'intérêt public. Celle-ci a répertorié les plages naturistes dans des annuaires et publications officielles (220 plages homologuées en France); la surveillance en est assurée par du personnel dont la mission est de garantir l'éthique naturiste. Certaines plages sont tolérées, d'autres, autorisées : cela signifie que les membres des associations naturistes ou des clubs de plages naturistes se sont fait connaître auprès des équipes municipales du poste de gendarmerie. La côte Atlantique regroupe les plages les plus nombreuses ; la côte méditerranéenne comprend 25 plages naturistes ouvertes au public ; la plupart des plages sont seulement tolérées, souvent après accord verbal de la mairie. Certaines plages sont exclusivement réservées à un public homosexuel.

En 1990, en France, 6 millions de personnes pratiqueraient la nudité intégrale sur les plages ; 12 millions seraient prêts à tenter l'expérience<sup>95</sup>.

D'après des sondages effectués en 1980, les professions libérales, cadres, artisans et cadres moyens sont les plus nombreux ; les ouvriers et agriculteurs, sous-représentés. L'âge moyen varie entre 25 et 55 ans. Plus de 80 % des naturistes sont des couples avec en moyenne deux enfants<sup>96</sup>.

Par ailleurs, il existe une éthique naturiste, qui est une des conditions de la reconnaissance légale.

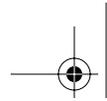
Aux origines, le naturisme allemand affirme la nécessaire égalité des droits entre hommes et femmes, plaide pour le droit de vote des femmes, ainsi que le droit à disposer de son corps librement. Le nu prôné est de type idéal : celui de corps jeunes, travaillant et en action, dépourvus de poils, suivant les canons de la statuaire grecque. Il ne s'agit donc pas du nu quotidien. De même, la distinction

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 166-167.





## NORMES ET NUS

entre corps masculin et féminin est nettement affirmée : les femmes sont assises ou dansent, leurs hanches sont larges, leur musculature effacée. Et de toute façon, l'esthétique doit toujours l'emporter sur l'érotisme<sup>97</sup>.

En France, il faut attendre 1927 pour que soit instituée la première organisation nudiste, par Marcel Kienné de Mongeot. Pour lui, la nudité est un impératif associé à la vie naturelle. Ses objectifs sont clairement affirmés dans le premier article du règlement publié dans la revue *Vivre intégralement* de 1929 (numéro 49) :

Il est formé entre les soussignés et ceux qui adhèrent aux présents statuts, une association qui, grâce à une discipline salubre, intellectuelle et morale, grâce à une hygiène physique sévère, grâce à l'abstention d'alcool, des alcaloïdes et du tabac, grâce au redressement des habitudes alimentaires, enfin grâce à la pratique naturelle de l'insolation, de la nudité et de la gymnastique, a pour but de développer intégralement, dans tous ces plans, la personnalité humaine et d'obtenir ainsi un équilibre harmonieux, individuel et social, basé sur le culte de l'honneur, du beau et du vrai.

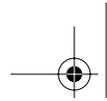
Ce sont donc très nettement des valeurs humanistes et, dirait-on aujourd'hui « écologistes » qui sont affirmées : rien qui évoque la licence ou la dépravation, bien au contraire. D'ailleurs, le fonctionnement des clubs naturistes est d'une très grande sévérité<sup>98</sup>. Les candidats à un club naturiste doivent présenter un certificat médical, puis un certificat de bonnes mœurs délivré par la mairie de leur commune. Le règlement interdit de fumer, de boire de l'alcool, de porter des insignes religieux. Les femmes ne doivent pas porter des bijoux ou se maquiller. Les couples mariés ne doivent montrer aucun signe d'affection trop prononcée : se tenir la main est tout juste toléré. Les attitudes doivent être irréprochables et surtout sans aucune ambiguïté. Les adhérents doivent suivre les activités sportives ou physiques proposées dans le club. En 1974, le Congrès international du naturisme le définit comme « une manière de vivre en harmonie avec la nature, caractérisée par une pratique de la

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, 144-149.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 149.





MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

nudité en commun qui a pour but de favoriser le respect de soi-même et des autres et celui de l'environnement »<sup>99</sup>.

Dans un certain nombre de centres naturistes<sup>100</sup>, toute attitude non conforme à l'éthique naturiste (la plupart du temps, des dérives sexuelles) se solde par la confiscation du passeport permettant l'accès aux centres naturistes. D'autre part, ce sont prioritairement les familles et les couples qui sont les mieux accueillis dans les centres. Les hommes seuls sont souvent exclus ; les couples monosexués sont depuis peu acceptés, mais font l'objet d'une surveillance particulière.

On voit donc par là que la nudité change profondément de sens. Dans les mentalités communes, elle a souvent été associée à la débauche, à la permissivité, à l'outrage à la pudeur. Dans le cas du naturisme, l'éthique interne (on pourrait aussi parler d'un cas de pluralisme juridique) permet d'inverser complètement cette signification en lui adjoignant les valeurs les plus conservatrices tout en la reliant à une idéologie en vogue, l'écologie. On voit donc par là la grande souplesse du droit officiel : tout en permettant la transgression d'une norme en principe fondamentale (la nudité), il la réintègre dans un système tout à fait conventionnel et légal. Toutefois, ces opérations de transmutation sont opérées via des organismes relais (la Fédération et les associations naturistes), une sectorisation territoriale et une certaine sélection sociale.

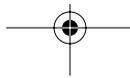
CONCLUSION : UN ÉQUIVALENT MUSICAL DE LA NUDITÉ ?

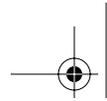
*A priori*, il faut reconnaître qu'il est difficile à trouver, si ce n'est dans les chansons dites paillardes. Mais dans ce cas, ce n'est pas vraiment un équivalent musical, puisque c'est dans le texte que se trouve éventuellement abordée la description des organes génitaux.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 183-185.





### *Progressons prudemment*

Constatons tout d'abord que le nu semble exiger deux conditions. En premier lieu, l'individualisme : c'est dans l'Athènes démocratique du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ qu'il est apparu. Ensuite, l'attention portée au monde sensible, même si ce monde sensible est transfiguré, idéalisé. Dans cette attention, il faut comprendre une certaine acceptation de la sensualité.

En ce qui concerne **la musique**, on note une évolution intéressante dans les derniers siècles du Moyen Âge<sup>101</sup>.

Un phénomène se dévoile dans toute son ampleur à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, récemment souligné par J. Delumeau<sup>102</sup> : *la musique rentre au paradis*, alors que pendant longtemps les seuls anges musiciens avaient été ceux de l'Apocalypse, annonçant par leurs trompettes le Jugement dernier. En effet, les orchestres angéliques se multiplient dans les représentations du paradis et le nombre des exécutants a tendance à s'accroître. Au XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>, les représentations du paradis incluent le plus souvent des anges musiciens. Cette sanctification de la musique s'inscrit en faux par rapport au mouvement de laïcisation que nous percevons par ailleurs à la même époque ?

Nous ne le pensons pas : plus encore, elle le confirme. En effet, comme le note J. Delumeau<sup>103</sup>, la musique est devenue synonyme de bonheur, ainsi que l'indispensable compagne de l'amour, sur la terre comme au ciel. Elle entre donc au paradis, où l'amour régnera pour toujours délivré du mal qui afflige encore le monde terrestre. La preuve *a contrario* de cette mutation des mentalités nous est donnée par le déclin de ces musiques paradisiaques à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup>. Influence du rigorisme musical du Concile

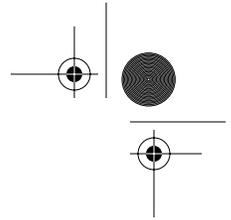
---

<sup>101</sup> Norbert ROULAND, « La Raison, entre musique et droit : consonances », dans : *Droit et Musique*, Presses de l'Université d'Aix-Marseille III, 2001, 137-140.

<sup>102</sup> Jean DELUMEAU, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000, 217-225.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 218.





de Trente (1545-1563)<sup>104</sup>, et prise de conscience par l'Église de la liaison de plus en plus nette entre la musique et les plaisirs terrestres, en particulier ceux d'un amour dont l'accomplissement n'est plus reporté au paradis. Un amour sensuel, sous le prétexte des scènes mythologiques, tandis que prolifèrent au XVI<sup>e</sup> dans l'iconographie les représentations de « festins en musique » et autres « concerts de dames ». Dès lors, l'Église juge dangereux d'exalter au ciel des instruments de musique à juste titre suspects d'inciter sur terre à l'érotisme.

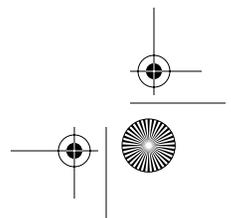
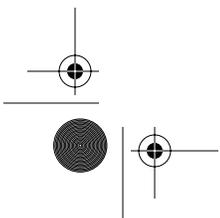
Toutes ces mutations participent à un mouvement beaucoup plus vaste, qu'il faut bien qualifier de laïcisation, de résorption du champ du religieux. Cette évolution se constate facilement dans le domaine artistique. Les artistes dépendent moins de l'Église, et davantage de princes qui prennent leurs distances avec l'autorité ecclésiastique et les valeurs proprement religieuses. Les préoccupations artistiques deviennent davantage d'ordre esthétique. Plus précisément, au XIV<sup>e</sup> apparaissent les premières remarques sur la beauté de la musique recherchée pour elle-même dans *L'harmonie des sons*<sup>105</sup>, une harmonie qui n'est plus celle de l'ordre cosmique, mais de la psychologie humaine. Jean de Grouchy le dit nettement dans son *De Musica*, où il prend parti contre Boèce. Dans la seconde moitié du siècle suivant, le Flamand, J. Tinctoris, affirme encore plus nettement :

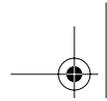
Les harmonies des sons et des mélodies dont la douceur [...] engendre le plaisir de l'oreille ne sont pas produites par les corps célestes, mais bien par les instruments terrestres, avec l'aide de la nature.

---

<sup>104</sup> Ce Concile réaffirme l'exigence traditionnelle de l'Église : « Toute la musique exécutée dans l'église ne devrait pas être composée pour les vains plaisirs de l'ouïe, mais de manière que les paroles puissent être perçues de tous. », (Canon 8, 10 septembre 1562). Il condamne le chant « lascif », « impur », « profane », « mou » et recommande le style note contre note (homophonie et homorythmie). Pour plus de détails, voir E.WEBER, *Le concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, 1982).

<sup>105</sup> E. FUBINI, *op.cit.*, 51-58.





## NORMES ET NUS

Le plaisir, la recherche des joies du monde sont consciemment recherchés : George Duby interprète en ce sens les poussées les plus exubérantes de la polyphonie<sup>106</sup>, dénoncées par les clercs. L'artiste passe au service de l'homme. Il s'attache de plus en plus à rendre compte de la réalité telle qu'elle est. L'histoire des arts de ce temps le montre bien.

Giotto (1266-1337) traduit un souci de réalisme dans les décors dont il entoure ses personnages et s'essaie à rendre la profondeur de champ. Pour les yeux d'un homme du XX<sup>e</sup> siècle, elle est encore rudimentaire. Mais peu d'années après la mort de l'artiste, Boccace exprime un avis bien différent : « La nature ne produit rien qu'il n'ait peint semblable à elle et même identique, si bien que souvent les hommes se trompent à voir les choses qu'il a faites, prenant pour vrai ce qui est peinture ». Or, comme le note bien George Duby<sup>107</sup>, la nature et la vérité dont il est question ne sont plus d'un monde supraterrrestre, mais celles offertes à nos sens. Déjà, vers 1300, Cimabue fait esquisser à l'Enfant-Jésus un geste tendre vers sa mère, qui contraste avec la pose immuable des Vierges byzantines<sup>108</sup>. Deux siècles et demi plus tard, le Tintoret passe du geste au mouvement en se servant de la forme spirale<sup>109</sup> : la durée entre dans la peinture. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le Caravage va encore plus loin en tentant de saisir l'instant<sup>110</sup>.

À Florence, l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) découvre les lois de la perspective. Le peintre Masaccio (1401-1428) les applique à son tour et ouvre les murs à l'espace. Le paysage en tant que symbole de notre contact avec la nature surgit dans l'histoire de la peinture autour des années 1415<sup>111</sup>. On peut supposer

<sup>106</sup> Georges DUBY, *op.cit.*, 226.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 324.

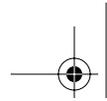
<sup>108</sup> Philippe BEAUSSANT, *Passages – De la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006, 25.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>111</sup> A. CAUQUELIN, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, (2<sup>e</sup> éd.), 27. En ce sens, les Grecs ne connaissaient pas le paysage, et le jardin romain en est également distinct (*ibid.*, 35-56).





que cette nouvelle perception de l'espace n'est pas sans liens avec l'accroissement de la mesurabilité du temps qui se produit à partir du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>112</sup>.

L'illusion du relief s'introduit aussi dans la musique, par le biais de la polychoralité vénitienne, qui se généralisera dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>. Dans la Basilique Saint-Marc, deux tribunes avec leurs orgues respectifs se font face. Orazio Benevoli (1605-1672) composera même une messe à 52 voix, conséquence extrême de la multiplication des chœurs<sup>114</sup>.

Plus au nord, Van Eyck (1390-1441) hérite aussi le monde sensible dont témoignent ses représentations du corps d'Ève<sup>115</sup>. Un peu plus tard, Léonard de Vinci (1452-1519) affirmera : « [...] ce tableau est le plus digne de louanges qui ressemble de plus près à la chose à imiter »<sup>116</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle, les peintres néerlandais s'attachent à la plastique en s'aidant de statues de pierre, de bois ou de cuivre. Il les peignent et dorent pour mieux observer l'action de la



<sup>112</sup> C'est du moins ce que suggère *a contrario* l'exemple de l'art égyptien. Celui-ci saisit davantage les parties que le tout, s'attache plus à la juxtaposition qu'à la subordination. Attitude à laquelle correspond une conception du temps discontinue : l'histoire est constituée d'unités chronologiques se suivant à court terme. Sur ces questions, voir : E. BRUNNER-TRAUT, *Frühformen des Erkennens-Aspektive im alten Ägypten*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992 (2<sup>e</sup> édition revue est augmentée), 69, 99 et suiv.

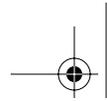
<sup>113</sup> F. SABATIER, *op. cit.*, *supra*, n. 13, (Tome I), 121-122.

<sup>114</sup> On peut toutefois penser que dans l'histoire de la musique, la recherche du relief demeura mineure par rapport à celle de la perspective dans l'histoire de la peinture. La remarque doit cependant être tempérée en ce qui concerne l'époque contemporaine. D'une part, plusieurs compositeurs se sont attachés à la mise en espace de la musique (Xenakis) ; d'autre part, on sait l'importance qu'a prise dans les procédés de reproduction sonore l'enregistrement stéréophonique (il y eut même des tentatives de diffusion dans le grand public de l'enregistrement quadraphonique). En revanche, dans le cinéma, la prise de vue en relief qui connut quelques essais dans les années 1950 ne s'est pas développée.

<sup>115</sup> Pour une illustration, voir : <<http://cache.eb.com/eb/image?id=447&rendTypeId=4>>, dernière consultation le 20 août 2007.

<sup>116</sup> Cit. par E. PANOFSKY, *op. cit.* (*La Renaissance et ses avant-courriers*), 172.





## NORMES ET NUS

lumière sur ces corps solides<sup>117</sup>. Parallèlement, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, les peintres deviennent assidus aux séances publiques de dissection (à Padoue, la première a lieu en 1341).

**La technique** répond à ces nouveaux besoins. On connaissait déjà le principe de la peinture à l'huile, mais elle n'était pas utilisée. On s'aperçoit alors qu'elle permet beaucoup mieux que la détrempe ou la fresque de reproduire les jeux de la lumière sur les volumes et facilite l'identification de leurs constituants. L'étendue de la gamme des perceptions optiques s'en trouve beaucoup mieux rendue. Mais d'autres innovations marquent la fin des temps médiévaux.

Van Eyck décide un jour de peindre le visage de sa femme, tel qu'en lui-même, se libérant du prétexte d'une représentation religieuse. Au même moment, à Florence, Masaccio peint son propre visage parmi les figures des apôtres du *Tribut*<sup>118</sup>.

### L'individu est né

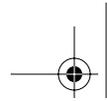
Parallèlement, dans l'histoire des arts plastiques, on note que la Renaissance voit une multiplication sans précédent des nus :

C'est au cours des cent premières années de la Renaissance que le nu connut sa plus belle floraison, au moment où l'enthousiasme pour les images de l'Antiquité se mêla aux goûts hérités au Moyen Âge pour le symbolisme et la personification. Il semblait qu'il n'était pas d'idée, même sublime, que la nudité ne puisse exprimer par le corps nu, pas d'objet, même le plus trivial, que la forme humaine ne puisse embellir. Au sommet de l'échelle, nous trouvons le Jugement dernier de Michel-Ange ; au plus bas, des marteaux de porte, des candélabres et même des manches de couteaux et de fourchettes. Dans le premier cas, on pouvait objecter (et on objecte souvent) que la

<sup>117</sup> *Ibid.* Quelques siècles après, POUSSIN, avant de peindre, confectionnera de petites figurines de cire, les habillant de taffetas avant de les disposer dans les attitudes qu'il envisage pour son tableau.

<sup>118</sup> Pour illustration, voir : <<http://cache.eb.com/eb/image?id=59992&rendTypeId=4>>, le 20 août 2007.





nudité était déplacée dans un tableau mettant en scène le Christ et les Saints. Paul Véronèse invoqua cet argument lorsqu'il fut jugé par l'Inquisition pour avoir représenté des alcooliques et des Allemands dans son tableau des Noces de Cana – ce qui lui valut cette réplique devenue célèbre du chef des inquisiteurs : « Ignorez-vous que dans les nus peints par Michel-Ange, il n'est rien qui ne soit d'essence spirituelle – *no vi è cosa se non de spirito* ». Dans le second cas, on a souvent fait remarquer qu'il n'était nul besoin d'un objet à la ressemblance de Vénus pour découper de la nourriture ou frapper à une porte. Benvenuto Cellini aurait rétorqué que le corps humain étant la plus parfaite de toutes les formes, nous ne le voyons jamais assez. Entre ces deux extrêmes se dressait cette profusion de nus qui, en peinture, en sculpture, en stuc, en bronze, remplissait chaque espace libre dans l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>119</sup>

Mais de quel nu s'agissait-il ? Ainsi dans l'Antiquité grecque avait-on commencé à représenter des hommes. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours (avec une pointe au XIX<sup>e</sup> siècle), il va surtout s'agir du nu *féminin* (on peut prendre comme point de départ de cette prédominance le *Jugement de Pâris*<sup>120</sup>, de Raphaël (1483-1520). Pour quelles raisons ?

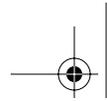
On peut comme K. Clark insister sur les arguments plastiques :

Mais on peut également soutenir que le corps féminin est plastiquement plus payant parce qu'il s'agit d'exprimer des éléments qui paraissent au premier regard purement abstraits. Peu d'artistes, après Michel-Ange, ont éprouvé cette passion pour les épaules, les genoux et autres protubérances du corps qui caractérise l'esprit florentin. Il parut moins difficile de combiner harmonieusement les composantes plus généreuses d'un torse de femme ; on aimait ses transitions plus douces, et surtout on se plaisait à découvrir des analogies qu'il présentait avec des formes géométriques parfaites telles que l'ovale, l'ellipse et la sphère. Mais cet argument n'inverse-t-il pas l'ordre de cause à

<sup>119</sup> K. CLARK, *op.cit.*, 52-53.

<sup>120</sup> Pour illustration, voir : <[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604\\_89ee2095\\_v.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_89ee2095_v.jpg)>, le 20 août 2007.





## NORMES ET NUS

effet ? Pourquoi certaines formes quasi géométriques nous satisfont-elles, sinon parce qu'elles sont l'expression simplifiée de formes qui, dans le corps d'une femme, nous séduisent ?<sup>121</sup>

Quelques lignes auparavant, l'auteur a écrit : « [...] C'est sans aucun doute à l'élan de la sensualité normale que nous devons d'avoir vu s'établir la prédominance du nu féminin ». Malheureusement, il ne poursuit pas sur cette piste, qui constitue à notre sens l'argument déterminant. Car nous cherchons dans l'arrangement des formes ce que nous avons déjà en tête. Et c'est ici qu'intervient la dimension sexuée. Car qu'est-ce exactement que cette « sensualité normale » ? Après tout, les femmes ont aussi une sensualité, et elles peuvent fantasmer sur un corps masculin. Mais ce n'est pas un hasard si le corps nu qui va se multiplier est celui de la femme, pas de l'homme. Même à l'heure actuelle, dans les films non pornographiques, il est relativement courant de voir une femme *intégralement* nue. Ce n'est pas le cas pour le corps masculin.

En ce qui concerne la musique, le parallèle avec la nudité peut peut-être résider dans le dépouillement des formes musicales à partir de la Renaissance, et surtout du XVII<sup>e</sup> siècle. On passe progressivement de la polyphonie médiévale à la monodie : la musique devient un instrument, l'expression de sentiments individuels, que l'on doit comprendre. Ce qui est une nouveauté, bien illustrée par le cas de Monteverdi.

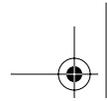
En musique, ce souci du réel débouche sur l'exigence de l'intelligibilité des textes<sup>122</sup> : au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, le langage musical devient le serviteur de l'expression poétique<sup>123</sup>. En musique comme en peinture, il faudra approximativement 80 ans (de la fin du XV<sup>e</sup> au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle) pour que se réalise un bouleversement de l'univers esthétique. Comme l'écrit Philippe Beaussant :

<sup>121</sup> K. CLARK, *op.cit.*, Tome II, 212.

<sup>122</sup> Lors du concile de Trente, l'Église, par hostilité au protestantisme, rejette catégoriquement l'emploi de la langue vernaculaire dans la liturgie, mais dans son optique traditionnelle, insiste aussi sur l'exigence d'intelligibilité du texte sacré mis en musique.

<sup>123</sup> P. BEAUSSANT, *op. cit.*, 45.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

Il faudra ce fantastique renversement de la pensée, qui consiste à abandonner l'*aequanimitas*, à cesser d'être l'art de l'âme égale au long du temps qui passe en nous, et qui permet d'entrevoir le nombre des choses et de saisir le temps au-delà du temps : et cela pour se laisser pincer par ces affetti, ces émotions, ces coups de cœur, qui ne dépassent pas l'instant.<sup>124</sup>

À partir de là, les dissonances vont se multiplier<sup>125</sup>, comme autant de troubles dans une architecture idéale.

Le développement vertigineux de la polyphonie est maintenant perçu comme négatif, dans la mesure où il l'entrave. Un nouveau style apparaît, celui de la monodie accompagnée. La voix supérieure s'émancipe : elle est le vecteur de l'individualisme. Dans la musique profane, la forme qui l'incarne le mieux est celle du madrigal, né au XIV<sup>e</sup>, tombé en désuétude au XV<sup>e</sup> et très prisé au XVI<sup>e</sup>. En ce qui concerne la technique instrumentale, ce processus est particulièrement lisible dans le passage de la polyphonie à la basse continue<sup>126</sup>. Tout d'abord, on confie une seule partie de la polyphonie à un chanteur, et le reste des instruments d'accompagnement. On peut aussi doubler toutes les voix par ces instruments, puis réduire ces doublures en une seule partition jouée par un instrument permettant d'exprimer plusieurs voix (luth, clavecin, orgue). Ces procédés sont nommés *basso seguente*. Après quoi la réduction se poursuit. Seule la partie de base demeure écrite (parfois surmontée de chiffres permettant de déduire son enrichissement) et exécutée par un instrumentiste mettant en valeur le soliste.

Monteverdi se situe à la ligne de partage entre ces deux courants. Maîtrisant les techniques polyphoniques dépassées, celles de l'*Ars perfecta*, il satisfait aussi les ambitions des humanistes. Il nomme cette double aptitude sa *prima* et sa *secunda prattica*. Il les utilise simultanément. La *prima prattica* inspire les *Sacrae Cantionum* de 1582, la *Missa in illo tempore* de 1610, des prières de la *Selva morale* de 1640, et sa messe posthume, la *Missa a quattro voci da*

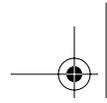
---

<sup>124</sup> *Ibid.*, 215.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>126</sup> Comme illustration sonore possible, se rapporter à un madrigal de Barbara Strozzi.





## NORMES ET NUS

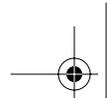
*cappella*. Il utilise pour la première fois la *secunda prattica* dans son *Cinquième Livre* de Madrigaux, en 1605, où apparaît la basse continue. Il l'agrément d'une préface de combat où il annonce la parution prochaine d'une *Perfection de la musique moderne*, ouvrage qu'en fin de compte il n'écrira pas. Ce *Cinquième Livre* se rattache au style concertant, né à Venise un demi-siècle plus tôt, qui vise à combiner voix et instruments en les individualisant. En 1619, la *Lettera amorosa* du *Septième Livre* de Madrigaux va plus loin et s'apparente à un nouveau style, le *stile rappresentativo*, né dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> : une monodie accompagnée, une déclamation musicale qui sera à la base de l'opéra. Qu'entend-il représenter ? Les passions, celles de l'individu, d'où la monodie qui les rend vraisemblables. D'où aussi l'impératif d'intelligibilité du texte. Ce style marquera durablement la pensée musicale baroque. Jusqu'ici, Monteverdi rejoint des courants qui lui ont pré-existé. Mais dans son *Huitième Livre* de Madrigaux (en 1638) et la célèbre pièce *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il crée le *stile concitato* (« agité »), exacerbation du *rappresentativo*, qui vise à exprimer la colère et toutes les émotions violentes. Dans la préface de ce *Huitième Livre*, Monteverdi apporte un soin extrême à montrer par quels procédés techniques il pense être parvenu à imiter la nature, en l'occurrence les émotions de ses personnages, notamment en calquant les rythmes de sa musique sur la métrique de la versification antique. L'excitation est par exemple rendue par un martèlement violent de notes imitant le vers pyrrhique, uniquement constitué de syllabes brèves<sup>127</sup>.

Imitation de la nature : Monteverdi n'en fait pas pour autant la seule réalité. *L'Orfeo* (1608) est basé sur l'idée d'harmonie entre les mondes divin et humain. Mais dans son souci de la scruter, de l'exprimer, il annonce un des mondes modernes, celui de l'empire de la raison. Mais la recherche de l'expression continue après la mort du Maître de Venise. En Allemagne, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'école de Manheim s'inscrit dans cette ligne. Un de ses représentants, Johann Matheson (1681-1764) établit une liste

---

<sup>127</sup> Effet que l'on retrouve par exemple dans certains extraits de Monteverdi comme *Les Vêpres de la Vierge Marie*; *La Lettera amorosa*; *Le combat de Tancredi et de Clorinde*.





## MÉLANGES ANDRÉE LAJOIE

des correspondances entre les tons et les sentiments dans l'œuvre de Bach : ré majeur exprime la célébration (les trompettes sont d'ailleurs accordées dans cette tonalité), mi mineur l'hostilité, ré mineur (le ton préféré de Bach) la solidité de la foi, si mineur la douleur, ut mineur le désespoir, ut majeur l'initiative, sol mineur la tendresse, etc.<sup>128</sup>.

Si on voulait pousser ce parallèle entre musique et nudité, dévoilement, on pourrait invoquer la recherche du relief sonore (se souvenir des formes « généreuses » de la femme), ainsi que la prédominance du nu féminin semble exprimer un attachement pour le relief des formes plastiques.

L'illusion du relief s'introduit en effet dans la musique, par le biais de la polychoralité vénitienne, qui se généralisera dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>129</sup>. Dans la Basilique Saint-Marc, deux tribunes avec leurs orgues respectifs se font face.

Et sans doute trouverait-on dans l'histoire bien d'autres exemples de correspondances des formes... puisque nous pensons que si notre existence humaine n'a pas nécessairement de sens, elle obéit en revanche à des logiques.



<sup>128</sup> Ces associations ne sont pas le monopole de la musique occidentale. On retrouve des mécanismes similaires, notamment dans la musique indienne traditionnelle. La gamme fondamentale y comporte sept notes, désignées par la première syllabe du nom de l'animal dont le cri est l'exemple (do-sa – le cri du paon ; ré-ri – le mugissement du taureau ; mi-ga – le bêlement du mouton ; fa-ma – le chant du héron ; sol-pa – l'appel du coucou ; la-dha – le coassement de la grenouille ; si-ni – le barrissement de l'éléphant). Ces notes peuvent être combinées en neuf arrangements ou *jati*, chaque *jati* exprimant un sentiment fondamental : *shringara* – l'érotique ; *hashya* – le comique ; *karouna* – le pathétique ; *raudra* – le colérique ; *vira* – l'héroïque ; *bayanaka* – le terrifiant ; *shanta* – le paisible ; *vibnatsa* – l'ironique.

<sup>129</sup> F. SABATIER, *op.cit.*, *supra*, n. 13, (Tome I), 121-122.

