Lise MANIN
Doctorante (Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
ATER (Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense)
manin.lise@wanadoo.fr

Couvrez ce corps que je ne saurais voir

Histoire de la nudité en France (années1850-1914)

Lucien Métivet, « La censure et le nu », *Le Rire*, n°371, 14 décembre 1901.

Pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, une série de révolutions concourt à l'évolution des pratiques corporelles. En effet, dès le début du Second Empire, des innovations dans le domaine des techniques (adduction d'eau, photographie), la diffusion de discours médicaux invitant à l'approfondissement de l'hygiène individuelle et collective, la naissance, dans le champ artistique, des mouvements réalistes et naturalistes, tout comme l'essor d'une nouvelle société de spectacles et de loisirs qui mise largement sur le dénudement des artistes, contribuent à banaliser le dénudement des anatomies dans l'espace privé et dans la sphère publique. Ces processus conduisent ainsi, à la veille de la Première guerre mondiale, à une

redéfinition d'un certain nombre de normes morales, à une reconfiguration du rapport que les contemporains entretenaient avec leur propre corps et à une recomposition du rapport entre les sexes largement fondée sur et traduite par le renouvellement des regards portés sur la nudité.

C'est ce mouvement de conquête – partielle, non linéaire et conflictuelle – d'une visibilité publique de la nudité, et ses significations, notamment en matière de représentations du corps, que nous nous proposons d'étudier et d'illustrer, en tentant une esquisse des logiques multiples et souvent divergentes qui ont présidé à cette relative et paradoxale libération des corps, dans un siècle trop rapidement qualifié de pudibond[1].

I. Abécédaire de la décence : dévoilement corporel et normes héritées

Parmi les principales composantes du spectre normatif régissant les pratiques corporelles figure en premier chef le cadre juridique. En effet, tout au long du XIX^{e} siècle, le corps dénudé fait l'objet d'une censure étroite, régie par une disposition du Code pénal de 1810: l' « outrage public à la pudeur » (art. 330).

A. La nudité face à la loi : l'outrage public à la pudeur[2]

À travers cet article 330 du Code Napoléon, le droit prétend sanctionner toute forme d'exhibition de la nudité dès lors que celle-ci intervient dans la sphère publique – même en l'absence de témoin – en raison du scandale qu'elle est apte à provoquer. Il définit donc le caractère licite ou illicite de la nudité en fonction du caractère privé ou public du lieu du dévoilement. Ceci souligne l'équivalence établie entre visibilité de la nudité et sexualité car le législateur, s'il n'entend pas pénétrer la sphère intime, cherche bien à dissimuler les corps et les plaisirs. Réprimer tout spectacle qui risquerait d'exaspérer les sens et de faire sombrer la population dans la débauche vise ainsi à préserver l'ordre social et moral fondé sur le mariage. Les dispositions de l'arrêt Ponce qui permettent, à partir de 1877, de qualifier d'outrage public à la pudeur des exhibitions corporelles réalisées en présence de deux témoins, même si celles-ci se jouent dans un lieu privé, invisible et inaccessible de l'extérieur, confirment cette assimilation entre nudité et sexualité puisqu'elles visent, de fait, des actes sexuels incluant plus de deux personnes.

Toutefois, la dimension abstraite de l'énoncé législatif a délégué aux juges le soin de redéfinir le contenu de ces infractions en déterminant quels actes devaient être considérés comme obscènes. Très logiquement, ce sont les agissements à caractère sexuel qui sont essentiellement visés car le délit couvre les gestes sexuels sans dévoilement de la nudité, comme le fait de mettre ses mains à hauteur du sexe, le pantalon n'étant pas déboutonné, pour

[1] Cette présentation s'appuie sur une thèse en cours de réalisation sous la direction de Dominique Kalifa, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Provisoirement intitulée « Du dévoilement interdit à l'exhibition : les corps dénudés dans la France du second XIX^{e} siècle », elle s'intéresse aux pratiques, discours et représentations afférant à la nudité sur cette période.
L'exposé qui suit ne prétend donc pas dévoiler les conclusions de la thèse ou constituer une synthèse exhaustive sur le sujet, mais seulement présenter quelques aspects saillants de ce processus contradictoire qui a conduit à l'effraction des corps dénudés dans la sphère publique.

[2] Sur l'outrage public à la pudeur, voir Bologne, J.-C., *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986 et *Pudeurs féminines*, Paris, Seuil, 2010 ainsi que Iacub, M., *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX^{e}-XX^{e} siècle)*, Paris Fayard, 2008.

interpeler une femme. Cependant, la majorité des poursuites concerne bien des cas d'exhibition de la zone pubienne et il faut noter que les juges se font plus sévères envers les femmes : leurs « parties sexuelles » semblent dépasser largement la région génitale pour inclure l'ensemble de la jambe. Léa Lenjallée, 17 ans, est ainsi condamnée en 1894 pour « s'être promenée dans une tenue indécente » dans Paris et avoir marché les « jupons [relevés] à l'aide d'une épingle à nourrice, de telle façon qu'on voyait ses mollets et le commencement de ses cuisses »[3].

Maison close de la rue de Londres, Paris, musée Carnavalet

Cette disparité de traitement n'est pas sans refléter le code des bonnes manières bourgeoises de l'époque, qui imposent aux femmes respectables de dissimuler intégralement leur corps, par opposition aux prostituées, dont les déshabillés ou la nudité intégrale qui s'affichent dans les maisons closes signent l'animalité et la vénalité.

B. Les codes de la bienséance bourgeoise : l'impératif de dissimulation des corps

Il importe donc, dans la vie courante, de dérober les corps féminins aux yeux des hommes, mais également d'interdire aux jeunes filles de la bourgeoisie de porter le regard sur leur propre anatomie, pour préserver leur innocence.

En effet, en dépit des injonctions des hygiénistes, les résistances à l'encontre du bain, pratique immorale susceptible d'occasionner des attouchements, persistent[4]. Au milieu du siècle, les pensionnaires de couvent ne se baignent qu'enveloppées d'une chemise[5]. En 1892, les manuels de savoir-vivre, comme celui de la Baronne Staffe, doivent encore s'évertuer à banaliser l'immersion et convaincre que le dénudement n'offense pas la pudeur, ce qui témoigne de la force de l'interdit largement porté par la tradition catholique. Ces connotations négatives liées à la propreté et à ses équipements ne disparaissent qu'autour des années 1910-1920, l'hygiène personnelle devenant alors un gage de moralité et de santé.

Ces résistances face à la toilette traduisent la crainte de voir le corps s'exprimer, peur qui explique un souci constant de contention et l'exaltation du modèle de l'ange, dans une tentative de décorporéisation[6]. L'ensevelissement du corps féminin par le costume en est le

[3] D2U6 104, Lenjallée, 1894 (Archives de Paris). Sur ces dossiers, voir Manin. L., « Outrages publics à la pudeur et outrages aux bonnes mœurs : la nudité en procès dans la France du second XIX^{e} siècle », in Cadilhon, F., Chassaigne, P., Suire, E. (dir.), *Censure et autorités publiques. De l'époque moderne à nos jours*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 251-264.

[4] Sur l'histoire de l'usage des bains, voir Vigarello, G., *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1985 et Csergo, J., *Liberté, Égalité, Propreté. La morale de l'hygiène au XIX^{e} siècle*, Paris, Albin Michel, 1988.

[5] Arnold, O., *Le Corps et l'Âme, la vie dans les couvents au XIX^{e} siècle*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 81.

[6] Ariès, P., Duby, G. (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. IV *: De La Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999 [1987], p. 451.

corollaire et s'appuie sur le développement sans précédent de sous-vêtements qui visent à préserver l'intimité de tout dévoilement malencontreux :
après la chemise, le pantalon se propage, d'abord chez les petites filles, puis chez les femmes adultes dès le début du Second Empire, au point de devenir un impératif, au moins dans la bourgeoisie, dès les années 1880.

Pantalon ouvert en percale, dit « Pantalon breton », « modèle orné d'un volant de nansouk. Dans le bas sont placés un entre-deux de broderie et trois petits volants assortis... »
(*Le Moniteur des Dames et des Demoiselles*, 1879.)

Illustrations tirées de Romi, *Histoire pittoresque du pantalon féminin*, Paris, J. Grancher, 1979

La seule entorse autorisée à cette impérative dissimulation des corps des femmes de la bourgeoisie se joue dans les salles de réceptions mondaines. Il est alors de bon ton d'afficher un décolleté audacieux mettant en valeur sa gorge, car la tenue de bal est un faire-valoir social qui permet de séduire un prétendant ou d'entretenir l'image de marque de son mari. Aussi, dans ce contexte d' « étalements de gorge abyssale, de dévoilements d'épaules et de bras que le siècle galant lui-même n'aurait pu tolérer »[7], seules les dames âgées peuvent arborer un col montant, signe du flétrissement de leur beauté.

Jean Béraud, *Une soirée*, 1878 (Musée d'Orsay)

[7] Perrot, P., *Le corps féminin. Le travail des apparences. XVIII^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 175. Voir aussi Perrot, P., *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Editions Complexe, 1984.

Ces codes de la décence illustrent ce que Philippe Perrot a pu appeler la « pruderie perverse » de l'érotisme bourgeois, où la nudité de décolletés particulièrement échancrés est atténuée par un léger voile de poussière blanche. Ils invitent également à considérer à quel point le dénudement du bas du corps, jamais envisagé, est contraire à la dignité bourgeoise. Sévèrement interdit dans la vie quotidienne, celui-ci peut paradoxalement s'étaler sur les murs des musées, sublimé par la série de conventions qui définissent le *nu* artistique.

C. Le genre du nu : peinture, nudité et codes

William Bouguereau, *Naissance de Vénus*, 1879 (Musée d'Orsay)

Les spécificités de la représentation occidentale du tableau de nu, genre noble codifié depuis la fin du XV^e^ siècle, doivent autoriser, selon une conception néo-platonicienne, une vision du Bien par le dévoilement d'un corps idéalisé.

Cette fonction morale appelle le déploiement d'une série de « stratagèmes »[8] propres à évacuer la charge érotique du corps, à créer une distance avec le spectateur, et à légitimer la représentation de la nudité : « exotisme (distance spatiale), prétexte historique (distance temporelle), allégorie (distance morale), référence antique (nu académique) »[9].

Ce n'est d'ailleurs qu'au tournant de la Restauration, au nom de la pudeur passive des femmes et grâce au travail de la courbe d'Ingres, que le nu féminin, parfaitement lisse et épilé, a supplanté le nu masculin comme emblème du Beau[10] et modèle de l'harmonie des formes.

Or, ces conventions sont largement malmenées, dès les années 1850, par les promoteurs du réalisme en peinture. Ces derniers renoncent à la transfiguration des corps et détournent les codes de la représentation[11], réalisant une véritable subversion du nu propre à susciter l'émoi des critiques. « Faire vrai et laisser dire »[12], telle était en effet la devise de Manet, qui choisit de présenter, dans des décors dépourvus de tout prétexte mythologique, des physionomies éloignées des canons de la grâce classique comme des croupes trop larges ou des visages compacts aux traits grossiers. Ces toiles qui montrent l'humanité physique dans les conditions ordinaires de l'existence relèvent d'ailleurs davantage du déshabillé que du nu[13] : une pantoufle glisse du pied d'*Olympia* dont la nudité est parée de bijoux, tandis que le drapé de la *baigneuse* de Courbet, en recouvrant les cuisses, exhibe plus qu'il ne masque « la partie honteuse de l'anatomie ».

---

[8] Corbin, A., « La rencontre des corps », in Corbin, A., Courtine, J.-J., Vigarello, G. (dir.), *Histoire du corps*, t. II : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 174.

[9] Bologne, J.-C., *Pudeurs féminines*, *op. cit.*, p. 262.

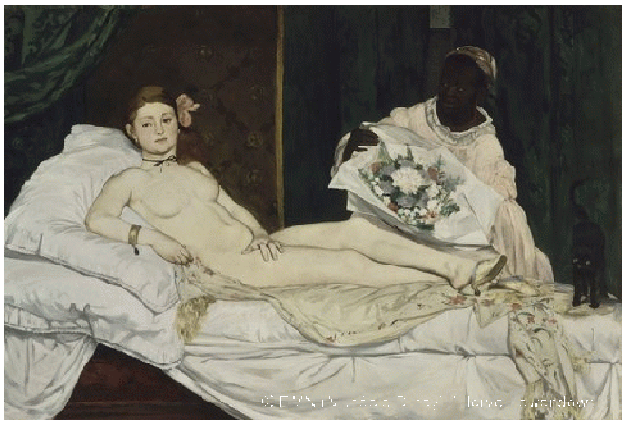
[10] Voir Zerner, H., « Le regard des artistes », », in Corbin, A., Courtine, J.-J., Vigarello, G. (dir.), *Histoire du corps, op. cit*. p. 89.

[11] Massonnaud, D., *Courbet scandale : mythe de la rupture et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 52.

[12] Il s'agit de la devise qui figurait sur le papier à lettre de Manet, lors de son exposition personnelle en marge de l'Exposition universelle de 1867, comme le rappelle Henri Zerner (*op. cit.*, p. 109).

[13] Schlesser, T., *Une histoire indiscrète du nu féminin. Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Paris, Beaux-Arts Editions, 2010, p. 139.

Gustave Courbet, *La Baigneuse*, 1853 (Montpellier, Musée Fabre)



Edouard Manet (1832-1883), *Olympia*, 1863 (Musée d'Orsay)

En rompant le pacte artistique susceptible de désérotiser la chair, ces tableaux scandalisent car ils témoignent d'un nouveau régime scopique qui se trouve au fondement de nouvelles pratiques contribuant au déplacement des normes et à un bouleversement culturel plus large.

II. Les raisons du changement :

Le XIX^{e} siècle a créé un nouveau regard, celui de l'objectif photographique, avec sa précision documentaire. Celui-ci a sans doute déterminé les modifications du rapport au corps, dans un contexte de renouvellement des pratiques d'hygiène et de mutations de l'industrie du spectacle qui ont concouru à faire de la nudité un objet de vigilance et de consommation accrues.

A. L'influence du réalisme optique

La photographie, qui se développe rapidement après l'invention du premier daguerréotype en 1839, a indubitablement révolutionné le regard porté sur le corps du fait même du nouvel « art de l'observateur »[14] qu'elle fait naître. Considérée comme le reflet figé mais exhaustif de la réalité, elle autorise un nouveau« voyeurisme de l'exactitude »[15] qui n'est pas sans effet sur les mœurs car « la façon dont nous voyons le corps dans l'expérience quotidienne est affectée

[14] Crary, J., *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^{e} siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

[15] Expression de Jean Baudrillard dans « Pornographie », n°19 d'*Equinoxe, revue de sciences humaines*, printemps 1998, p. 26.

elle-même par nos habitudes culturelles, c'est-à-dire en particulier par notre culture visuelle »[16] .

Or, si la photographie a forgé chez le spectateur un sens nouveau de l'observation, elle a également participé à l'établissement de standards érotiques en rendant possible, dès les années 1850, la structuration d'un commerce pornographique sans précédent. Celui-ci a notamment prospéré sur le statut douteux du nu photographique, qui alimentait le marché des artistes en mal de modèles et les érotomanes, comme le signalent, dès 1851, les premières condamnations pénales.

Auguste Belloc, *Nu féminin de dos, debout, draperies*, 1851-1855 (Gallica)

Les stéréotypes de la photographie érotique en dérivent : contrairement à l'image pornographique, fondée sur la représentation de l'acte sexuel et du sexe masculin en érection, elle propose des nus, des drapés et des déshabillés mettant en jeu des personnages féminins. L'imaginaire érotico-pornographique oppose donc à la femme corsetée de la bourgeoisie « la femme sauvage et demie-nue »[17]. Il systématise les « variations sur le thème du retroussé »[18] et compose ainsi une vision fragmentée du corps, reflétée par les titres de la presse grivoise (*Le Déshabillé, Les Jambes et le Retroussé, Les Seins et le Décolletage*).

Ces représentations ont d'autant plus marqué les imaginaires que le marché pornographique s'est intégré très rapidement à une culture de masse. En témoignent les saisies spectaculaires qui pouvaient comprendre jusqu'à 100 000 exemplaires et la multiplication des supports. L'image érotique se diffuse effectivement dès les années 1890 à très grande échelle grâce à la similigravure, *via* les cartes postales ou les calendriers.

[16] Corbin, A., Courtine, J.-J., Vigarello, G. (dir.), *Histoire du corps, op. cit.*, p. 110.
[17] Stora-Lamarre, A., *L'Enfer de la III^e^ République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989, p. 29.
[18] Pinet, H., « De l'étude d'après nature au nu esthétique », in *L'art du nu au XIX^e^ siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/BNF, 1997, p. 33.

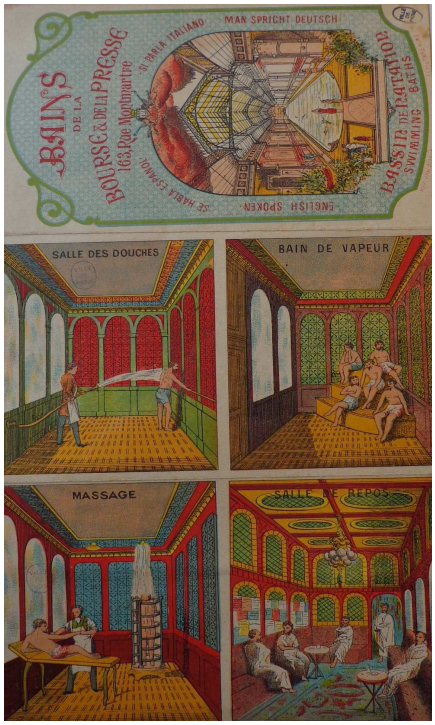
B. Les corps face à l'impératif hygiénique[19]

Dans le même temps, sous la pression des références savantes s'opère un accroissement des exigences sanitaires qui promeuvent des soins de propreté susceptibles de faire évoluer les pudeurs. Mais il ne s'agit pas d'un mouvement univoque car des logiques différentes se dessinent selon l'identité sociale du public considéré.

Si les manuels d'hygiène paraissent tous réaliser une même occultation du corps par l'énumération des gestes et instruments nécessaires à une toilette extrêmement parcellisée (le bain complet finit par supplanter les ablutions locales au tournant du siècle), ils développent deux morales contrastées. La dimension esthétique et hédoniste qui complète l'équation propreté-santé-moralité dans les discours à destination des élites disparaît en effet lorsqu'il est question de la propreté de l'ouvrière, envisagée comme signe de sa dignité et, surtout, comme condition d'entretien de sa force de travail.

Ce double standard transparaît également dans l'agencement des lieux de l'hygiène collective, qui distingue deux régimes de propreté. Même si les bains froids, bains chauds et piscines obéissent globalement au principe du strict cloisonnement des sexes, en réservant un jour particulier ou des espaces spécifiques aux femmes, des dispositions sont prises par les entrepreneurs privés pour satisfaire les exigences de la clientèle bourgeoise et garantir le triptyque intimité-confort-luxe.

Affiche des bains d'Angoulême, 1862 (Gallica)

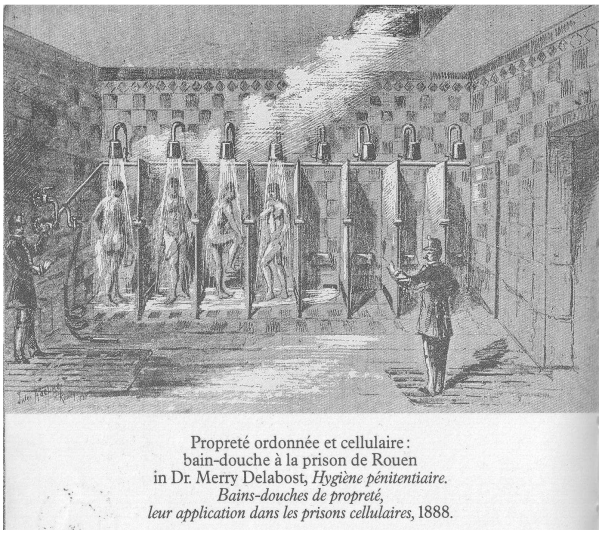


Prospectus des Bains de la Bourse et de la Presse (BHVP, « Actualités », BM7-35)

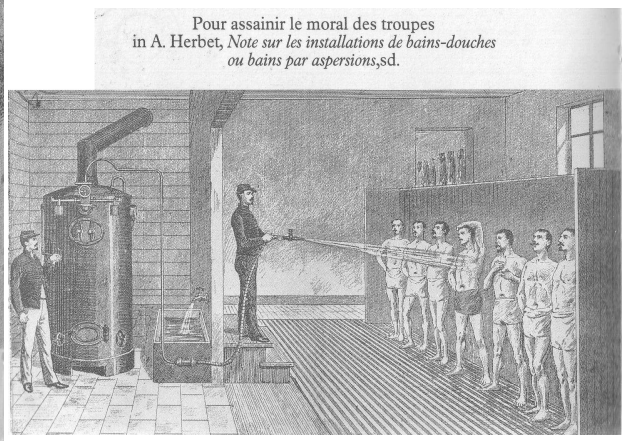
Un tel effort se fait moins sentir lorsqu'il s'agit de lutter contre la crasse populaire, la priorité des hygiénistes consistant, dès les années 1840, à édifier un système rigoureusement fonctionnel, efficace et économiquement viable[20]. Le modèle de la douche cellulaire, mis au

[19] Voir Manin, L., « Regards interdits. Hygiène, pudeurs et nudités féminines au second XIX[e] siècle », *Sigila*, « Le nu – O nu », n°35, mars 2015, p. 99-109.
[20] Vigarello, G., *Le propre et le sale*, *op. cit.*, p. 207 et Csergo, J., *op. cit.*, p. 152.

point dans les prisons, s'impose donc dans le dernier quart du siècle dans les bains publics à bon marché. Ce système propose une douche chronométrée, délivrée dans une cabine étroite délimitée par des rideaux ou une mince cloison, ce qui compose un espace intime minimal[21].



Propreté ordonnée et cellulaire :
bain-douche à la prison de Rouen
in Dr. Merry Delabost, *Hygiène pénitentiaire. Bains-douches de propreté, leur application dans les prisons cellulaires*, 1888.



Pour assainir le moral des troupes
in A. Herbet, *Note sur les installations de bains-douches ou bains par aspersions*,sd.

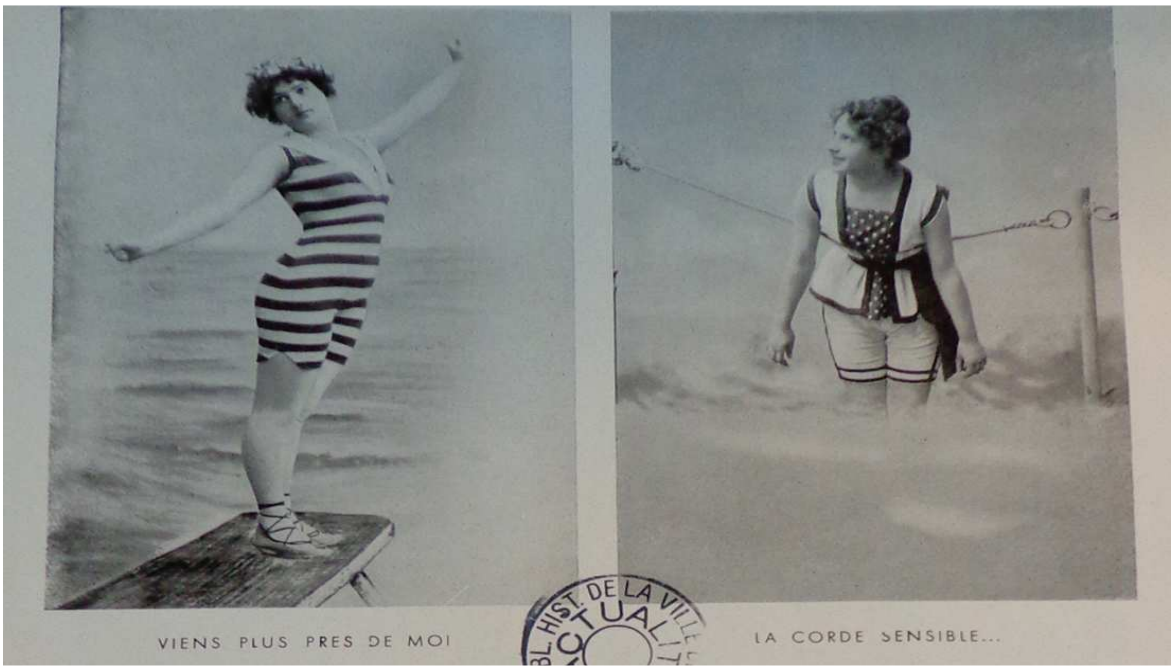
Illustrations tirées de Csergo, J., *Liberté, égalité, propreté, op. cit.*

L'espace balnéaire, où le bourgeois craint de moins en moins de s'exposer en maillot, reproduit ce fonctionnement dissymétrique repéré dans les établissements de bains. En effet, le dévoilement des corps, très partiel, y est sexuellement inégalitaire et spatialisé [22]. Les hommes doivent être couverts du cou aux genoux (port du pantalon et d'une veste sans manche) lorsqu'ils se baignent dans la zone mixte réservée aux couples et aux familles, mais peuvent ne porter qu'un simple caleçon dans la zone réservée à leur sexe. Où qu'elles se trouvent, les femmes doivent, en revanche, porter un costume opaque qui masque le corps de la tête aux chevilles.

Saillard, O., *Les maillots de bain. Les carnets de la mode*, Paris, Editions du chêne, 1998, p. 18.

Cette ségrégation en trois zones a tendance à s'atténuer vers 1900 et s'accompagne d'un allègement du costume de bain féminin (disparition du jupon, raccourcissement du pantalon).

[21] Vigarello, G., *Le propre et le sale, op. cit.*, p. 237 et Csergo, J., *op. cit.*, p. 172.
[22] Désert, G., *La Vie quotidienne sur les plages normandes du Second Empire aux Années folles*, Paris, Hachette, 1983.



Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, « Actualités », BM7-34

Mais l'épaule reste interdite du regard, comme la gorge et les cuisses, alors que ces périmètres corporels sont devenus, dans le dernier quart du siècle, les emblèmes d'une nouvelle industrie culturelle.

C. Cafés concerts et *music-hall* : le spectacle des corps

Fondé initialement sur le tour de chant, le café-concert ne tarde pas, dès 1869, à intégrer dans ses programmes de « variétés » des numéros de cirque et des ballets préfigurant les exhibitions du *music-hall* qui se font, à la fin du siècle, une spécialité du dévoilement des corps[23].

Celui-ci obéit alors à deux logiques différentes. Le dénudement masculin, limité souvent au torse, a cours, sur les scènes des *Folies-Bergères*, de l'*Olympia* ou encore du *Moulin Rouge*, dans le cadre de numéros de force, d'adresse ou de lutte[24] qui manifestent avant tout le courage et le sang-froid des athlètes.

Jules Chéret, Affiche, 1874

Anonyme, Affiche, 1892

[23] Rauch, A., « Mises en scène du corps à la Belle Époque », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, n°40 (Octobre-Décembre), 1993, p. 33-44

[24] Dès 1889, les *Folies-Bergère* présentent des spectacles de luttes, isolés ou mêlés aux exhibitions féminines. En 1900, le *Moulin-Rouge* annonce ce type de spectacle, comme le *Casino de Paris* en 1901.

Henri de Toulouse-Lautrec, Affiche, 1891 (Gallica)

A l'inverse, les prestations féminines misent largement sur la charge sensuelle de l'exhibition : les concerts orientaux s'accompagnent de danses du ventre, les numéros de quadrilles et cancans dévoilent l'entrejambe tandis que Grille d'Egout ou la Goulue proposent des prélassements lascifs. À partir de 1894, le remarquable essor du *strip-tease*[25] joue en particulier sur l'accumulation outrancière de vêtements pour mettre en scène des déshabillages, à l'occasion du bain ou « Coucher de la mariée ».

La profusion de ces nudités féminines a largement contribué à fonder la réputation de la « gaieté parisienne » et à faire de« la figure féminine érotisée […] l'éclatant symbole de la Belle Époque »[26]. En effet, les affiches publicitaires et les caricatures n'ont pas manqué de célébrer la jambe levée haut ou la jarretelle révélée par les quadrilles du *Moulin-Rouge*, deux motifs érigés en symboles des spectacles montmartrois. Elles ont ainsi figé durablement dans l'imaginaire des plaisirs de la capitale la silhouette de ces chanteuses et danseuses qui « d'ordinaire très décolletées par en haut, se décollètent par en bas… »[27].

Affiche, 1900 (Gallica)

Une du *Courrier français*, n°21, 1901

[25] Voir Bihl, L., Willette, L., *Des Tavernes aux bistrots: histoire des cafés*, Lausanne (Suisse)-Paris, L'Âge d'Homme, 1997, p. 148 et Csergo, J., « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e^-début XX^e^ siècle », in Corbin, A. (dir.), *L'Avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p. 161.
[26] Kalifa, D., *La culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, La Découverte, « Repères », n°323, 2001, p. 43.
[27] LUC, « Etudes sur le café-concert. 1. Considérations générales et aperçu historique », *Le Journal amusant*, n°1994, 17 novembre 1894, p. 2.

Ces corps-spectacles, qui occupent une place de choix dans des espaces emblématiques de l'avènement d'une culture de masse, semblent avoir exercé deux effets majeurs. Ils ont, d'une part, initié les spectateurs « à l'art de la seule jouissance visuelle »[28], en imposant la disparition des réactions incontrôlées comme les attouchements. C'est là le signe de l'acquisition, par le public, d'une nouvelle forme de maîtrise de soi. Ils ont surtout contribué, en repoussant les limites de ce qui pouvait être proposé sur les planches, à un mouvement diffus de résistance contre l'article 330 du Code pénal et à la banalisation de la nudité dans certains champs de l'expérience collective. Un véritable bouleversement de la culture visuelle et de la morale du temps se joue donc alors.

III.Nudités 1900 : le corps, objet de représentations paradoxales

Cette effraction du « nu » dans la sphère publique, alors même que sa vision reste largement confisquée dans la vie quotidienne, nourrit une apparente contradiction. Celle-ci reflète la complexité du faisceau de représentations attachées à la nudité à la Belle Époque et les paradoxes inhérents au processus de libération des corps[29], lequel conduit, singulièrement, au renforcement des aspirations à l'intimité.

A. Nouvel impératif d'intimité et reconfiguration des pudeurs

Cette explosion de nudités dans l'espace public n'est pas sans susciter de vives résistances, à commencer par celles de la Société de protestation contre la licence des rues, fondée en 1894 par le sénateur René Bérenger. Surnommé « père la pudeur » par ses détracteurs, il anime pendant une quinzaine d'années la lutte parlementaire et judiciaire contre la prostitution, l'écrit et le spectacle obscènes, participant ainsi d'un mouvement international qui prétend préserver les foyers contre la « marée pornographique ».

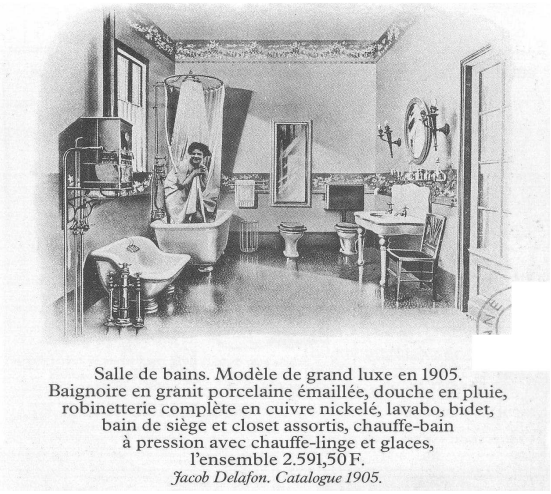
C'est précisément au sein du foyer que s'affirme, au début du XX^{e} siècle, un triple désir d'intimité familiale, conjugale et personnelle, qui parcourt l'ensemble de la société[30]**.** Les palliatifs pour recréer, grâce à des rideaux, l'intimité parentale dans les logements populaires urbains se renforcent. Dès les années 1890, l'interdit commandant de voiler le corps dans la sexualité par le port de la chemise conjugale (chemise de nuit percée d'un trou) commence à reculer[31], ce qui signale une érotisation diffuse du couple également perceptible dans les relations conjugales bourgeoises. Cette évolution des pratiques amoureuses, contemporaine du développement du flirt[32] juvénile, s'accompagne d'un renforcement de l'exigence d'intimité attachée aux soins d'hygiène, qui ramènent l'individu à l'animalité du corps par leur caractère prosaïque. En témoignent la progressive désertion des bains publics par la bourgeoisie et l'essor, dans les années 1900, des installations d'hygiène à domicile. La salle de bain constitue alors un sanctuaire inviolable, qui échappe désormais non seulement au regard du conjoint, mais aussi à celui des domestiques[33], invités également à la solitude lors de la prise du *tub.*

---

[28] Csergo, J., *op. cit.*, p. 163.
[29] Perrot, P., *Le corps féminin*, *op. cit.*, p. 193-194 .
[30] Ariès, P., Duby, G. (dir.), *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 440-442.
[31] Sohn, A.-M., *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^{e}-XX^{e} siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 774.
[32] Casta-Rosaz, F., *Histoire du flirt, les jeux de l'innocence et de la perversité*, Paris, Grasset, 2000.
[33] Voir notamment Martin-Fugier, A., *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris Grasset, 1979.

S'il traverse l'ensemble du corps social, ce besoin d'intimité admet cependant des variations, en fonction du sexe et du statut social de l'individu.

Douches collectives dans une usine, vers 1900[34]



Les photographies prises dans les salles de douches des usines au début du siècle montrent des ouvriers intégralement nus, qui se lavent sans se préoccuper, visiblement, du regard de l'objectif ou de leurs congénères. De telles images se font plus rares dans la bonne société car les hommes qui se livrent aux bienfaits de la vapeur et de l'eau dans les étuves collectives ou les piscines sont toujours présentés – sauf dans les caricatures – comme étant décemment couverts d'un pagne ou d'un maillot. C'est sans doute là, dans un effort de distinction, une trace des vieilles réticences du bourgeois à s'exposer au regard d'autrui sans l'outil de représentation sociale qui signale son statut, à savoir son vêtement. Mais cela traduit également la peur de dévoiler « l'envers du décor »[35], c'est-à-dire un corps peu glorieux que les caricatures de la moitié du XIX^{e} siècle se complaisaient déjà à croquer pour tourner en dérision les prétentions et les ambitions de ce monde. Lorsqu'il est question de corps féminins, le mystère se fait encore plus impératif par respect de la coquetterie et d'un sentiment de délicatesse qui, selon les médecins, « distingue toujours la femme »[36] et justifie des dispositions spéciales pour garantir son isolement dans les bains publics.

Affiche, 1885 (Gallica)

Affiche, 1890 (Gallica)

[34] Illustrations tirées, de gauche à droite, de Barthe-Deloizy, F., *Géographie de la nudité : Etre nu quelque part*, Bréal, « D'autre part », 2003, p. 59 et Csergo, J., *Liberté, Egalité, Propreté*, *op. cit.*

[35] Csergo, J., *Liberté, Egalité, Propreté, op. cit.*, p. 198.

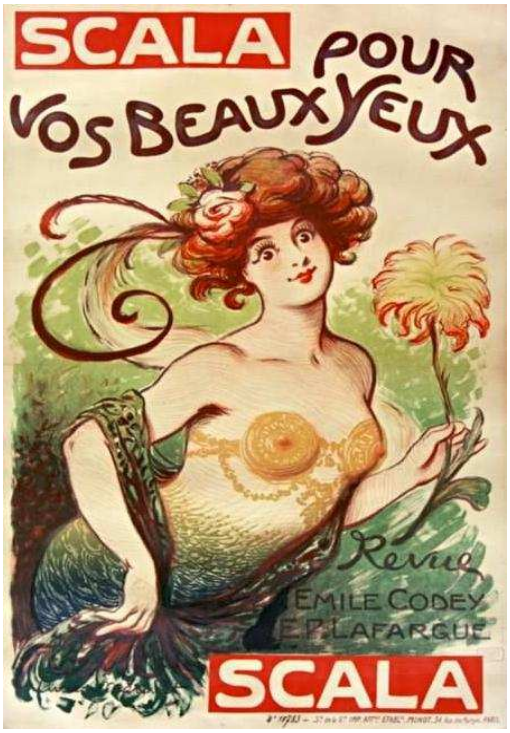
[36] Dr J. Arnould, « Sur la vulgarisation de l'usage du bain », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1880, t. 3, p. 410.

L'évolution de la fréquentation des établissements confirme d'ailleurs que l'espace de la propreté collective est vraiment peu conforme à l'idée de l'intimité de la femme, véritable matrice des comportements qui dépasse les clivages de classe : les femmes de rang se replient vers les salles de bains particulières dans les années 1900, tandis que les ouvrières fréquentent les piscines municipales non pas pour plonger, comme les hommes, dans les bassins de natation, mais pour prendre des douches de propreté dans les cabines individuelles voisines[37].

Cette privatisation de l'espace de la propreté, qui devient le lieu paradigmatique de l'honnête nudité, contribue à désamorcer l'idée de luxure attachée au soin du corps, mais n'oblitère pas pour autant l'image foncièrement érotique de la nudité féminine, que la culture voyeuriste *fin-du-siècle* porte aux nues.

B) Grammaire et significations de la culture voyeuriste *fin-de-siècle*[38]

En effet, puisque l'intimité féminine correspond à la sphère de l'interdit, la surprendre relève d'une subversion au troublant pouvoir érotique dont la production culturelle du tournant du siècle s'empare abondamment.



Affiche de Lucien Métivet, 1908 (Gallica)

Outre les numéros de strip-tease déjà mentionnés, les « films à trou de serrure » du catalogue Pathé-Frères (1900) comme les nouvelles et caricatures de la presse satirique et grivoise présentent comme motif récurrent le détournement érotique du soin d'hygiène. Ils mettent ainsi en scène un fantasme transgressif de pénétration masculine dans l'univers clos des bains de femme, afin de surprendre le dévoilement d'une nudité qui se dérobe.

Aussi, c'est bien la possibilité d'un regard masculin voyeur, jouissant d'une visibilité accrue sur le corps féminin, qui conditionne l'imaginaire érotique de la Belle Époque. L'intérêt que suscitent les loges d'artistes confirme l'omniprésence de cette pulsion scopique cherchant à pénétrer sans autorisation le territoire de l'intimité féminine. Mais celle-ci se délecte également de l'exhibition complaisante de savants jeux de caché-montré, que ceux-ci aient cours sur les plages, .où les baigneuses tardent à gagner l'eau afin de « bien se faire voir »[39], ou sur les scènes de *music-hall,* marquées par le règne du déshabillé suggestif.

« Suggestif », c'est sans doute l'adjectif qui revient le plus souvent sous la plume des chroniqueurs du temps. Ces derniers brodent à l'infini sur les thèmes du « décolleté » et du « court-vêtu » pour rendre compte des spectacles de revues, enflammer les imaginations par la description de l'envol des jupes qui dévoile la jambe ou de l'échancrure des corsages qui

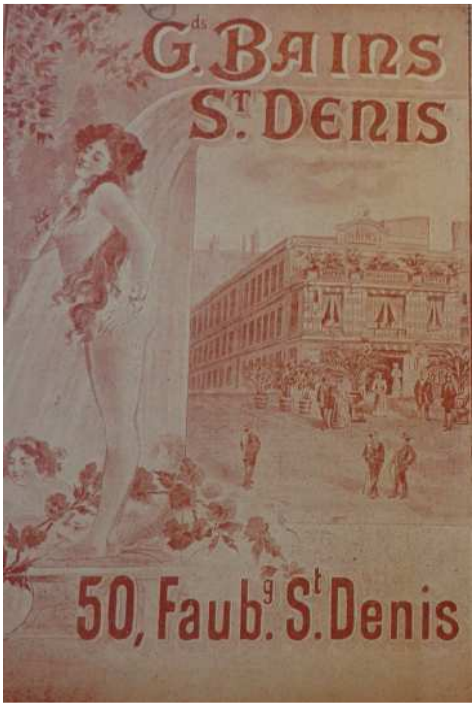
[37] Csergo, J., *op. cit.*, p. 172-173.
[38] Manin, L., « Perverses promiscuités : Bains publics et cafés-concerts parisiens au second XIX[e] siècle », *Genre, sexualité & société* [en ligne], n°10, dossier « Éros parisien », automne 2013.
[39] Turlupin, C., « Figaro en voyage. De Paris à Trouville », *Le Figaro*, 24 août 1901, p. 4.

affole les regards. Le demi nu, plus que l'exhibition de la nudité intégrale, apparaît en effet comme le principal marqueur de la culture érotique de l'époque, qui mise largement sur le dévoilement de la poitrine[40] dont la valeur sensuelle s'est renforcée depuis le milieu du XIX^{e} siècle. En témoignent l'évolution des tenues de café-concert, qui finissent par dévoiler complètement les seins, le succès des images de la « Mauresque » aux seins nus ou encore les collections de cartes postales représentant des déshabillages.

Cartes issues d'une collection de six cartes postales sur le motif du « déshabillé de Marguerite »[41]

La Belle Époque, en banalisant les représentations d'une semi-nudité féminine érotisée, a donc construit le premier avatar de la femme-objet qui devient alors un argument commercial essentiel. L'évolution de l'esthétique de la réclame le démontre : les affiches pour les cafés-concerts, les dépliants publicitaires pour équipements de salles de bains comme les prospectus de bains publics mettent toujours plus en avant une silhouette féminine dont les zones corporelles qui échappent au regard ne se limitent plus qu'aux mamelons et à l'entrejambe.

Jules Chéret, Affiche, 1894 (Gallica)



Prospectus, BHVP, BM7-40

[40] Baldin, D., *Histoire du sein : approche historique du corps des femmes au XIX^{e} siècle*, Paris, Editions du Sandre, 2005.
[41] Illustrations tirées de Romi, *Histoire pittoresque du pantalon féminin*, *op. cit*., p. 194-195.

Ces traits saillants de la nouvelle culture de masse ne font que traduire un voyeurisme inhérent au fonctionnement du corps social, lequel avait conduit dès les années 1850, sur les plages, à la multiplication de trous habilement percés dans les cabines de bain. C'est là un symptôme de ce que l'historiographie a pu appeler la « duplicité » de la bourgeoisie dans son rapport au corps. Elle signale ainsi qu' « une vision d'une morale triomphante s'accorde mal, au XIX^{e} siècle, à l'hypocrisie de bourgeois qui, fascinés par la fugue sociale et par l'animalité supposée du corps des filles du peuple, fréquentent les prostituées, entretiennent des cousettes et se délectent de littérature érotique »[42]. Une telle hypocrisie structure d'ailleurs l'industrie du *music-hall* qui permet à la femme de se dénuder, et à l'homme de se rincer l'œil. Cette économie du spectacle a pu être analysée, dans un contexte de modernité synonyme d'angoisse de dégénérescence, comme un moyen d'affirmer la domination masculine face à l'émancipation féminine alors en cours, en manifestant l'emprise lubrique des hommes sur le corps des femmes[43]. On voit donc que les modalités d'exhibition des corps trahissent certaines tensions qui traversent la société, mais aussi les frustrations suscitées par l'impératif de contention voulu par les bonnes mœurs. L'existence même de cette vogue des vaudevilles qui réduisent les relations entre hommes et femmes au sexe le démontre car elle traduit la capacité du public bourgeois à assumer son goût pour ce type de spectacle, à en rire, et donc, à interroger ses propres conventions[44].

Conclusion

Étudier les comportements et les représentations mettant en jeu la nudité dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle invite donc à dresser un tableau pointilliste des mœurs du temps, tant les évolutions semblent disparates, voire contradictoires, selon le domaine de l'expérience quotidienne considérée. Sur le demi-siècle se dessine toutefois un relâchement certain, dans toutes les classes sociales, du tabou entourant l'état de nudité. Cette évolution contrevient à un ensemble de normes héritées, qui proscrivent sévèrement le dévoilement des corps dans l'espace public et font de l'impudeur un marqueur social, l'indécence supposée des classes populaires s'opposant aux bonnes manières de la bourgeoisie.

Une série de mutations contribue en effet à fragiliser ces conventions. Les coups de butoir portés aux codes artistiques par l'avant-garde réaliste ainsi que la banalisation du « décolletage » dans les spectacles, qui constitue une forme de résistance contre l'article 330 du Code pénal, bouleversent la culture visuelle des contemporains. Dans le même temps, les injonctions hygiénistes parent le soin du corps de nouvelles représentations, invitant les individus à scruter plus scrupuleusement leur anatomie dans l'espace privé, et à se dévêtir dans les espaces de l'hygiène collective. Ce processus de desserrement des connotations immorales liées à la nudité ne signifie pas pour autant la disparition des pudeurs, celles-ci tendant au contraire à se renforcer avec l'accroissement de l'exigence d'intimité.

Un traitement différencié de ces sentiments individuels, en fonction de l'identité de la personne considérée, montre cependant que la recomposition des représentations véhiculées par la nudité, dans une Belle Époque qui érige la figure féminine érotisée en emblème d'une nouvelle culture de loisirs et de consommation, participe de la fabrication et du réaménagement permanent des stéréotypes de genre et de classe, faisant ainsi du corps un marqueur des tensions qui parcourent le champ social.

---

[42] Corbin, A., « La rencontre des corps », in *op. cit.*, p. 150.

[43] Rauch, A., *Le premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 242.

[44] Saillard, D., « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°93, 2007/1, p. 26.