

NUS, NUDITÉS, FEUILLES DE VIGNE

Francis Moulinat*

Considérations liminaires

Vouloir faire une histoire de la feuille de vigne, c'est d'abord vouloir faire l'histoire d'un silence, et ce silence est double, tant au niveau des textes qu'au niveau du regard. La feuille de vigne, quand elle est mentionnée, est toujours traitée comme une seconde peau, voire comme une seconde nature, et il est vrai que la culture occidentale l'a si bien assimilée qu'en vérité on ne la voit plus. Elle est devenue, au cours des siècles, un code visuel, une élégante ellipse (voir la caricature de Courbet) [ill. 1] de ce qu'il ne faut pas montrer et encore moins nommer, tout en rendant possible la représentation d'un corps dénudé que le public pourra dès lors aborder sans gêne ni malaise, la pudeur étant sauvée et la décence préservée.

Faire cette histoire, c'est aussi vouloir la réécrire au travers d'un détail et la situer à la confluence de plusieurs autres récits qui, au premier regard, ont peu à voir avec l'histoire de l'art, je veux parler du droit, des sciences, de la médecine, de l'hygiène et des mœurs. Ces accès chroniques (de feuilles de vigne) définissent d'emblée une périodicité qui s'étend de 1800 (la réception des *Sabines* de David) aux années 1910 (la proscription du nu en art pour dix ans par les Futuristes italiens et, en 1912, le refus du *Nu descendant un escalier* de Duchamp et le scandale de l'*Après-midi d'un Faune*, malgré la ceinture de pampre portée par Nijinski). Car le nu, comme forme, thème et sens, est au cœur de la

*Après des études de Lettres classiques, Francis Moulinat a étudié à l'École du Louvre (Histoire Générale de l'Art et Muséologie), puis à l'Université Paris IV-Sorbonne où il a préparé et soutenu une thèse de doctorat consacrée à Théophile Gautier critique d'art dans les années 1830. Il enseigne depuis l'art moderne et contemporain au sein des Ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris.

théorie et de la pratique de l'art en Occident ; il est omniprésent et pourtant, épisodiquement, il fait problème, car il est trop nu !

Les Sabines de David, exposé au Louvre à partir du 21 décembre 1799 et pendant cinq ans, suscitèrent en leur temps toute une polémique sur la convenance et la décence des figures (trop de nus !). David y répondit de deux façons – d'abord en rédigeant une note justifiant la nudité de ses héros et son projet de faire du Grec pur¹, puis, à l'occasion du Salon de 1808, quand il déplaça le fourreau du glaive de Tatius de sa cuisse à son entrejambe². Le deuxième épisode se déroule sous la Restauration lorsque Sosthène de la Rochefoucauld est nommé en 1824 directeur des Beaux-Arts : « il ordonna aux danseuses d'allonger leurs robes et [...] il fit cacher par des feuilles de vigne de papier les nudités des œuvres d'art à l'exposition du Louvre »³. Henri de Latouche en fit une guerre d'épigrammes grâce à son journal, *le Mercure*, et couvrit de ridicule le vicomte qui avait tenté d'acheter son silence⁴. L'histoire se rejoue sous la Monarchie de Juillet– on met des feuilles de vigne au *Spartacus* de Foyatier, au *Laboureur* de Lemaire et à d'autres statues du Jardin des Tuileries⁵. Une fois de plus, la presse et le public firent justice par le ridicule et le rire. Dans ces trois cas français, ce qui se fait jour, au travers du nu, c'est la remise en cause d'une forme-sens issue d'une autre culture et d'une autre histoire ; on en conteste la validité, la pertinence et le caractère contemporain au nom de la morale, le

1 Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg, Office du Livre, 1980, p. 186-187 et 191-194 pour la réception.

2 Jacques-Louis David 1748-1825, Paris-Versailles, Musée du Louvre-Musée national du Château, 1989, p. 336.

3 Pierre Larousse, article « Doudeauville » dans *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, VI, Deuxième partie, rééd. Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 1154.

4 *Ibidem*.

5 P. Larousse, article « Feuille de vigne » dans *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, *op. cit.*, VIII, Première partie, F, p. 307.

tout à l'intérieur d'un siècle où l'on assiste à l'épuisement formulaire de la tradition classique et à sa rénovation drastique par l'art moderne.

Par ailleurs, la bienséance, la décence et la pudeur (l'outrage) sont des notions-clefs absolument essentielles, car elles situent le nu à l'intérieur d'un débat qui pose la question de sa modernité – pour certains, il est absolument contraire aux mœurs du siècle ; quant à ceux qui, comme Théophile Gautier, s'inquiètent de sa survivance, ce qu'ils mettent en avant, c'est la pureté et la sainteté fondamentale du nu, en tant qu'incarnation du Beau, ainsi que sa nécessité dans l'apprentissage de tout art.

le Nu comme scandale (Paris Londres Vienne)

Le Nu n'avait en somme que deux significations dans les esprits : tantôt le symbole du Beau, et tantôt celui de l'Obscène.

Mais pour le peintre de figure, il était l'objet du monde le plus important (Paul Valéry, Degas Danse Dessin)⁶

Paul Valéry nous rappelle qu'à l'époque de Degas, le nu était un genre majeur. C'est sans doute pour cette raison qu'il concentre en lui tous les débats et tous les scandales du siècle. C'est par leur biais d'ailleurs que je me propose d'aborder son histoire, non pour la réécrire une fois de plus (Sir Kenneth Clark l'a fait en son temps), mais pour tenter de mettre en lumière ce qu'elle signifie et ce qu'elle dit des rapport unissant l'idéal et le réel, l'art et la société. A Paris et en France, une chose est manifeste : si la peinture d'histoire se décompose, malgré une production abondante, le nu, lui, connaît une vitalité extraordinaire, aussi bien chez les peintres de la tradition classique que chez les « modernes ». De Ingres à Bouguereau et Gervex, en passant par Gleyre,

⁶ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* (1936), rééd. Paris idées/Gallimard, 1983, p. 72.

Gérôme, Cabanel, Delaunay, Moreau et Puvis, le traitement idéalisé du corps masculin et féminin se poursuit, se prolonge⁷ et tous observent la convention tacite d'une draperie de pudeur lorsque la nudité se fait frontale (*L'Œdipe* de 1864 ou le *Jason* de 1865 par Gustave Moreau). Dans *l'Innocence* (Tarbes, Musée Massey) [ill. 2] présenté au Salon de 1853, Gérôme réalise un véritable épitomé de ce traitement du corps – des lignes et des carnations idéales, une Antiquité imaginaire et fantasmée, mais surtout rien qui puisse choquer l'œil ou les convenances sociales. Les sexes masculins de l'éphèbe et de l'Amour sculpté (assis en tailleur à l'intérieur d'une niche) disparaissent, l'un sous un bouquet de fleur, l'autre par l'épanouissement d'une feuille. On s'en rend compte, la feuille de vigne, quelle que soit la forme qu'elle adopte, agit comme un dispositif de dissimulation – elle enlève de la vue ce qui pourrait troubler la contemplation des œuvres d'art. Elle permet au public de se délecter du nu sans que l'objet de plaisir qu'est l'image ne coïncide tout à fait avec l'objet de désir qu'elle peut incarner.

Du côté des modernes, il y a Courbet et Manet (les *Baigneuses* et les *Lutteurs* du Salon de 1853; le *Déjeuner sur l'herbe* du Salon des Refusés en 1863 et *l'Olympia* du Salon de 1865), puis Bazille, Renoir, Caillebotte, Cézanne, Gauguin, Seurat. Leurs baigneurs, leurs baigneuses et autres figures déshabillées le montrent bien – le nu est un passage obligé, un sujet à aborder, mais qu'il faut rénover par la modernité des scènes et des situations, en insistant sur le poids des figures, leur réalité, comme si tous ces peintres avaient tenté de réaliser ce que Charles Baudelaire énonçait déjà dans son salon de 1846, à propos de « l'héroïsme de la vie moderne » : « le *nu*, cette chose si chère aux artistes, cet élément nécessaire de succès, est aussi fréquent et aussi nécessaire que dans

⁷ Sur ce sujet, voir *Impressionnisme, les Origines*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1994, p. 105-107.

la vie ancienne : – au lit, au bain, à l'amphithéâtre. Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés, mais il y a un élément nouveau qui est la beauté moderne »⁸. Et de fait, le nu moderne, acculturé en nudité, en image vraie, jusque dans ses sources photographiques, va être d'abord perçu comme laid, ignoble, immonde et sale⁹ – c'est une évidence, sa qualité de chose vue en fait une arme offensive à même de détruire une tradition académique qui ne veut pas mourir. La longévité de la carrière d'un Gérôme et d'un Bouguereau en est la preuve. Ce dont il est question au travers des *Poseuses* de Seurat ou des *Femmes au tub* de Degas, c'est de rendre à nouveau signifiant ce qui a perdu sa substance – lui rendre sa chair, son souffle, son épaisseur humaine, le frémissement de la vie, les humeurs, les sentiments, les passions, les désirs. Alors le nu se fait indécent (*Vénus et Psyché* de Courbet refusé au Salon de 1864), obscène (le scandale, en 1869, de la *Danse* de Carpeaux, alors qu'il a respecté tous les codes de pudeur – les femmes sont des bacchantes et le génie de la Danse est rendu parfaitement décent par sa draperie volante), immoralité dangereuse (le refus de la *Rolla* de Gervex en 1878¹⁰). On assiste donc à une modification graduelle du rapport à l'image, elle-même travaillée par une érotisation du corps, générant à son tour une contre-réaction, un retour à la pudeur qui ne va plus cesser. « Le second Empire – cela n'étonnera personne, car la pudeur de ces gens-là est bien connue – fit plâtrer de nouveau les statues des jardins des Tuileries »¹¹, opération réitérée en 1884 sur les Antiques du Louvre¹². Le scandale de la version en plâtre de *L'Âge d'airain* de Rodin ne tenait-il pas à cette impression de vie

8 Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, rééd. Paris, Librairie générale française/ Livre de Poche classique, 1999, p. 241.

9 *Impressionnisme : les origines, les origines*, op. cit., p. 109.

10 Henri Gervex 1852-1929, Paris, Paris-Musées, 1992, p. 114-127.

11 P. Larousse, article « Feuille de vigne », op. cit., p. 307.

12 Romi, *La Conquête du Nu*, Paris, les éditions de Paris, p. 146.

palpitante, de chair qui frémit, de souffle qui s'exhale, de corps désirable? C'est sans doute pour cette raison que la version en bronze présentée au Salon de 1880 [ill. 3] a été justement dotée d'une feuille de vigne¹³, tempérant cette impression de vérité et de vie renforcée par la patine.

Dans l'Angleterre de Victoria, la situation est assez similaire, mais avec de légers décalages¹⁴. Le nu ne s'y développe vraiment qu'à partir des années 1850 et Leighton en a été un des artisans ; au fil du siècle, la partition nu classique/nu réaliste s'atténue, produisant un vacillement des frontières et des catégories. Ce qui, aux yeux des contemporains, séparait le nu comme objet d'art du nu comme objet de désirse délite, posant clairement la question suivante : qu'est-ce qui distingue l'art de la pornographie ?

Parmi les paradoxes du temps, il y a, d'un côté, la feuille de vigne en marbre commanditée par Victoria en 1853 pour rendre décente la nudité du *David* de Michel-Ange et, de l'autre, le fait qu'elle offrait un nu à son consort à chaque anniversaire¹⁵. Un an plus tard, en 1854, une exposition de sculptures au Crystal Palace suscitaitoute une controverse publique, qui aboutit à la fabrication en série de feuilles de vigne en plâtre pour les statues trop dénudées¹⁶. Enfin, il y eut le scandale du *Phyllis et Demophon* de Burne-Jones en 1870[ill. 4] : on en discuta l'inversion des genres, l'androgynie des figures et la nudité frontale du héros¹⁷. En 1880, dans la version à l'huile, le peintre virilisa le corps de son héros et lui ceignit les hanches d'une draperie volante¹⁸. Ces faits montrent bien qu'au travers de la forme, ce qui fait problème, c'est la moralité publique et

13 *Vers l'Âge d'airain, Rodin en Belgique*, Paris, Musée Rodin, 1997, p. 247-267.

14 *Exposed, the Victorian Nude*, Londres, Tate Gallery, 2001, p. 116-149.

15 *Ibidem*, p. 12.

16 *Ibidem*, p. 31.

17 *Ibidem*, p. 142.

18 *Ibidem*.

la visibilité des œuvres par tous ¹⁹. En sculpture, le problème est autre. Le caractère tridimensionnel des œuvres, le traitement de la surface, le matériau utilisé (marbre, plâtre, terre, bronze ou cire colorée) contribuent ou à une abstraction de l'image, ou à son apparence de réalité. Et là, la feuille de vigne peut fonctionner comme un signe. En mettant entre parenthèses les organes génitaux, elle garantit à la figure une certaine décence, lui ôtant, a priori, tout son potentiel érotique. Le *Sluggard* (le paresseux) de Leighton [ill. 5] ²⁰ l'illustre et l'infirmes en même temps. La statue, présentée en 1886 à la Royal Academy et aujourd'hui à la Tate Gallery, est une étude extraordinaire et virtuose du mouvement humain – le traitement réaliste de l'anatomie et le geste si humain de s'étirer lorsqu'on sort du sommeil lui donnent une souplesse languide, une sensualité troublante que la patine brune du bronze ne fait qu'exacerber. Leighton conjugue la ligne de Phidias au souvenir des *Esclaves* de Michel-Ange, tout en répondant à l'*Âge d'Airain* de Rodin (montré à la Royal Academy en 1884), repoussant ainsi les limites du réalisme en sculpture. La sensualité de son athlète est telle que si la feuille de vigne sauve les apparences, elle en augmente aussi la séduction physique. Ce qui montre bien à quel point elle est devenue alors une convention bourgeoise. L'œuvre connut d'ailleurs un très grand succès. On en fit en 1890 un bronze d'édition au modelé plus adouci et à l'anatomie moins précise, sans feuille de vigne – le traitement de la surface et du corps en avait gommé la nécessité, comme le montre bien l'exemplaire conservé au Musée de Somerset.

Klimt et la Sécession Viennoise, créée en 1897, complèteront à merveille notre elliptique tableau des faits. En 1898, l'affiche annonçant la première exposition de la

¹⁹ *Ibidem*, p. 31-32.

²⁰ *Ibidem*, p. 116.

Sécession (*Thésée combattant le Minotaure*) fut censurée. Pourtant Klimt avait pris soin de doter d'une feuille de vigne la nudité du héros grec. Dans le cadre viennois du temps, ce n'était pas assez ; on l'obligea à littéralement oblitérer, par un arbre vertical, l'élan de son image²¹. Puis vinrent les scandales de *Nuda Veritas* (1899), de *Philosophie* (1899), de *Médecine* (1900) et de *Jurisprudence* (1903), puis celui suscité par *Espoir I* à la Kunstschau de 1909²². A Vienne, le nu était devenu un crime, car il exprimait tous les dysfonctionnements psychologiques et physiques de la société. Ainsi, de provocation en provocation, d'outrage en outrage, de scandale en scandale, ce que Klimt représentait et forçait à regarder, c'était une nudité vraie, sans voile ni fard, bref un corps insoutenable, dont il avait ôté tous les masques, tous les faux-semblants, tous les alibis (le Beau, le Vrai, le Bien) et qui générait choc, hystérie et déni. Le nu s'était mué en attentat à la pudeur publique parce qu'il osait dire les choses et surtout les montrer.

Les territoires de la photographie

Le nu qui est le fond nécessaire des arts du dessin, de la sculpture et de la peinture, serait, en photographie, inavouable.
(F. Bersot)²³

Ces notions de vérité et de réalité, la photographie les a reflétées bien mieux que la peinture ou la sculpture, sans doute à cause de sa charge de réel, de la modernité

21 *The Naked Truth, Klimt, Schiele, Kokoschka and Others scandals*, Francfort, SchirnKunsthalle, 2005, p. 113-117.

22 *Ibidem*, p. 17-42 et p. 99-107.

23 P. Larousse, article « Nu, nue » dans *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, op. cit., XI, Deuxième partie, N.-O., p. 1145.

technique qu'elle incarne, de son exhaustive objectivité documentaire et parce qu'elle est pensée comme un enregistrement mécanique de la lumière ²⁴.

Après le temps des pionniers et des primitifs où se constituent les différents genres (portrait, paysage, nus, modèles dénudés ou déshabillés devrait-on dire), vient le temps du développement de masse, développement quasi sauvage – pornographie, photographie scientifique, artistique et publicitaire, avec leurs codes et leurs règles. Très vite, la nécessité d'une législation et d'une réglementation des images se fit sentir. Tout commence avec l'article 330 du Code pénal impérial de 1810, où est définie la notion d'outrage public à la pudeur et d'outrage aux bonnes mœurs par des figures ou des images ²⁵ ; l'espace fut ainsi partagé en une sphère privée et en une sphère publique qui devait rester exempte de toute manifestation ou allusion sexuelle, avec, pour fin, le respect et la garantie d'un ordre social. Au fil du siècle, cette loi n'a cessé d'être renforcée, en 1819, en 1835, en 1852 (avec l'obligation d'un dépôt légal des clichés au Ministère de l'Intérieur ou à la Préfecture de Police) ²⁶ et en 1886 pour les écrits et les images licencieuses ²⁷. Le sénateur René Bérenger (1830-1915) donna à ce mouvement de moralisation sa conclusion paroxystique. C'est lui qui, en 1891, appela à la constitution d'une société de lutte contre les « licences de rues » et « le viol des yeux par les images » ²⁸, et c'est toujours lui qui lança, en 1893, la guerre du nu à Paris en intentant un procès pour outrage public à la pudeur aux malheureux modèles du bal des Quatre

24 Sur ces questions, voir Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualité. Les Beaux-Arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris : Monum/Editions du patrimoine, 2006.

25 Marcela Iacub, *Par le trou de la serrure, une histoire de la pudeur publique (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Fayard, 2008, p. 31 et p. 49.

26 Claude Meyers, *le Nu photographié et sa censure, de ses origines à nos jours*, Nantes, Edition Amalthée, 2006, p. 55.

27 Romi, *La Conquête du Nu*, op. cit., p. 146.

28 C. Meyers, *le Nu photographié*, op. cit., p. 58.

Z'Arts qui s'étaient présentées à cette soirée dans leur tenue de travail ! Il en découla toute une guerre, où la scène théâtrale joua un rôle essentiel et où les procès s'enchaînèrent les uns aux autres jusqu'en 1908²⁹. Deux concepts en naquirent –a) le nu chaste, déterminé par ses fins artistiques, hygiénistes, sportives ou philosophiques qui garantissaient de toute obscénité, et b) l'impression d'art définie comme un tableau vivant ou de la statuaire animée par l'immobilité de la pose, l'éclairage, le maquillage, la scénographie, l'épilage des aisselles et du pubis, des tissus couleurs chair pour cacher le sexe, permettant donc une certaine nudité du corps sur la scène publique.

C'est un fait : à la fin du siècle, les représentations du nu sont omniprésentes dans l'espace social et l'habitat privé, et celles-ci mettent en évidence les enjeux, les usages et les justifications qui peuvent être les leurs au sein de la société où elles apparaissent.

Dans les années 1850, le nu photographique, posé par un modèle professionnel le plus souvent, avait connu un développement extraordinaire – Durieu, Vallou de Villeneuve, Marconi pour ne citer qu'eux³⁰. La pratique du modèle vivant dans les ateliers et l'Ecole des Beaux-Arts y aida sans doute beaucoup. L'essor de la chronophotographie dans les années 1870 et 1880 (Muybridge, Jules Marey, Paul Richer, Albert Londe), sa diffusion, entre autres, par des publications telles qu'*Animal Locomotion* en 1887, participe à la création d'une photographie scientifique qui décrit, répertorie et modélise le corps en mouvement. Elle est très vite utilisée dans les études cliniques et appliquée à l'enseignement de l'anatomie (voir *Descente d'un escalier*). La nudité de l'objet étudié garantit l'objectivité de l'observation. Elle la cautionne car ce

29 Marcela Iacob, *Par le trou de la serrure*, op. cit., p. 143-187 et Jean-Claude Bologne, *Histoire de la Pudeur*, Paris, Hachettes Littératures/Pluriel, 2004, p. 298-303.

30 *L'Art du Nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/Bibliothèque Nationale, 1997.

qu'on veut retranscrire dans toute sa réalité, c'est la vérité physique de la locomotion. Le cas de Paul Richer et d'Albert Londe, qui firent leurs armes à l'hôpital de la Salpêtrière avant de venir enseigner, en 1903, l'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, est exemplaire [ill. 6]. La photographie leur permet d'établir les bases d'une science du nu fondée sur un projet d'inventaire de la réalité ³¹.

Face à l'exactitude d'un corps modélisé et cartographié par la science et ses instruments, on voit apparaître un « nu artistique » au travers du courant pictorialiste, mais aussi dans une série de publications où les catégories juridiques de nu chaste et d'impression d'art sont appliquées à la lettre. Je veux parler du *Nu esthétique, Album de documents artistiques inédits d'après nature*, d'Emile Bayard qui parut de 1902 à 1907 et du *Nu académique, publication de Documents photographiques à l'usage des artistes* (1905-1906). Dans les deux cas, on y met, dit-on, le modèle à la portée de tous, dans « un pur souci d'art et de beauté » ³². Ce qui garantit ces publications de toute accusation d'obscénité et d'indécence, c'est leur caractère de répertoires de formes, mais aussi les avertissements en couverture – « Les planches de cette publication ne doivent pas être mises à l'Étalage » ³³, ou encore « Ce fascicule ne doit pas être vendu aux jeunes » ³⁴. Quant aux modèles, féminins la plupart du temps, ils apparaissent dans l'attitude de statues ou de peintures. Lorsqu'il s'agit d'un homme se déploie alors tout un arsenal de poses et de feuilles de vigne, en métal le plus souvent, qui focalisent l'attention par ce qu'elles ont de factice et de mécanique dans leur apparition. Emile Bayard en est bien

31 Catherine Mathon, « Le Modèle photographique », dans *Une leçon d'anatomie. Figures du Corps à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris, les Editions des Beaux-Arts de Paris, 2005, p. 111-117.

32 « Notre but » in *Le Nu Académique*, Juin 1905, n° 1.

33 *Le Nu esthétique*, octobre 1902, 1ère livraison.

34 *Nu académique*, n°1, juin 1905.

conscient ; dans un chapitre intitulé « La Moralité du Nu », où il se justifie de toute pornographie qu'on pourrait lui imputer, il écrit : « Lorsque l'on masque la vue du sexe chez la femme (chez l'homme, ce soin est impératif), on attire le regard sur une pollution, on souligne un point qui passerait, sans cela, inaperçu »³⁵. On le voit bien, avec le médium photographique la feuille de vigne a perdu son ancienne fonction de signe dénotant la propreté, la décence et la bienséance des corps représentés. Elle tombe alors, si l'on peut dire, à l'état de signal, en ce qu'elle appelle l'attention du « regardeur/censeur » sur un signe de pure convention, c'est-à-dire amoindri. Sa présence, toute formelle en tant que signifiant rend le nu chaste et produit une impression d'art, mais crée aussi un décalage et une tension entre le modèle réel et ce qui lui ceint les reins.

Le développement de la culture physique à la Belle Epoque³⁶, au travers des figures d'Edmont Desbonnet et d'Eugène Sandow [ill. 7], véritables icônes de beauté virile, nous fournira un dernier axe d'analyse. Il y a d'abord la valeur démonstrative et publicitaire de leurs images, les référents culturels auxquels elles renvoient (la Grèce), puis la moralité qu'elles affichent (la feuille de vigne). Eugène Sandow se produit en public en tant que corps spectaculaire et statue vivante ; d'ailleurs, il montre, presque à son corps défendant, les diverses influences qui sont à l'origine de la culture physique – la conscription militaire, le mouvement hygiéniste, la « renaissance » des jeux olympiques, le développement de la pratique sportive, sans oublier le naturisme et sa mystique de communion de l'homme avec la nature via la nudité dont, en même temps, les culturistes

35 *Le Nu esthétique*, n°60, septembre 1907.

36 Gilbert Andrieu, *Accord à corps, Edmond Desbonnet et la culture physique*, Paris, éditions Créaphis, 1993.

veulent se démarquer³⁷. Edmond Desbonnet, lui, utilise son image photographique comme une preuve documentaire de la transformation de sa physiologie avec, pour fin, la santé des organes par le souci de soi et la culture du corps. Ce qui les rapproche, c'est un contexte bourgeois de pudibonderie exacerbée. N'ayant la caution ni de la science ni de l'art, ils usent de la feuille de vigne comme d'un signal de moralité. Elle les différencie des naturistes et, en liant l'éthique à l'esthétique, les protège des ligues de vertu et de tout rapprochement avec un quelconque relâchement des mœurs. Elle donne de la tenue, de la décence, et, dans un tel cadre, elle participe à la censure des représentations par ceux-là même qui les fabriquent et en accord avec le monde où elles se produisent.

C'est donc à une autre histoire de la période que la feuille de vigne nous invite, en liant comme on l'a vu, la morale à l'esthétique. De la tradition classique à la tradition moderne, ce qui se voile et se dévoile sous nos yeux, c'est un corps fait de chair sexuée qui, au fil du temps, nous fait de plus en plus face et nous parle des usages et des savoirs, du regard qu'on pouvait alors porter sur le nu, la nudité et la sexualité, et des mutations qui ont affecté ce regard³⁸. Car ce que désigne la feuille de vigne, dans sa présence comme dans son absence, n'est-ce pas avant tout une norme sociale – ce qu'on peut montrer, ce qui doit rester caché et refoulé –, à moins de se situer dans l'écart comme les avant-gardes ? L'étude de la feuille de vigne nous restitue une société « travaillée au corps » par une volonté de vérité et de réalité, dans les sciences comme dans les arts. Les forces à l'œuvre au sein de cette culture se révèlent contradictoires en ce qu'elles

37 Jacques Defrance, « L'Ambivalence du corps culturiste » dans G. Andrieu, *Accord à corps*, *op. cit.*, p. 61-73.

38 Sur ces questions, voir Christina von Braun, « Shame and shameless » dans *The Naked Truth*, *op. cit.*, p. 43-54.

l'entraient autant qu'elles la fécondent. De ce fait, toutes ces images de nudité, ces corps montrés, scrutés et parfois exhibés jusque dans leurs plus secrètes intimités, reflètent bien plus que des choix stylistiques ou un regard clinique. Ils nous parlent de l'irrépressible désir de liberté et d'émancipation qui traverse la société occidentale, de son propre travail sur ses masques idéologiques. Et lorsqu'il y a scandale, d'une peur tout aussi irrépressible face à l'inconnu initié par celui-ci. En somme l'histoire étonnante du désir et de ses errances.

ILLUSTRATIONS

- 1) Léonce Petit, *Portrait de Courbet*, caricature présentée dans *Le Hanneton*, 13 juin 1867.
- 2) Léon Gérôme, *Innocence*, 1852, huile sur toile, 252 x 156 cm. Tarbes, Musée Massey
- 3) Auguste Rodin, *L'Âge d'airain*, bronze, l'exemplaire du musée d'Orsay, 1880 (fonte d'état)
- 4) Edward Burne-Jones, *Phyllis et Demophon*, 1870, gouache et aquarelle/papier, Birmingham Museums and Art Gallery
- 5) Frederic Leighton, *The Sluggard*, bronze, 191,1 x 90,2 x 59,7 cm, Londres, Tate
- 6) Paul Richer et Albert Londe, *Descente d'un escalier*, photographie (1894) dans *Atlas de Physiologie artistique*, Tome II: *Locomotion*, planche 24, Paris, Doin, 1895.
- 7) [Une photographie d'Eugène Sandow].