



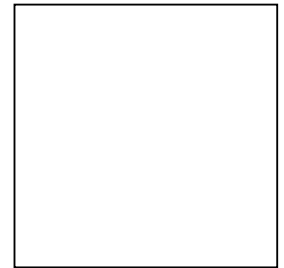
VÉRONIQUE NAHOUM-GRAPPE

Beauté et laideur : histoire et anthropologie de la forme humaine.

« SI TOUS CEUX QUI ne sont pas beaux se levaient de bon matin, cela vaudrait mieux pour les yeux des gens. » ⁽¹⁾

Le sommeil enlaidit les laids : « Si c'était la nuit, il n'y aurait rien à redire ; alors les gens ne peuvent apercevoir votre figure, ils sont d'ailleurs tous couchés, on n'a donc pas besoin de rester sur pied de crainte qu'ils ne vous trouvent laid en vous voyant dormir... » ⁽²⁾. Sei Shonagon est sensible à cet effet de laideur que produit sur un visage l'abandon de la conscience de soi. Parmi « les choses désolantes », elle cite, dans ses *Notes de chevet*, la scène suivante : « Un vieux couple, qui a sans doute de nombreux enfants qui se traînent sur le sol, fait la sieste. Même si les enfants des deux vieillards sont les seuls qui les voient, c'est pour eux un spectacle forcément pénible. » ⁽³⁾ S'ils dorment, ils sont encore plus vieux, plus laids, même pour un regard d'enfant.

Malgré l'étrangeté dans le temps et l'espace des *Notes de chevet*, à savoir la société de cour japonaise du XI^e siècle, et en dépit des contresens que cette étrangeté ne manquera pas de nous faire faire, nous retenons l'information esthétique énoncée ici : l'effet du sommeil sur le visage. Sans la protection de la conscience vigile de soi, les formes du visage ne se défendent plus contre elles-mêmes, leur laideur éventuelle, leur âge. Le sommeil rend irregardable les laids. On peut aussi penser à cette surface terrifiante offerte aux yeux de Rilke au détour d'une route : le visage de la femme était resté enfoui dans ses mains, alors qu'elle avait levé trop précipitamment sa tête. ⁽⁴⁾



Véronique Nahoum-Grappe travaille à l'E.H.E.S.S. dans le Centre de Recherches Historiques. Depuis quelques années, ses recherches s'orientent vers un domaine qu'elle appelle « l'esthétique ordinaire ». Le goût, les préférences sociales, concernant des objets non « artistiques », l'alimentation, la beauté et la laideur corporelles, l'histoire

En revanche, le sommeil de l'enfant, d'une belle dormant au bois, d'un héros magnifique et épuisé, est un masque de beauté.

Le visage des beaux qui dorment ! Les parenthèses convexes des paupières closes, les pommettes en suspension sous une pluie de boucles, l'imprécision parfaite des sourires à venir, prisonniers encore d'un souffle presque inaudible, d'une buée...

Le sommeil rend sacrée la surface du beau visage : il en fait un espace précieux et terrible, trop matinal : « Un premier énoncé absolument matinal des visages et des lignes n'est jamais possible. »⁽⁵⁾

Qu'est-ce que la « Beauté », la « Laideur » de la figure humaine, du visage humain, malgré les impossibles énoncés des premières ou dernières heures ? Quelle est la spécificité de ce spectacle, par rapport à celle d'un ciel étoilé ou bien celle de la surface d'un marbre rare ? Ou même par rapport à celui des objets « d'art », toile peinte ou rampe d'escalier ? Voilà la question autour de laquelle nous allons tourner ici. – Il faut préciser que « Beauté » et « Laideur » sont ici entendus comme dans la rue, sur la place publique, avec leurs sens trop évidents et communs de « belle femme », de « sale gueule », etc. ; nous n'étudions pas ici l'usage sophistiqué, paradoxal, et minoritaire, qui trouve « beau » une blessure sanglante, le ventre d'un poisson mort, etc., entre autres objets « sublimes » !

« Que signifie cela ? se demandait involontairement le peintre. C'est cependant la nature, la nature vivante ! D'où vient cet étrange et pénible sentiment ? L'imitation servile et exacte de la nature serait-elle servile en elle-même et raisonnerait-elle comme un cri aigu ? discordant ? Ou bien faut-il croire que si l'on traite son sujet avec indifférence, si l'on ne sympathise pas avec lui il apparaît nécessairement dans son affreuse réalité, non éclairée par une pensée indicible mais cachée au fond de tout, il apparaît dans cette réalité que découvre celui qui désirent comprendre la beauté de l'être humain s'arme d'un bistouri et dissèque un corps pour se trouver en face de l'horreur de l'être humain. »⁽⁶⁾

du vin et de l'ivresse.

Sa thèse sur

Beauté/Laideur,

l'esthétique du corps

en question (un essai

d'histoire et

d'anthropologie)

paraîtra cette année

chez Payot. En 88

également, chez

Bordas, un texte sur

« L'histoire et

l'anthropologie du

Boire » (France

XVI^e-XVIII^e siècles)

paraîtra dans

l'ouvrage collectif

De l'ivresse à

l'alcoolisme,

ethnopsychiatrie d'un

comportement en

collaboration avec

C. Levotifram et

M. Matelin.

1. et 2. Sei Shonagon,
Notes de chevet,
Gallimard, 1986,
p. 280.

3. *id.*, p. 45.

4. R. M. Rilke,
Les cahiers de
M. L. Brigge, 1904.

5. M. Foucault,
« Distance, aspects,
origine », in *Critique*,
nov. 1963, n° 198,
p. 940.

6. Gogol, *Le Portrait.*

Ce texte de Gogol renvoie la surface aimantée à son fond objectif, la beauté désirée à ce qu'elle est « en vrai », c'est-à-dire « en dessous », sous la peau : l'horreur.

La laideur est du côté du corps « vrai », présent et pesant ici ou là. Laideur d'autant plus « laide » que cette pesanteur organique déborde hors de la conscience de soi, dans le sommeil, ou l'absence démente, et sous les lumières crues d'analyses qui cherchent la « vérité » de cet organisme en le décomposant.

La laideur est du côté de ce qui reste sur le marbre quand la conscience de soi ou l'empathie d'un regard aimant ont abandonné la forme humaine. Cet excès résiduel de matières organiques semble plus réel que la surface animée des formes en éveil. Cet éveil embellit le lait ; mais cette première beauté est déjà plus provisoire, plus imagée, plus risquée que la boue abandonnée de la pure matière organique. La Beauté se trouve à la surface du corps réveillé, mêlée à cette irréalité miroitante, qui, entre le regard qui la fait être et l'intention qui la présente, donne forme à la figure humaine.

L'esthétique de la figure humaine

La Beauté des corps et des visages est la partie la plus visible et la moins pensée de la problématique esthétique au sens philosophique et iconographique du terme. La plus triviale aussi : la beauté sur cette plage, sur cette image, de la forme humaine n'est pas un concept. La ligne d'un profil pur, celle d'un bras moulé, sont autant d'événements esthétiques spécifiques dont l'efficace non verbale oriente sans cesse sur la scène sociale les vecteurs visuels : la belle garde les yeux levés ou baissés mais tous la fixent, sans pour autant que ce regard soit perçu comme l'exercice conscient d'une catégorie noble de l'entendement. Les contemplations de couchers de soleil, d'architectures anciennes, celles de tableaux dans un musée, etc., sont en revanche de plus en plus dignes d'être énoncées et pensées dans notre culture : une Esthétique savante posant la question du BEAU entre ici en scène comme domaine de recherche spécifique. (L'histoire complexe de son élaboration conceptuelle depuis la fin du Moyen Âge en Europe n'est pas notre objet ici.)

Pourtant le visage et le corps humain, intensément dévorés par une consommation visuelle lorsqu'ils sont perçus comme « beaux », ne sont pas seulement le premier objet trivial et quasi « vulgaire » de la perception ; ils sont de plus un objet esthétique spécifique, même si cette spécificité est masquée par l'effet de « vulgarité ». Le beau corps nu provoquera plus immédiatement les blagues des voyeurs que le souci scientifique de l'anthropologue.

Pourtant la forme humaine n'est pas l'équivalent conceptuel d'un coucher de soleil ou d'une toile de maître, sur lesquels s'exercerait de façon homogène un noble « sentiment du beau ». Cette « jolie fille » ici, ce « bel homme » là, sont un spectacle esthétique à définir, non pas seulement du point de vue de leurs « canons » de beauté mais aussi du point de vue de l'« éblouissement » du regard perceptif qui les fixe :

Première spécificité : *La beauté corporelle met en jeu une problématique du désir qui vient inscrire ici sa tension.*

« L'amant est attiré par l'objet aimé, comme le sens par ce qu'il perçoit ; ils s'unissent et ne forment plus qu'un. L'œuvre est la première chose qui naît de cette union. ⁽⁷⁾ Le « désir » ici en jeu est cette attirance double dont parle Vinci, et qui n'est pas l'acte sexuel « naturel » : « L'acte de la copulation et les membres qui y concourent son d'une hideur telle que, n'était la beauté des visages, les ornements des acteurs, et la retenue, la nature perdrait l'espèce humaine. » ⁽⁸⁾

La beauté sauve l'humain de la nature ici, comme l'éveil sauvait la laideur du pire plus haut.

La sexualité n'est pas le désir, mais la beauté est leur premier objet commun. « L'œil, zone érogène la plus éloignée de l'objet sexuel, joue un rôle particulièrement important dans les conditions où s'accomplira la conquête de cet objet, en transmettant la qualité spéciale d'excitation que nous donne le sentiment de la beauté. » ⁽⁹⁾ Plus les organes sexuels sont « laids », plus la beauté d'un cil ou d'une boucle est « belle » : le Freud des *Trois Essais* nous indique une des versions du paradigme Beauté humaine/nature humaine, dont l'une des faces est la polarisation d'un élément plus « faux », plus illusoire que l'autre. Le paradigme est commun à Freud et Léonard parce que sans doute il est constitutif de notre cul-

7. *Les Carnets* de Léonard de Vinci, Gallimard, 1987, T. I, p. 70.

8. *id.*, T. I., p. 104.

9. S. Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, NRF, 1923, p. 115.

ture occidentale : la beauté du corps est du côté du factice du « déterminé », de l'humain fragile et « non naturel », du symptôme qui dénie la vérité fonctionnelle de ce même corps, à savoir l'acte sexuel inregardable.

Dans un imaginaire du sujet tel qu'une « vulgate » psychanalytique le construit (en dehors des cercles savants et spécialisés), le « désir » est le vecteur déterminant, la beauté est sa chose. Les rapports entre beauté et désir ne sont pas « à égalité » : mais lorsque le Désir « s'éclate » sur un principe de réalité, dont une des meilleures images est sans doute celle d'un mur gris, la « beauté » était l'éclat lumineux qu'il visait sur ce mur, production aléatoire du désir ivre de conquête, projection dérisoire dont l'intensité n'a d'égale que la futilité. Lorsque le vecteur désirant se casse sur ledit mur, lorsque tout a fait naufrage, il reste un souvenir de l'éclat provisoire : la beauté d'une fossette par exemple, forme irréductible. La conquête ne résoud pas la question de la forme *perçue avant d'être l'objet du désir*. La question de l'éclat de beauté ne se résoud pas dans la lumière crue des projections désirantes, ni après dans l'annulation évanouie de sa présence provisoire. La fossette était là, avec son inimitable ponctuation.

La perception esthétique est déjà en elle-même une étreinte mimée, une union du sens et de ce sur quoi il s'exerce. Lorsqu'il s'agit du beau corps de l'autre, le désir se réalise d'autant plus mimétiquement dans l'acte perceptif que le projet sexuel (laid) est pensable, mais les deux niveaux de la tension désirante ne se recouvrent pas. En deçà du but sexuel délibéré à la simple vue de l'autre, – la beauté est ce qui doit être « souillé », dit Bataille –, voir l'autre beau est déjà une possession réciproque.

Ainsi :

- 1) la visibilité de la sexuation polarisée de l'espèce humaine est l'information spécifique qu'apporte l'esthétique du corps ;
- 2) la perception de la beauté corporelle est l'union mimétique de la différence mise en place par la visibilité esthétique.

La perception du beau corps – masculin et féminin – identifie une différence au cours d'une expérience indépendante des niveaux de « culture », expérience qui contraint le sujet à l'évidence de la sexuation de l'espèce humaine. La beauté

corporelle inscrit une double tension désirante au cœur de l'acte perceptif. La fascination de la beauté alors est le mime suffisant de l'étreinte possible. – L'effet de beauté : un Acte fécond, une union créatrice, qui n'a rien à voir avec une « science du beau » ; « il faut, d'ailleurs, reconnaître que l'étude de la science du beau n'a pas encore produit un seul artiste. » ⁽¹⁰⁾ – Le « désir » ici en jeu n'est donc pas seulement orienté vers son but puisque l'effet de beauté dénie la stratégie désirante en la mimant dans l'acte perceptif.

Par conséquent la spécificité esthétique de la forme humaine ne se réduit pas à la problématique du désir de possession, elle est plus exactement traversée par l'aventure d'un clivage, celui qui sépare en deux sexes l'espèce humaine. Une des fonctions de la beauté tend donc à renforcer les identités sexuelles, et à leur promettre l'union féconde (« l'œuvre » du texte de Léonard) – avant de les brouiller à nouveau, nous le verrons.

La multiplication des représentations de la figure humaine dans les productions culturelles et artistiques depuis le XVI^e siècle fait de la beauté corporelle l'expérience esthétique sans doute la plus largement répandue dans notre culture : comme si la hantise de la différence était un des paradigmes le plus problématique à l'œuvre dans l'univers mental occidental.

Deuxième spécificité : l'esthétique corporelle expose une figure de l'altérité déterminée, à savoir l'autre qui est soi. Alors que le calice de cette fleur, les couleurs de cet horizon sont autant d'autres qui sont Autres. Cette étreinte mimée que constitue le sentiment esthétique en acte – perception dévorante de l'objet beau par un sujet possédé par cette beauté – est un acte quasi dément lorsqu'il s'agit de l'univers sans fond – un coucher de soleil – ou de la matière sans histoire – un pétale de fleur. En revanche, la forme humaine offre une esthétique à son échelle : les figures de l'Autre moi-même sont le seul objet possible d'une étreinte à la mesure du sujet.

Troisième spécificité : l'effet de beauté fonctionne comme un masque lorsqu'il s'agit de l'esthétique corporelle. VOIR ! La beauté est une information qui circule à la vitesse du regard, sous forme de lumière. Un rayon qui luit doucement, un éclat

10. Shopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 1966, p. 7.

qui brille ou illumine, une irradiation qui aveugle et foudroie, le temps d'un silencieux « coup de foudre » : tous les cas de figure se rencontrent lors du premier regard. L'éblouissement du Voir est un événement non verbalisé, qui se suffit dans ce mime de l'étreinte possible qu'est la perception possédante et possédée du même par l'autre en miroir. Les mots descriptions et concepts ne peuvent définir ni analyser un contenu : « Je suis incapable de donner une description valable et définitive qui pourrait s'approcher de la beauté véritable. Ce qu'est la beauté je l'ignore quoiqu'elle soit l'attribut de nombreuses choses. » ⁽¹¹⁾

Dürer parle ici de la beauté corporelle telle qu'il a tenté de la mettre en équation dans son *Traité des proportions* (1613). La recherche sur le corps unissait aux XV^e-XVI^e siècles l'anatomie, l'anthropométrie, l'esthétique, la morale, la physiognomonie, la médecine, la technologie picturale dans un même champ d'innovation intellectuelle. Une réflexion savante sur les proportions idéales de la beauté s'est donc provisoirement inscrite dans l'histoire de la pensée occidentale. Mais ce statut d'objet scientifique « sérieux » de la beauté corporelle n'a pas duré : l'éclatement des champs des différentes disciplines sur le corps au cours des siècles suivants a laissé dans ses marges, entre l'anatomie et la physiognomonie ⁽¹²⁾, entre la morale et la médecine, le beau corps comme objet littéraire et frivole, traduction euphémisée de l'ancienne malédiction plus grave (corps/prison, corps/tombeau, corps/péché). Exposé sur l'image, but perpétuellement avoué de l'artiste sous l'Ancien Régime, le « beau » reste une catégorie sans contenu, et le « beau corps » l'image même du piège des apparences.

« Étant analytique, le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle » ⁽¹³⁾ : ainsi non seulement la beauté corporelle n'est pas un objet canonique de recherche mais de plus elle résiste aux mots : le langage peut découper et morceler des pièces de choix du beau corps lorsqu'il tente de le décrire : comme s'il existait une unité discontinue et inséquable de Beauté qui enfin la définisse. Le succès du genre *Blasons* au XVI^e siècle offre un exemple de découpage. Par exemple, les *Blasons anatomiques du corps féminin* (Paris 1550, Ch. d'Angelier) mettent en pièces le corps esthétique : Marot

11. A. Durer, « Le livre du peintre », *Lettres et écrits théoriques*, P., Herman, 1964.

12. Voir par exemple la récente *Histoire du Visage* de J.-J. Courtine et C. Haroche, Rivage, 1988.

13. R. Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Point Seuil, 1971, p. 131.

avait commencé avec le « beau tétin ». Puis d'autres poètes se sont exercés sur une unité d'esthétique corporelle : les « cheveux », le « front », le « sourcil », l'« œil », la « larme », l'« oreille », le « nez », la « joue », la « bouche », le « soupir », la « voix », la « gorge », le « cœur », la « main », l'« ongle », le « ventre », le « cul », le « con » (mot rayé dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale), le « genou », la « grâce », l'« honneur », l'« esprit », ont été « blasonnés » entre autres : ils forment un ensemble esthétique qui déborde le corps simplement « physique » pour l'animer et en faire un puzzle de pièces disjointes. (La belle femme du XVI^e siècle est alors un être très étrange ; nous avons tenté ailleurs la reconstitution du puzzle⁽¹⁴⁾).

Le langage peut aussi tenter de décrire la beauté au-delà de sa mise en pièce : il sublime alors l'ensemble corporel dans une perpétuelle inflation superlative des qualités – « la plus belle du monde »... les « yeux les plus beaux » « comme une déesse »... « à en mourir »... , etc.. Les métaphores les plus prédictiles se mêlent aux superlatifs les plus inflationnistes : les Blasons cités ci-dessus n'échappent pas à ce piège des mots, comme bien souvent les descriptions écrites des héroïnes les plus belles dans les sources littéraires. La rhétorique des énoncés esthétiques est donc quasiment codée et répète l'oscillation entre l'inflation ou/et le découpage. Seule l'écriture du portrait au XVIII^e siècle, et la pratique du roman « réaliste » au XIX^e, feront éclater les énoncés stéréotypes de beauté.

L'inflation superlative des procédés de description ou la tentative de découpage en unités discrètes se fondent sur une difficulté propre à la définition même de la beauté : cette dernière est le plus souvent tautologique et circulaire : « Est beau ce qui plaît », répètent les dictionnaires depuis le XVI^e siècle. *La beauté se définit par son effet*, à savoir la séduction qu'elle entraîne, cette « attirance » (cf. Léonard, ci-dessus) aimantée, *dont la cause finale est précisément cette beauté première. La beauté plaît et plaît ce qui est beau* : voilà ce que nous dit le langage. Un flux de mots et de figures rhétoriques peuvent toujours tenter une définition, mais jamais en deçà du premier cercle silencieux de la tautologie. La lecture de la longue rubrique « beau » dans l'Encyclopédie des

14. V. Nahoum-Grappe,
*Beauté laideur
l'esthétique du corps
en question*,
Thèse 1985, 2^{ème}
partie (à paraître chez
Payot, 1988).

Lumières illustre l'impasse esthétique lorsqu'il s'agit de la définir : « Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y ait un beau et que si peu sachent ce que c'est ? » ⁽¹⁵⁾... Le « beau » est aussi une discussion sans fin.

15. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 1751, 1772, art. « Beau ».

Quel est le sexe du beau corps ?

La recherche historique et anthropologique se heurte à un effet de masque du corps par la beauté, qualité sans contenu. Pourtant, nous l'avons dit plus haut, l'esthétique du corps semble quasiment obséder l'univers mental occidental. Il y a des cultures où les formes exposées à la croisée des chemins ou au cœur des espaces sacrés ne sont pas humaines : oiseaux, dessins géométriques, animaux, monstres, etc., peuvent se multiplier sur des vases, des tapis, des murs. Dans notre univers social et culturel au XX^e siècle, dans les rues des grandes villes comme dans l'espace plus « sacré » des musées, le corps humain est en général au cœur de la représentation, au centre d'un décor complexe et hétérogène. Le corps sur l'affiche est un argument de vente étrange mais efficace au XX^e siècle, il est au moins depuis le XVI^e siècle la figure emblématique de valeurs diverses, morales et culturelles – la « vertu », la « chasteté », la « force », la « luxure », la mort, etc. –, puis au XIX^e siècle civiques – la « république », la « victoire ». Le corps humain est sculpté sur les tombes et érigé sur les monuments surtout aux XIX^e-XX^e siècles ; mais n'oublions pas sa présence, dénudé et déhanché sur la croix, dans le long terme de notre histoire.

L'histoire de la beauté et celle de la laideur en Occident sont liées à cette multiplication de la figure humaine emblématique et sur-exposée. Une surexposition fondée sur des usages différents et même contradictoires : le beau corps nu est là, plein de santé, de sexualité latente, entouré d'objets luxuriants comme lui sur l'affiche ; un profil pur est frappé sur nos pièces de monnaie, les images corporelles de soi se multiplient grâce aux miroirs, photographies, échographies, caméras, zooms possibles. Se voir en pied ou de dos n'a pas toujours été possible dans l'histoire de l'identité humaine et des conditions matérielles de la perception de soi. Jamais sans

doute autant que dans les sociétés occidentales de la fin du XX^e siècle, l'image de soi aura été plus exactement corporelle, collée à la peau de son corps propre, grâce à l'ensemble des technologies de la reproduction de l'image de soi hors de soi, sur la surface plane de l'écran. Outre les conditions de possibilité matérielles de cette reproduction, entrent en jeu aussi *les conditions historiques de sa possibilité imaginaire* : les corps féminins et masculins à figure humaine occupent une place de plus en plus caractéristique dans l'histoire de cet imaginaire social.

À partir des XV^e-XVI^e siècles, cette figure a tendance à se féminiser et à se dénuder, au point que « le nu » d'une femme est devenu un des poncifs pédagogiques obligé de tout amateur d'art graphique depuis cette époque.

À cette époque donc, se produit en Occident une accentuation de la dissymétrie entre les figures féminines et masculines dans la fonction emblématique du corps. L'esthétique féminine occupe de plus en plus le devant de la scène.⁽¹⁶⁾

« Il semble que Dieu en créant le corps de la femme ait amassé en lui toutes les grâces que le monde universel pouvait comprendre », peut-on lire dans Jean Liébault, *Trois livres de l'embellissement du corps humain* (1581). La beauté féminine concentre celle de tout « le monde universel ». Mais on peut aussi lire quelques pages plus loin : « la vraie et parfaite beauté... reluit principalement en l'homme, à raison de l'âme et de l'esprit qui en lui sont sans comparaison plus beaux, plus grands, plus excellents, plus gentils, plus solides, et plus arrêtés qu'en la femme. » Une conception ancienne se laisse deviner ici, où le corps nu de la femme est la terrible et humiliante vérité de la condition humaine – misérable comme elle, pauvre chose nue. En revanche, le corps de l'homme est mieux « fini », plus « arrêté » : son esprit et son âme modèlent une forme corporelle plus « belle ». Une « nature » plus intensément corporelle enlaidit alors l'esthétique féminine, moins « grande », moins « excellente ».

Une opposition entre deux ordres de valeurs, deux « types » de « beautés » était en place de façon traditionnelle : l'une « grande » est plus « masculine », l'autre plus « petite », « mignonne », moins terrifiante serait de l'ordre du féminin. Quelque soit l'histoire des jugements sur l'une ou l'autre – au

16. Un signe : à partir des années 1540 se multiplie en France la parution de nombreux traités consacrés à la « Beauté des Dames ». Ils donnent des recettes et des conseils esthétiques, médicaux, psychologiques et moraux. Citons entre autres deux textes significatifs et largement diffusés, traduits et copiés : Agnolo Firenzuola, *La Beauté des Dames*, (1541), et Jean Liébault, *Trois livres de l'embellissement du corps humain*, 1581. Je renvoie ici aux travaux à paraître de M. C. Phan.

Moyen Âge sans doute la beauté de l'homme était « plus belle » que celle de la femme –, le « beau » s'oppose définitivement au « joli », le « grandiose » au « gracieux », etc.. Deux « types » de beautés sont, dans notre imaginaire, en rivalité permanente, l'une plus « terrible » et « magnifique », plus virile en fait, et l'autre plus faible mais charmante, plus féminine si ce n'est enfantine. Une des facettes de ce même paradigme – autour duquel nous tournons dans notre travail et qui sans cesse dès que nous sommes dans l'image esthétique de la figure humaine nous renvoie à des variantes de l'opposition masculin/féminin – se met en place. On la retrouve aussi deux siècles plus tard systématisée chez Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790) et surtout dans son *Observation sur le sentiment du beau et du sublime* (Paris, Lucet, 1796). Ou chez L.-S. Mercier dans ses écrits à la fin du XVIII^e siècle, (comme dans son *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782-83), ainsi que dans la plupart des écrits théoriques qui tentent de définir le « beau » au XVIII^e siècle : il y a une sauvage, « mâle », « sérieuse » beauté qui caractérise les montagnes terribles, les abîmes terrifiants, ou certains êtres « d'acier », solitaires et virils ; par contre on trouve une jolie mignarde en « société », faite de vanité et d'inconstance, de frénésie et de mollesse « efféminée ». On ne peut ici déplier l'ensemble des valeurs qui peuvent s'opposer dans cette opposition « joli »/« beau » : en fait nous la retrouvons sous diverses formes à des niveaux différents à travers différentes sources écrites – jusqu'aux collections contemporaines des romans roses de gare, où les descriptions esthétiques opposent souvent de façon molle et non drastique une « belle » plutôt froide et blonde, à une « jolie » plus gracieuse et charmante. L'une ou l'autre peuvent être « préférées ». Dans ce dernier avatar d'une opposition ancienne, la pesée d'une exclusion s'est dissipée : encore faut-il que la « trop » « jolie » soit « rousse » pour être perverse. Notons que les banalités des pires clichés sont ici significatives, plus qu'un texte d'auteur « génial ».

Le paradigme qui oppose le masculin au féminin dans le domaine de l'esthétique corporelle, et qui indexe le « féminin » d'une moindre valeur ontologique, est sans doute un des héritages de la perception ancienne du corps féminin dans la

pensée médiévale, qui en fait l'image du pire. Il est aussi lié sur un autre plan à la sexuation permanente des qualités sensibles que produit la fonction symbolique humaine. ⁽¹⁷⁾

Nous ne pouvons ici entrer dans la problématique du platonisme mondain et de ses conséquences quant au traitement culturel du corps. Pourtant, il s'est passé quelque chose entre les XV^e et XVI^e siècles et entre Florence et Venise, quant au modèle privilégié de beauté dans la production culturelle occidentale : « Si Michel Ange prolonge dans un âge qui ne le comprend plus et déjà s'en scandalise l'obsession de l'Éros platonius, Raphaël Corrège et Titien célèbrent sans tourment Vénus et la beauté féminine, au moment précis où le néoplatonisme devient, à Urbin, à Ferrare et dans les cours septentrionales, la doctrine de l'amour mondain. En quelques années, au début du Cinquecento le canon de la beauté féminine se transforme : au lieu de la nymphe flexible de Boiticelli, la silhouette douce de Perugin, apparaissent des figures rayonnantes d'une carnation chaleureuse. L'idéal défini par Venise n'est plus celui de l'adolescent et de la Vierge, mais d'une femme épanouie. Poèmes et traités en l'honneur de la beauté féminine vont se multiplier... » ⁽¹⁸⁾

Panofsky décrit d'un autre point de vue ce glissement du masculin au féminin dont parle Chastel ci-dessus : « l'idéal florentin de la beauté a trouvé son expression exemplaire en des statues de David debout et fier, le vénitien en des tableaux de Vénus couchée. » ⁽¹⁹⁾

La surexposition du corps féminin dénudé à partir de cette période est un fait caractéristique de la culture occidentale. Les raisons historiques de cette surexposition esthétique de l'un des deux sexes sont liées entre autres à la diffusion du platonisme mondain : une mutation dans le statut de la nudité aux XV^e-XVI^e siècles – de la honte à la splendeur – se conjugue avec la mise en perspective du féminin pour produire ce que Chastel a nommé un « changement dans les canons de beauté », à savoir « l'épanouissement » des formes du corps, frappant entre la fin du Moyen Âge et le XVII^e siècle.

Pourtant sous l'Ancien Régime, les hommes ont encore une présentation esthétique de soi ostentatoire et « coquette » : fards, épilation, dentelles, couleurs, bijoux, entre autres, sont

17. Voir sur cette question des qualités les travaux de F. Augé-Lhéritier.

18. A. Chastel, *Art et Humanisme*, PUF, 1961, p. 297.

19. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Gallimard, 1967.

les attributs de séduction des jeunes gens riches dans le « monde » des élites urbaines avant la révolution française. La jambe masculine, soulignée par les bas, l'odeur du bel homme qui s'est parfumé avant de sortir, sont par exemple des tactiques de séductions que l'homme des couches privilégiées a abandonnées depuis le XIX^e siècle seulement. Néanmoins, tant sur le plan des métiers de l'esthétique corporelle (couture, coiffure par exemple) que sur celui de ce que l'on pourrait appeler une « culture du corps esthétique » – qu'attestent entre autres au XVIII^e siècle la multiplication des portraits en écrit ou en image, celle de journaux spécialisés, celle des outils, matériaux et objets qu'une technologie esthétique produit et commercialise pour une consommation de plus en plus massive –, une féminisation à tous les niveaux intervient : le « féminin » s'approprie petit à petit les différents vecteurs de la dimension esthétique.

Sur l'image et en représentation le corps féminin tend à occuper le devant de la scène, à s'exposer en son centre entre les XVI^e et XX^e siècles. Travailler sur l'esthétique corporelle implique une dérive permanente vers le « féminin » ; non pas que l'esthétique masculine soit en dehors de la problématique, ni qu'il s'agisse d'un postulat de départ, mais une perpétuelle occupation du terrain par le corps féminin chasse l'Autre.

En fait, quelque soit le niveau de recherche concerné, – iconographique, littéraire ou anthropologique –, *le féminin s'est quasiment approprié la dimension esthétique ostentatoire de la présentation de soi, renvoyant vers le pôle du sérieux et du masculin la « non coquetterie » et le « mépris » apparent pour sa propre image esthétique.* Le souci esthétique de soi trop évident qu'une parure trop travaillée trahit, relève du féminin. La « vanité », l'« inconstance » fondée sur l'« inconsistance », le « frivole » et le « non sérieux » sont une des facettes du même paradigme qui noue et accuse à partir de la fin du Moyen Âge en Occident l'opposition esthétique et éthique entre le corps de l'homme et celui de la femme.

La neutralisation esthétique de l'apparence masculine s'est accentuée au XIX^e siècle : en effet les hommes perdent après la révolution les couleurs de leurs habits, leurs longues chevelures, et l'usage des bijoux ostentatoires, entre autres. Mais cette neutralisation était déjà inscrite dans l'accentuation du

paradigme ancien qui chasse petit à petit l'homme de la surface trop brillante des choses. La possibilité iconologique d'un tableau comme « Le concert champêtre » de Giorgione (1509) plus de trois siècles avant le fameux « Déjeuner sur l'herbe » de Manet, se comprend alors : les femmes sont nues dans les deux cas et se situent au premier plan de la scène, comme autant de taches lumineuses qui tranchent avec les corps habillés et sombres de leurs partenaires masculins. La surexposition d'une plus grande nudité féminine n'empêche pas l'apparition du corps masculin nu, mais elle l'éclipse : elle est toujours plus dénudée que lui. ⁽²⁰⁾

La « beauté » et la « féminité » multiplient leurs valeurs respectives en se définissant de façon circulaire l'une par l'autre le plus souvent. La beauté accentue la féminité, et de plus la première est perçue comme la stratégie spécifique de la seconde. Le trop bel homme perd son temps et sa virilité s'il sait qu'il est beau. La femme laide perd sa féminité. La vieille prostituée perd son humanité : « ... ceste beste qui, femme n'étant plus, mais ombre d'un tableau reclus... » ⁽²¹⁾ Depuis Ronsard jusqu'à Mercier (XVIII^e), une anthologie du pire esthétique, à savoir celle de la « vieille catin », serait possible. Le comble de la laideur est une femme, là aussi elle envahit le tableau.

Ainsi, l'homme viril, « vraiment homme », est « bel homme » malgré lui : sa beauté éventuelle, (sa laideur moins grave) ne doit pas être perçue par lui – ni pensée, ni travaillée au miroir – comme une dimension importante de son identité, ni comme une tactique avouée de séduction. L'identité virile privilégie un autre aspect de la présence au monde du sujet, domaine spécifique qui intervient de façon déterminante dans la construction des normes esthétiques : à savoir ce que l'on peut provisoirement nommer « le social » (au sens où l'entend A. Cohen dans *Belle du Seigneur* par exemple...). La dimension socialisée de l'individu se marque sur son apparence : différents paramètres l'identifient à différents niveaux : degré de fortune, position hiérarchique, statut social, etc.. Ici le rapport à l'économique, et au politique modèlent la présentation de soi du sujet et sa posture esthétique s'en ressent. L'homme puissant pause : sa « force » futilise son éventuelle beauté. La mise en place historique de ces deux pôles non symé-

20. À chaque fois que je vois une affiche de film ou de publicité dans la rue, je me livre depuis quelques années au jeu de repérer qui est le plus nu : cet échantillon aléatoire et purement ludique vérifie sans cesse le postulat de départ : il est toujours plus habillé qu'elle.

21. Ronsard, *Œuvres*, La Pléiade, 1976, « Gaytés livre des folâtries », p. 755.

triques que sont le féminin et le masculin comme catégories organisant les représentations des corps et leurs beautés, sont ici notre objet de réflexion : l'histoire de la figure humaine passe par celle de son dimorphisme esthétique.

22. E. Goffman,
« La ritualisation de
la féminité », in *Actes
de la Recherche en
Sciences Sociales*
14 avril 1977.

Lignes droites et surfaces rondes : bipolarisation des représentations du beau corps.

Lorsque l'on cite les expressions communes « une vraie femme » ou « un homme, un vrai », il ne s'agit pas de concepts ou de réalités biologiques, mais plutôt de l'image commune de leur présence emblématique, résumée d'un trait esthétique, tendu ou courbe, et construite historiquement. Les notions « banales » trop évidentes, comme la « douceur », la « force », etc. sont agissantes à ce niveau dans une culture donnée, savante et « populaire ». Dans notre recherche, nous utilisons ces notions sans les définir, car leur opacité fait partie de leur efficacité. Et ce sont elles que nous privilégions. Ici la « tension » virile, l'expression esthétique de sa présence est notre premier moment de réflexion.

Si l'on dévisage des ensembles aléatoires de représentations iconographiques produites entre la fin du Moyen Âge et celle du XVIII^e siècle, quel que soit leur niveau de production et de prestige (estampe, sculpture, peinture, etc.), une sorte d'organisation mobile des représentations de la beauté semble s'organiser en fonction de deux pôles repérables : l'esthétique de la ligne droite d'une part, et l'esthétique de l'arrondi d'autre part. Il ne s'agit pas ici d'une « structure » déterminante de l'objet mais d'une lecture souple des postures du corps, – un peu à la façon dont E. Goffman avait « lu » les images publicitaires dans un article classique. ⁽²²⁾

L'esthétique de la ligne droite et celle de l'arrondi ne sont pas des concepts ou des domaines rigidement définis. Lorsque la plupart des traits, des lignes qui dessinent les formes du corps s'orientent vers une même direction, vers le haut par exemple, ou sont animées d'un même mouvement répété isomorphiquement dans l'ensemble et pour la plupart des détails, une sorte d'atmosphère générale se diffuse, surenchérie par le contenu emblématique et explicite du tableau, et faisant ou

non écho avec d'autres types de sources. Une atmosphère de tension redressée, de tenue farouche par exemple, est liée à un ensemble de lignes posturales qui tendent vers la ligne droite plus que vers un mol arrondi. Inversement, un même arrondi, même léger, peut envelopper toute une silhouette, un doigt, une boucle de cheveux, un sourire, et même un regard, il multiplie ainsi sa forme « douce » dans plusieurs dimensions et sur toutes les échelles perceptibles du tableau, et ce presque insensiblement. Ces oppositions ne sont bien sûr pas tranchées, il s'agit d'un jeu de formes plus lié à notre regard qu'à une structure de l'objet. C'est à ce niveau-là que se situe notre étude, qui se veut anthropologique, et non culturelle. Cette atmosphère ne se décrit qu'en terme d'évidences communes en un premier temps. Rappelons que la présence esthétique du corps se donne à voir de façon complexe et hétérogène dans la production d'images de la fin du Moyen Âge à celle du XVIII^e siècle, et à entendre dans des textes disparates : ce que nous proposons ici n'est qu'une des lectures possibles de ces apparitions : le choix des séquences significatives est aléatoire et mobile, il n'est pas exhaustif, et le modèle proposé ici peut sans cesse bouger.

L'esthétique de la ligne droite concerne surtout le paraître et le devoir être en situation dans un espace « mondain », si l'on accepte avec nous de définir ce dernier ainsi : est « mondain » *tout espace social où les corps sociaux ou individuels se donnent en spectacle à eux-mêmes : une rue, une place publique, un salon, la salle de théâtre autant que la scène, la terrasse du café, le couloir d'une usine, la nef d'une église, la surface de l'image, etc.. Tout espace social peut être mondain si le temps est pris de s'examiner, de se regarder entre soi : temps bref de la perception oblique (d'une demi-seconde à une demi-minute), temps plus long de l'examen visuel. Le temps mondain n'est pas le temps de travail mais il peut s'y intercaler lors des pauses (« lever le nez ») ou lui succéder (le bal). Par conséquent l'espace-temps mondain n'est pas le fait d'une couche sociale particulière. Tout groupe produit de l'espace mondain et donc ses normes esthétiques du devoir-avoir-l'air-d'être, vers quoi le paraître tend, c'est-à-dire la dimension « socialisée » de l'identité. Le « social » tel que nous le défi-*

nissons ici est donc un ensemble de tensions qui relie le sujet individuel, son corps et son apparence à ce qu'il est socialement et à ce qu'il veut être : les positions économiques, hiérarchiques, politiques (au sens de l'exercice ou non d'un pouvoir quelconque) du sujet, modèlent à son insu et aussi délibérément sa tenue, ses postures, puis l'ensemble de la présence qu'il donne à voir : ce qu'il est, et ce qu'il croit qu'il est, sont les deux niveaux mêlés du geste esthétique, – comme rejeter une casquette en arrière ou poser une main sur la hanche. Il nous semble que plus le sujet se rapproche du « pouvoir » jusqu'à l'exercer et plus son identité sociale est marquée sur sa présence esthétique, plus l'ensemble des lignes qui dessinent son corps et son visage se règlent sur un tracé rigide orienté vers le « haut » : un axe synchronique de la verticalité pourrait ainsi compléter l'histoire diachronique du redressement que G. Vigarello a inaugurée ⁽²³⁾. L'iconographie nous montre en général les rois, reines, guerriers, officiers de robe, riches personnage, etc. (relation de proximité avec l'exercice d'un pouvoir quel qu'il soit, politique, économique ou technologique...), gens de métier des deux sexes (identité sociale marquée) debout, inactifs, redressés : ainsi, la ligne de la bouche devient un trait d'une farouche horizontalité ou d'une droite neutralité, celle du menton se tend vers l'avant, les sourcils se déplient sur la page du front et se haussent légèrement comme pour barrer toute expressivité incontrôlée, le ventre se rentre sous l'habit grâce à l'extension de l'usage esthétique du corset pendant cette période. – La silhouette habillée masculine et féminine sera ainsi étranglée en son milieu pendant trois siècles. Notons que notre « esthétique de la ligne droite » est liée à l'histoire du costume (que nous ne pouvons aborder ici) mais la déborde. Le port de tête s'érige vers le haut, comme si le « tiens-toi droit » pédagogique de plus en plus cité au cours de notre période hantait l'image « mondaine » de soi : épaules baissées, dot plat, jarret tendu : seul le torse se bombe vers le haut. L'histoire des civilités est depuis N. Elias une voie en plein défrichage de la recherche historique.

Mais la maîtrise du corps et de la tenue, le tiens-toi droit postural des civilités et sa diffusion pédagogique ne se situent pas au même niveau que ce dont nous parlons ici : la posture du

23. G. Vigarello,
Le corps redressé, P.,
Delarge, 1978.

guerrier farouche précède l'acculturation posturale décrite par Elias ; la main sur la hanche et la neutralité expressive du « puissant » ne sont pas plus frappantes à la fin de l'Ancien Régime qu'à celle du Moyen Âge. Inversement, les corps nus et torsadés de l'arrondi ne se redressent pas à la fin de notre période. La logique systémique ici en jeu n'est pas cette histoire du contrôle de soi : ou plutôt le « tiens-toi droit » d'Érasme prend lui-même sa source dans un imaginaire ancien de la rectitude morale et de l'esthétique de la « grandeur » : imaginaire qui au-delà des textes et des images, fonde aussi les gestes, les rituels, les formes des costumes, la hauteur des talons, celle des coiffures, etc., et ce sur une longue durée.

Il est évident que la « ligne droite » dont nous parlons ici n'est pas une réalité géométrique, – « le concept ne peut descendre jusqu'aux formes du visage », nous dit Shopenhauer – mais une tendance posturale dont la précision n'est pas liée à l'unité conceptuelle d'une forme : cette ligne droite est un moindre arrondi ici, un cran plus sagement lié là, une boucle plus domestiquée ailleurs dans la tension objectivement mais millimétriquement perceptible d'un muscle sous la peau, etc.. La rectitude en jeu peut être plus ou moins verticale, plus ou moins déterminée (un front), plus ou moins productrice de tension. Autant de lignes du corps infimes ou enveloppantes qui se dressent, se rigidifient, perdent leurs rondeurs jusque dans l'expression du visage – le roi ne rit pas sur l'image – et induisent un statut social dans une esthétique spécifique où l'ensemble des vecteurs formels sont discrètement (ou caricaturalement) orientés vers le haut : par leurs inclinaisons quelquefois miniaturisées, leurs sens dirigés vers le ciel des valeurs élevées, l'ensemble des lignes du corps vient induire que, oui, cette esthétique-là appartient à un grand, et ce avant même que la lecture des emblèmes, couronnes, costumes luxueux, bijoux, étendards, etc., ne vienne le confirmer jusqu'à l'emphase. Le « ciel » des valeurs élevées est ce lieu dont Bakhtine ⁽²⁴⁾ a mis en place la topique et G. Durand ⁽²⁵⁾ le « régime diurne » : y habitent pêle-mêle la lumière et les lumières (celles de l'âme et de l'esprit, des sciences), les Dieux divers, les anges, les saints et les corps purs qui eux

24. M. Bakhtine, *L'œuvre de F. Rabelais, et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

25. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

n'ont plus besoin de se redresser puisqu'ils planent déjà là-haut, détendus, les « idéaux » jaillissent aussi vers là-haut, ainsi qu'à l'horizon du vertige, l'extase sainte ; y convergent aussi, en un haut point au-dessus de la ligne d'horizon, les regards des êtres « supérieurs », ces « grands » situés déjà au sommet de l'échelle grimpante des hiérarchies.

L'imaginaire social caractéristique des sociétés anciennes fortement hiérarchisées place en effet en une efficace dérive ceux qui exercent le pouvoir politique au sommet d'une échelle qui n'est pas seulement sociale mais qui est aussi celle des « vraies valeurs », perçues comme telles dans la culture du temps. L'angle aigu du sommet des hiérarchies sociales et politiques est le point terrestre le plus proche du ciel des « vraies valeurs ». Cette irradiante proximité remodèle entièrement le corps du grand situé là-haut. – Un imaginaire social différent, qui ne ferait pas du sommet de la hiérarchie sociale un lieu sacré, sinon mystique, entraînerait sans doute un traitement esthétique différent du corps du grand, moins lumineux, moins travaillé par le rituel, moins charismatique et divin. Mais dans la France de l'Ancien Régime à partir du XVI^e siècle, la convergence entre échelle des hiérarchies et échelle des valeurs produit une esthétique spécifique de la « grandeur », faite de redressement, et baignée de lumière. La couronne et ses bijoux est l'attribut emblématique du rehaussement lumineux. D'une façon plus générale, le « luxe » des bijoux, tissus, ornements, etc., peut être défini comme la tactique de luminosité impliquée par l'esthétique en représentation des « grands ». Une beauté spécifique est le produit de ces tensions verticales, de l'érection vers le sublime ; ce dernier étant, heureux hasard, la niche écologique du corps du Grand. Une beauté obligée des représentations du corps emblématique, faite de haute taille, – la « riche taille » –, de noble maintien, c'est-à-dire de hiératisme inexpressif induit par l'esthétique du redressement, diffuse son modèle dans les textes et représentations dans un imaginaire ancien qui attribue à l'exercice du pouvoir une valeur sacrée. Et si la reine est laide, cette laideur, corrigée et masquée au maximum par la technologie esthétique (pince à épiler, fard, éventail, costume, corset, parures, danse, etc.), sera une norme de beauté.

Le corps féminin qui sert d'argument aux « vraies » valeurs se muscle et se redresse à proportion de l'intensité emblématique en jeu – une « Victoire » ne baisse pas les yeux.

L'esthétique du redressement trouve une image accentuée de sa tendance dans la figure du guerrier : figure masculine, tendue vers le juste combat, les muscles bandés et le menton redressé, le beau guerrier met fièrement la main sur la hanche ou dresse un poing justicier. Lui non plus ne sourit pas avant le combat et sur l'image, la promesse du succès se lit sur son front déterminé et son « air » farouche : sa beauté est une des variantes de l'esthétique du redressement.

Autre variante : lorsqu'un statut identitaire socialisé est l'argument de présentation du corps – métier, « état » quelconque –, la station debout et une posture redressée de présentation de soi, de ce que l'on est sensé devoir être dans son propre univers social, induisent une esthétique du redressement : une forme de beauté corporelle obligée s'instaure en fonction des exigences identitaires que l'organisation du monde social prévoit pour chacun. Ce que l'on appelait au XVIII^e siècle « l'état », ou au XVI^e siècle « l'habit » correspond assez bien à ces dernières : l'état, l'habit ne recouvrent pas seulement le rang social ou le métier, mais l'ensemble des déterminants repérables d'un sujet, comme être homme ou femme, adulte ou jeune, veuf ou compagnon, être malade, être « femme de lettres » ou marchand, roi, reine, bouquetière, etc.. Tout état a sa beauté idéale impliquée autant par l'allure, la posture, que par le costume qui reste pourtant l'attribut du paraître le plus explicitement porteur d'identité sociale. Cette beauté « sociale » correspond à une esthétique de la ligne droite, d'un corps debout et retenu. Nous excluons ici toute l'iconographie des gestes du travail, qui relève, dès le XVIII^e siècle, d'un regard ethnologique qui veut voir l'autre hors de l'espace mondain de la présentation de soi. La beauté des corps au travail qui se construira au XIX^e siècle, n'aura plus rien à voir avec le hiératisme des images au miroir, faites pour être vues : toute la différence est dans la pause prise ou non, la pause introduit l'espace mondain au sens défini plus haut, le geste du travail en acte y échappe. L'esthétique du corps au travail n'est pas investie de valeur dans la production d'images du corps sous l'Ancien Régime, comme elle le sera

aux XIX^e et XX^e siècles. Même sur les planches de l'Encyclopédie la pause du corps au travail l'emporte sur le geste.

Tout se passe comme si un « état », une identité sociale, quelle qu'elle soit, entraînait un remodelage des formes du corps et du visage, allant dans le sens d'une « dignité », et donc d'un redressement si minime soit-il dans une pause où la contradiction entre ce que l'on est et ce que l'on veut être trouve sa résolution esthétique provisoire. De plus en plus au cours des XVI^e-XVIII^e siècles, cette tension de l'identité esthétique relèvera des normes non écrites implicites – dont la circulation et l'appropriation par le sujet restent encore à élucider.

En effet, les lois somptuaires qui régissaient par écrit les costumes et les couleurs, les dépenses ostentatoires pour chaque statut social tombent petit à petit en désuétude au cours de notre période. Les normes identitaires du « devoir être » et les modèles esthétiques du « paraître » deviennent de plus en plus implicites, quasi anomiques, abandonnées apparemment au choix individuel et à la sphère privée. Ce fait implique deux conséquences : il favorise l'accélération des modes en Occident d'une part, et d'autre part le type de contrainte en jeu change de statut. Ce qui n'empêche pas les normes esthétiques d'être tout aussi contraignantes sous leur forme de modèles implicites qu'elles l'étaient sous la forme de décrets obligés. La honte esthétique est un sentiment sans doute aussi violent que le remords éthique. Lorsque Jean-Jacques Rousseau enlève perruque et chemise à dentelle quand il décide de ne plus jouer le jeu du « social » (tel que nous l'avons défini plus haut), il sait quelle révolution dans l'ordre du « monde » il opère : briser le consensus esthétique n'est pas un acte anodin au XVIII^e siècle. L'esthétique de la ligne droite semble plus « virile » que « féminine », elle met en scène un corps socialisé, qui pause à sa place sur les gradins d'une échelle hiérarchisée dressée. Elle relève d'un imaginaire social d'Ancien Régime qui privilégie l'érection verticale de soi vers le haut, le plus loin possible du « bas ». Le « bas » : fait de matière, de terre, de réalités organiques possiblement immondes, de péché, d'entrailles fumantes, d'esclavage courbé, de fronts courts et surbaissés, de grossièreté des poignets et des chevilles, de bosses, de trous, de taches. « Il

me paraît que les hommes grossiers, de mœurs viles, et de peu d'esprit, méritent non point un organisme aussi subtil ni une aussi grande variété de rouages que ceux qui sont doués d'idées et d'une grande intelligence, mais un simple sac où leur nourriture entrerait et sortirait. En vérité on doit les assimiler à un canal d'alimentation, car il ne semble point qu'ils aient rien de commun avec l'espèce humaine, hormis le langage et l'apparence, et pour tout le reste ils sont fort au-dessous des bêtes. » Léonard nous donne ici la forme esthétique du matériau humain « grossier », un sac qui est un ventre, une perte en subtilité et finesse. La « grossièreté » est une faute esthétique et éthique, elle est aussi un défaut de spiritualité et un excès d'appétit corporel, un manque de civilité et de correction des êtres bas, mal finis par une nature pressée aux membres forcément « lourds », et donc au corps imparfait. La noirceur s'accroît avec la chute : une multitude de « petits » qui sont des êtres d'autant moins lumineux grouille alors, plutôt bruns et « basanés », le visage taché, maculé comme possiblement leur âme, jusqu'à la crasse du pauvre, « figure hideuse » – la pauvreté, figure hideuse », l'expression se rencontre dans une des notices de Léonard qui décrit le projet d'un tableau –, qui brouille toute lumière et toute différence entre lui et la matière terrestre et informe qui constitue le fond de ce « bas ». Au bas de l'échelle le pire et le laid se rencontrent dans l'image esthétique de la noirceur qui permet de glisser du statut économique (pauvreté, misère) à la « valeur éthique » (âme basse, tache-péché), d'où la chute vers un autre « bas », celui qui se tapit au fond de leur propre corps, sous forme de bas appétits qui les font tomber encore « plus bas », êtres bestiaux pire que les bêtes à quatre pattes ou rampants qui finiront par dévorer avec la terre terrestre, celle qui est noire et sale, leur carcasse corporelle au comble de la laideur et de la chute, entraille fumante rongée par les « bêtes », âme noire perdue au fond de l'enfer. La laideur ici inscrit son registre et joue sur les deux tableaux de l'éthique et du social. Percevoir la maladie et la misère comme punition d'une noirceur éthique est une tendance permanente des textes normatifs, et pas seulement religieux, sous l'Ancien Régime. Le réalisme grotesque que décrit Bakhtine comme culture des valeurs du bas, faites d'un rapport au temps, à la

matière, au corps, aux appétits, à la mort, à la vie, etc., complètement différent, serait à étudier ici dans sa production esthétique spécifique. Nous avons choisi ici d'opposer plutôt deux esthétiques que de mettre en scène la laideur. Mais il fallait rapidement désigner ce contre quoi, ce sur quoi se dresse l'esthétique de la tension verticale.

L'esthétique de l'arrondi

La femme : « ... que tous ses mouvements et ses actions soient représentés de manière telle qu'on n'y perçoive rien qui tienne de l'homme ; mais que conformément à son élément primitif qui est le cercle, elle soit entièrement ronde, délicate et souple et entièrement opposée à la forme robuste et virile », écrit Rubens. Buffon aussi avait défini le corps féminin par l'arrondi. La présence esthétique du féminin est pensée en opposition à celle du masculin. « Mais surtout il me semble que dans ses manières, paroles, gestes, maintien, la femme doit être très différente de l'homme parce que comme il convient à l'homme de montrer une certaine virilité (*virilita*) solide et ferme ainsi est-il bien séant à la femme d'avoir une tendreté molle et délicate, avec une manière de douceur féminine dans chaque mouvement qui dans l'aller, l'être, le dire, ce qui convient, la fait paraître femme sans aucune similitude d'homme... » De nombreux textes normatifs différencient l'esthétique masculine de celle des femmes entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Le devoir être féminin se traduit par une esthétique spécifique, que nous avons appelée celle de l'arrondi. Ce qui ne signifie pas que les hommes en soient absents, surtout les jeunes éphèbes, ni les enfants ronds, et ce qui ne signifie pas que toutes les représentations du féminin soient contraintes par cette esthétique de l'arrondi. Il s'agit ici d'un modèle identitaire relativement vide de contenu, qui fixe dans un signe formel la courbe, une présence au monde, celle du féminin.

Le corps dressé est souvent, pas toujours, habillé, ce qui tend à renforcer l'indicateur statutaire ; il est souvent masculin, – pas toujours, les reines offrent un exemple choisi d'esthétique de la verticalité. Il est souvent debout, ou sur un cheval, sur un socle : une main sur la hanche témoigne souvent de sa

tranquille assurance, enfin une psychologie est induite de ce type de présence esthétique : un masque fier sinon farouche, une tension grave sinon magnanime. À l'autre pôle, la courbe légère d'un sourire possible sinon dessiné, le port de tête incliné par un arrondi plus ou moins accentué, la nudité plus fréquente partielle ou totale, mettent en évidence les arrondis du corps, ceux des gestes et des postures. Même debout la torsion du corps, son déhanchement multiplie les lignes en « S » : ventre en avant, ligne placidement courbe d'un dos plein, bras et doigts emprisonnant un espace courbe. Mais le plus souvent l'esthétique ici en cause offre une représentation d'un corps assis ou couché : les lignes mouvantes des arrondis sont plutôt orientées horizontalement, les paupières sont plus souvent baissées ici et la détente « molle » sans l'ombre d'un muscle semble définir les gestes du beau corps féminin dénudé, objet dont la présence récurrente dans la production d'images et d'écrits dans notre culture interroge l'anthropologue. C'est lui qui est l'objet central de l'esthétique de l'arrondi, – mais pas seulement : le beau jeune homme dénudé est présent. Le décor est important : souvent une nature apprivoisée faite de raisins, d'herbe ronde, d'arbres aux branches torsadées, d'animaux adoucis, d'enfants aux courbes pleines, des voiles précieux agités doucement, ou bien un intérieur fait de tissus soyeux et satinés, de sofas moelleux, souvent l'eau sous forme de source, de mer, dans un bain, une cruche, un étang, etc. ; il intervient dans la niche écologique de La belle Femme. L'eau : la fin de toute tension verticale dans un flux de mobilités invisibles sur le plat horizontal d'une lumière, ou tumultueusement évidentes dans les vagues. Le tracé des épaules et de la poitrine, du ventre – qui nu reste rond jusqu'au XX^e siècle dans les représentations –, et des hanches, porte à son comble l'esthétique féminine de l'arrondi, structure lisse, pleine, immaculée, lumineuse : l'arrondi renvoie la lumière dans un éclat. Le blanc de la peau, sans cesse cité dans les sources comme norme de beauté féminine pendant toute la période, est ici enrichi d'une forme qui le fait s'animer : la rondeur induite par cet arrondi plus ou moins accentué, courbe d'une joue, d'un sourire, d'un bras embrassant le vide, et de cette détente infinie des sphères superposées, une qualité psychologique apparaît comme un

équivalent affectif de ce qu'est au plan formel l'arrondi : la « douceur », citée comme norme de beauté féminine positive dans les textes (avec la grâce, la chasteté, la vertu... la joie aussi). Cette « douceur », dont l'effet harmonieux s'adresse à tous les sens, une voix peut être douce, l'expression d'un visage, la courbe d'une joue, le sourire peut aussi être « doux », et la peau. Cette dernière douceur se touche, ou plutôt s'imagine, comme se goûte en imagination le miel, doux, sucre de paroles délicieuses ; ainsi, par le biais de la dérive d'un arrondi, les sens les plus « grossiers » deviennent les plus abstraitement travaillés par la perception esthétique, la douceur fait partie du corps esthétique qui déborde et enveloppe le « physique » de son ensemble formel de vibrations presque invisibles, auréoles, boucles d'or, mousse d'une gaze, or pur, et presque dans le même état de la matière, bonté, charme, grâce, etc.. Autant de qualités dont l'arrondi s'accroît dans des mouvements – la grâce, le charme par exemple –, ou bien s'assagit dans une pause – la vertu, la chasteté : la belle femme est toujours autre chose que belle. Avec le rond/doux s'effectue un résumé graphique, esthétique, psychologique et moral, du « féminin » emblématique, ou plutôt de l'une de ses dimensions.

L'esthétique de l'arrondi est liée d'une part à un déni du « social » : qui est cette belle femme nue allongée ici ? La nudité et la beauté brouillent les hiérarchies trop évidentes dans l'esthétique de l'arrondi. Une nature sophistiquée, ou une atmosphère « intime », la toilette, le lit, servent le plus souvent de décor ici et accentuent cette distance au « monde ».

Néanmoins, les bijoux et les boucles arrangées disent suffisamment le confort et le luxe de cette nature apprivoisée. – Un cadre intime et « naturel », entre la chambre et le bain, a souvent été inventé par les femmes brillantes des sociétés mondaines parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles pour mieux recevoir et « apparaître » : la « ruelle », ou la « seconde toilette ».

L'artifice de cette nature apprivoisée comme parure du beau corps « féminin » peut s'opposer au « naturel » viril et barbu du guerrier qui ne prend pas soin de son esthétique, trop occupé par les « vraies valeurs » du politique.

Entre la fin du Moyen Âge et celle du XVIII^e siècle, même si la palette des couleurs et la ligne des formes se diversifient, ce modèle d'une esthétique de l'arrondi est à l'œuvre dans la culture occidentale lorsqu'il s'agit de représenter la Belle Femme (ou le beau jeune homme). La blancheur nue lumineuse et sphérique, diffusant une placide douceur, enveloppée de cheveux, – toujours blonds dans les textes et les images canoniques de la « beauté » jusqu'à la fin du XVII^e siècle –, cheveux bouclés – frisés comme une mousse vibrante au XVI^e siècle –, et parachevée par des extrémités délicates, ourlées, aux arrondis miniaturisés – oreilles, doigts des pieds, des mains, ligne des sourcils – constitue la substance du beau corps féminin dès qu'il est en représentation dans l'univers atopique de l'arrondi. « Ce sont les extrémités qui confèrent de la grâce à toute chose ou les en prive », peut-on lire dans les Carnets de Léonard. Un corps aux courbes convexes, qui pèse de tout son poids de douceur tout simplement sur terre à côté de l'échelle en question plus haut. – Une beauté aux courbes en creux, musculeuse et bronzée, changera le modèle occidental dans la seconde partie du XX^e siècle : si dans la société d'abondance s'installe une esthétique de la pénurie depuis les années cinquante, on peut supposer sans jamais pouvoir vérifier une hypothèse aussi mécaniste qu'une esthétique de l'abondance s'installe en normes dans les sociétés de pénurie. Ce modèle de la belle femme installée dans un espace qui dénie le monde social et dont le beau corps est au centre du tableau a une relation particulière avec non plus ici le « bas » que fuyait l'esthétique de la verticalité, mais la mort qui danse tout près d'elle, à travers le miroir. Textes et images sont nombreux qui, entre les XV^e et XVII^e siècles, mettent en couple l'une et l'autre, le beau corps jeune et rond et le tranchant gris de la faux, l'orbite creuse et l'os du doigt en forme de griffe au plus près d'une vapeur moussue de boucles blondes. La vieillesse est moins menacée par la mort que la belle jeune femme sur l'image. – La mise en perspective d'« Éros et Thanatos » quatre siècles plus tard par Freud dans sa dernière topique trouve sa place aussi dans une organisation ancienne des images. La beauté féminine est depuis la fin du Moyen Âge la face claire et emblématique de ce qu'il y a de plus fugace et d'illusoire dans l'insensé plaisir éventuel de vivre,

avec, côté pile, un envers noir. La beauté ? Un rayonnement d'une déchirante fragilité dans un monde où la mort du corps est le spectacle salutaire de la vérité. La simple présence esthétique de cette beauté met en jeu la menace terrible et irrépressible de son contraire : la belle femme nue et parée, son corps rond et lumineux, est proche de la mort, du corps visible de la mort, « figure hideuse », – vieille femme musculeuse et édentée, ou squelette ricanant. L'usure avant la mort du beau corps l'anéantit une première fois en tant que beau. Notons que la vieillesse féminine est liée à une double perte identitaire, celle de sa beauté et celle de sa féminité, elle rejoint le genre homo, neutre... Puis un deuxième néant vient réaliser le pire : la mort du corps, l'identification finale de la beauté avec son seul vrai partenaire : le squelette qui l'enlaçait sans qu'elle le sache. Enfin un troisième anéantissement se produit autour de la beauté : celui qui perd l'âme de l'autre, l'homme menacé par le simple spectacle du beau corps, et qui sera toujours éclipsé au bout du compte par ce qui aurait dû le prévenir, une lueur inquiétante tout près de la beauté, un signe mortel, une préférence terrible. Dans notre culture, le vrai partenaire de la Belle Femme éclatante et nue n'est pas son amant masculin qu'elle perd, mais la mort qui la frôle et qui seule la possèdera vraiment. L'implacable arrondi, le masque de douceur du féminin attirent et repoussent hors de la surface des choses un homme occidental sûr de la tromperie.

