

HISTOIRE DE LA BEAUTÉ

Du même auteur

Le Corps redressé
Histoire d'un pouvoir pédagogique
Delarge, 1978

Le Propre et le Sale
L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge
Seuil, 1985, et « Points Histoire », 1987

Une histoire culturelle du sport
Techniques d'hier et d'aujourd'hui
Robert Laffont et EPS, 1988

Le Sain et le Malsain
Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge
Seuil, 1993
Édition revue et augmentée publiée sous le titre
Histoire des pratiques de santé
Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge
Seuil, « Points Histoire », 1999

Histoire du viol
XVI^e-XX^e siècle
Seuil, 1998, et « Points Histoire », 2000

Passion sport
Histoire d'une culture
Textuel, 2000

Du jeu ancien au show sportif
La naissance d'un mythe
Seuil, 2002

GEORGES VIGARELLO

HISTOIRE DE LA BEAUTÉ

Le corps et l'art d'embellir
de la Renaissance à nos jours

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

CET OUVRAGE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
L'UNIVERS HISTORIQUE

ISBN 978-2-02-101673-4

© Éditions du Seuil, septembre 2004

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Extrait de la publication

À ma fille Claire

Introduction

Dans une lettre à Mme de Maintenon, Louis XIV décrit la princesse de Savoie arrivant en France, la future Dauphine, qu'il est venu recevoir à Montargis, le 4 novembre 1696. La princesse est jugée « belle à souhait ». Le roi s'étend sur son visage, ses yeux « très beaux », sa bouche « fort vermeille ». Il souligne une « taille très belle », un « air noble et des manières fort polies », convaincu que sa grâce est faite « pour charmer ». Mots convenus bien sûr, répétitifs aussi, ils montrent déjà la difficulté d'évoquer les caractéristiques précises de la beauté, celle de dire les agréments, les formes, les reliefs. Ils montrent surtout le privilège donné à certains traits sur d'autres, ici le visage, mais aussi l'air, les manières, indispensable mise en scène de la beauté dans l'univers de la cour. Le corps de la future Dauphine en revanche est peu présent dans cette description, sinon dans l'allusion à la ceinture (la « taille ») révélant une élégance du buste, ou dans l'allusion à la hauteur globale, « plus petite que grande pour son âge ». Rien d'autre que les attentes du monde noble de la fin du XVII^e siècle.

Très différentes seront les descriptions un siècle plus tard, sensibles aux rapprochements avec la santé, retenant l'aisance de la démarche et des mouvements, s'aventurant aux singularités des physionomies. Ce que montre Tilly, évoquant Marie-Antoinette à la fin du XVIII^e siècle : ses yeux susceptibles de « prendre tous les caractères », sa poitrine « un peu trop pleine », ses épaules et son

cou « admirables », sa démarche doublement déployée : « l'une ferme un peu pressée, l'autre molle et plus balancée, je dirais même caressante, mais n'inspirant pourtant pas l'oubli du respect »². Le corps a gagné en présence, de même qu'en mobilité. L'observateur aussi a déplacé son regard, balayant les formes, les dynamiques, les expressions.

D'où l'impact d'une histoire entre les deux descriptions : différence des codes de beauté sans doute, mais encore des manières de les énoncer comme de les regarder. C'est bien cette histoire de la beauté qu'il s'agit de retracer ici, non celle de l'art, largement explorée déjà³, où se nuancent les modèles d'école, leurs références académiques, mais celle plus sociale où s'énoncent, dans les gestes et les mots quotidiens, les critères d'une esthétique physique directement éprouvée, ceux de l'attraction et du goût. C'est bien une histoire qui explore les mots autant que les images. Les mots en particulier, parce qu'ils traduisent les prises de conscience, les intérêts discernés, les sensibilités reconnues et éprouvées. Ce terrain difficile d'accès qu'avait si bien su évoquer, pour l'amour, Jean-Louis Flandrin en son temps : « Nos sentiments ne sont perceptibles qu'en s'enfermant dans les mots⁴. »

Cette histoire n'est pas faite : c'est celle d'une beauté dite par les acteurs, observée par eux, ses normes, ses profils ; celle aussi des moyens d'embellissement ou d'entretien, ceux qui donnent sens à l'attention, les onguents, les fards, les secrets. Cette histoire porte sur ce qui plaît ou ne plaît pas du corps dans une culture et dans un temps : apparences valorisées, contours soulignés ou dépréciés⁵. Elle porte sur le déplacement de ces références d'une époque à une autre. Elle ne se limite pas aux formes bien sûr, même si leur importance domine. Elle comprend les repères expressifs : la très lente attention portée aux indices venus de l'intérieur, les signes de l'âme, la manière dont ils se jouent des postures et des mouvements. Elle porte sur les imaginaires affleurant à la surface des corps, ceux des tonicités, des rythmes, des mobilités. Elle comprend plus largement les repères de l'allure et de la tenue : ceux que les premiers traités modernes de beauté appel-

lent l'« air », la « majesté », ceux que les traités de la France classique appellent plus prosaïquement la « contenance » ou la « représentation »⁶. Elle comprend encore ce qui semble le plus difficile à expliciter : le saisissement des sens, le brusque sentiment de ne pouvoir décrire la « perfection ». Cet obstacle relevé par Véronique Nahoum-Grappe : « Une belle femme est un spectacle frappant, mais peu pensé, comme si la fascination qu'elle provoque était une explication suffisante⁷. »

Des lignes de changement se devinent une fois évoqués ces critères et ces objets. L'enrichissement des références d'abord, comme le montrent les deux récits précédents, au XVII^e et au XVIII^e siècle : la nuance progressive des termes, la variété progressive des formes et des objets. Les notions s'affinent, se diversifient, les visées se déplacent jusqu'à renouveler les « cibles » désignées. Les espaces, les volumes, la profondeur même du corps se précisent et se déploient avec le temps. Une lente individualisation de ces références constitue par ailleurs une deuxième dynamique temporelle : les modèles demeurent longtemps absolus, par exemple, avant d'être relativisés, mieux acceptés dans leur variété. Insensible conquête des autonomies, les différences individuelles ne peuvent manquer de résonner sur l'image de l'excellence physique.

Dynamiques temporelles encore, celles qui, en déplaçant les oppositions sociales et culturelles, infléchissent les critères de beauté, leurs effets différenciateurs. Les lents changements de la domination exercée sur les femmes, par exemple, ont bien leurs correspondances dans l'univers esthétique : l'exigence traditionnelle pour une beauté toujours « pudique », virginale, surveillée s'est longtemps imposée avant que ne s'affirment des affranchissements décisifs répercutés sur les formes et les profils, mouvements mieux acceptés, sourires plus épanouis, corps plus dénudés. L'histoire de la beauté, autrement dit, ne saurait échapper à celle des modèles de genre et des identités.

Il est possible alors de mieux comprendre cette histoire comme une invention. Trois sens même peuvent être distingués dans cette

manière d'inventer la beauté avec le temps. Le premier correspond à une montée de l'attention. L'originalité de la culture européenne vers la fin du xv^e siècle réside dans l'ascension de l'impact donné à une présence : une curiosité esthétique nouvelle soulignée dans les rituels des entrées de princes, dans les pratiques de cour, dans les traités. La nouveauté ici tient à une vigilance bien particulière portée au beau et aux impressions provoquées par lui.

Le deuxième sens de l'invention est celui d'une importance esthétique inédite accordée à une partie précise et singulière du corps : l'insistance plus aiguë mise, par exemple, sur la taille au xvii^e siècle, la ceinture, le buste, le rôle majeur attribué au corset dans la société distinguée ; ou la découverte d'une beauté du « bas » avec les dévoilements de la fin du xix^e siècle, les plages, les cafés-concerts, le port de robes moulantes et resserrées ; ou les dynamiques traversant encore les beautés d'aujourd'hui, la musique, le rythme latents sous les expressions et les mouvements. L'histoire s'apparente ici à l'effet d'une conquête, engageant insensiblement un nombre plus grand d'objets dans le territoire de la beauté.

Le troisième sens est celui d'une invention de qualités ou de formes, moins des « lieux » nouveaux que des dessins nouveaux : le profil privilégié au xix^e siècle, par exemple, largement reconstruit, avec des épaules étoffées, poitrine surplombant un ventre étranglé. Non plus le haut du corps repoussé en arrière, marquant quelque hauteur aristocratique, mais le buste droit, renforcé, jouant les aplombs pour mieux évoquer quelque détermination « bourgeoise ». Un imaginaire de l'arrogance, inscrit longtemps à même le corps, cède dans ce cas pour celui de l'efficacité. L'histoire de la beauté est bien celle des formes, des allures, des expressions, des traits. « Inventer » est bien ici « remanier », « redessiner ».

Autant de différences provoquées par des changements de culture, autant de différences qui peuvent, mieux que d'autres, révéler ces mêmes changements.

PREMIÈRE PARTIE

La beauté révélée (XVI^e siècle)

«Pure et simple clarté d'où procèdent toutes les autres¹», la beauté est au centre d'innombrables dialogues et discours à l'aube de la modernité. Une certitude les accompagne : celle d'une perfection installée au cœur du monde. Cette beauté serait aussi modèle unique, ensemble achevé : «Marque des choses célestes²», «ange descendu du ciel³». Autant de principes théoriques, bien sûr, apparemment éloignés de tout comportement concret. Ils infléchissent pourtant la manière quotidienne de regarder le corps, privilégiant ses parties «hautes», le buste, le visage, l'œil et son ferment divin, celles censées manifester la seule et vraie beauté, la plus parfaite aussi, parce que la plus «élevée». Autre conséquence : l'absolu ne saurait être corrigé, la beauté ne saurait être «retravaillée». Le fard par exemple ne ment-il pas en compromettant la perfection révélée ? D'où l'inévitable ambiguïté d'embellir le corps, l'interminable contestation de tout artifice. Difficulté proclamée à laquelle s'ajoutent de sourds repères de domination éloignant la première beauté moderne de la beauté d'aujourd'hui : la femme en particulier, avec «ses chairs tendres et son teint d'un blanc éclatant⁴», est conçue en modèle de beauté, tout en ne pouvant échapper aux esthétiques de la modestie, celles des silhouettes figées dans le décor et l'immobilité.

Une vision des perfections, une vision des différences sexuées mêlent ici confusément l'expérience de l'excellence extrême à la certitude d'un assujettissement.

Corps décrit, corps hiérarchisé

Une découverte décisive impose d'abord cette beauté moderne. Les personnages des scènes de la Passion représentées par Simone Martini en 1340, avec leurs volumes noyés dans les draperies¹, demeurent très différents des personnages de la Crucifixion représentée par Mantegna en 1456 avec leurs silhouettes charpentées et leurs reliefs modulés². Les seconds révèlent une « invention du corps³ ». La beauté a brusquement gagné en consistance et en immédiateté. Masaccio, le premier, a inventé, autour de 1420, cette manière nouvelle de restituer la présence charnelle⁴, le jeu avec les masses physiques, la couleur, l'épaisseur des formes et des arrondis. La beauté est entrée dans la modernité. L'histoire n'est plus à faire de cette « mutation de la pensée figurative⁵ » à la Renaissance, ce brusque réalisme des formes prises par les corps peints dans la Toscane du xv^e siècle, la manière dont les allures s'aiguisent dans les tableaux.

Impossible pourtant d'ignorer la hiérarchie du visible et du corps dans le quotidien : le privilège donné aux parties hautes, l'intense investissement sur le visage, cette orientation très focalisée du regard que nombre de contraintes ont pu imposer.

LA FORCE D'UNE PRÉSENCE, LA LIMITE DES MOTS

Il faut insister d'abord sur le travail du peintre, même si ces démarches nouvelles entre le ^{xv}^e et le ^{xvi}^e siècle vont bien au-delà des entreprises picturales. C'est dans ses ateliers que s'accumulent dès la fin du ^{xv}^e siècle des portraits de femmes retenues moins pour leur prestige ou pour leur statut social que pour leur beauté. *La Bella* illustrée par Titien⁶ relève de ce genre inédit. Personnage sans nom mais « beauté parfaite », cette femme est peinte pour cette raison même, celle conduisant le duc d'Urbino à acquérir le tableau : admirer une « Beauté idéale⁷ ». Le duc ignore jusqu'au nom de cette femme qu'il désigne par celui de « dame à la robe bleue », mais il avoue éprouver une jouissance nouvelle devant cette beauté retenue « pour son seul intérêt »⁸. Les collections des premiers amateurs d'art changent d'ailleurs d'objet : leur but n'est plus seulement d'accumuler les grandes scènes religieuses, les curiosités, les portraits de personnages privés ou publics, comme celle, exceptionnelle, du florentin Paul Jove autour de 1520-1530⁹, comportant d'interminables séries de visages d'empereurs, de savants ou de rois, leur but est aussi d'illustrer les principes mêmes de la beauté.

Cette « intensité » de présence ne pouvait demeurer sans effet sur les descriptions du corps. Leurs repères rendent brusquement caduques les phrases médiévales et leurs allusions brèves où s'opposaient sur un fond de blancheur l'épaisseur des seins à la minceur des flancs : « les ances bassettes (effilées) et estroits les costés¹⁰ » pour la jeune fille d'Élie de Saint-Gilles, les « hanches bassettes¹¹ » encore pour Blanchefleur au ^{xiii}^e siècle, ou la « mamele dure, blanc le cor, cler le vis¹² » pour Beatrix dans Raoul de Cambrai au ^{xii}^e siècle. Une beauté médiévale existe bien évidemment : visage symétrique et blanc, seins marqués, taille resserrée. Les corps évoqués par les mots du ^{xvi}^e, en revanche, semblent revisités : les chairs se soulignent, les termes

se diversifient. Le corps féminin en particulier y gagne une épaisseur et une carnation qu'il n'avait pas. L'apparence y devient plus pulpeuse, le galbe plus consistant. Une sensualité discrète évoque la « sève¹³ » affleurant à la peau, suggérant le « bon suc », le « lait et le sang¹⁴ ».

Au plus profond de ces démarches c'est l'importance du sensible, faut-il le dire, qui a grandi, un attachement plus étroit et surtout plus accepté à l'esthétique et au plaisir. Ce sont les valeurs mondaines qui se sont davantage imposées, celles des agréments quotidiens, celles de la vie, de l'immédiat : cette épaisseur des choses que la Pléiade a su transposer en profondeur poétique. Les mots inévitablement s'enchantent : les femmes de Ronsard en 1560 ont des « seins blanchissant comme albâtre¹⁵ », celles de Louis le Jars en 1575 un « large front d'yvoire polly¹⁶ ». Matières précieuses, substances épurées dominent dans les rapprochements : la « perle d'Orient », la « neige immaculée¹⁷ », le « lis enclos dans le crystal¹⁸ ».

Ces mots ont aussi leurs limites. Ils montrent, à l'orée de la modernité, toute la difficulté de dire la beauté du corps. Les stéréotypes menacent ces descriptions. Le mot d'« embonpoint » en est le meilleur exemple. Régulièrement utilisé, au XVI^e siècle, pour indiquer l'état d'équilibre entre « maigreur » et « grosseur », il est donné dans l'évidence alors que le terme lui-même, comme ses adjectifs, suggèrent plus qu'ils n'arrêtent des formes définitives : « très belle et en bon point¹⁹ » est la femme aimée du « frère prescheur » dans un récit des *Cent Nouvelles nouvelles* ; « très belle et en grand point²⁰ », est la femme des étuves dans un autre récit ; « en meilleur point » de « jour en jour » serait la « jeune garse » logée et « accoustrée »²¹ par un procureur dans un récit de Bonaventure des Périers ; laide enfin et en « mauvais point » est la femme « desja d'eage »²² décrite dans la quinzième nouvelle de l'*Heptaméron*. Hiérarchies peu saisissables bien sûr qui se déclinent du mauvais au meilleur, du moins au plus, sans qu'existe l'indice précis à partir duquel les unes et les autres peuvent se distribuer.

Ce sont ces mots et leurs pratiques correspondantes qui ont à se préciser avec le temps : insensiblement enrichis, insensiblement référés à des objets plus situés et plus définis.

LE TRIOMPHE DU « HAUT »

Encore faut-il ajouter combien la beauté sociale, celle qui nous intéresse ici, celle des espaces quotidiens, obéit, au XVI^e siècle, à des normes pressantes commandant l'apparence. Le regard est orienté : soumis à un code de moralité. Ce qui limite la beauté à des sphères circonscrites du corps. Un critère surtout s'impose : celui du découvert et du caché. Non pour souligner quelque mystère du caché, mais plutôt pour souligner son abjection : l'existence de zones avilies et de zones ennoblies. Logique toute vertueuse, elle met « en évidence les membres honorables » et met « hors du regard²³ » les membres dépréciés. Firenzuole, par exemple, dans ses *Discours sur la beauté des dames* souligne l'inutilité des aires inférieures pour désigner la beauté, alors qu'il a largement décrit le nu : « La nature induit les femmes et les hommes à découvrir les parties hautes et à cacher les parties basses, parce que les premières comme propre siège de la beauté doivent se voir, et il n'est pas ainsi des autres étant seulement le fondement et la base et soutien des supérieures²⁴. » Ou Jean Liébault, encore, dans son traité sur l'embellissement prétend « ne s'en tenir qu'aux parties découvertes » après avoir pourtant exploré l'ensemble du corps. Ce qui aiguise cette remarque faite entre mère et fille dans un dialogue de la fin du XVI^e siècle : « Quel besoing de se soucier des jambes puisque ce n'est pas chose qu'il faille monstrier ? ²⁵ »

Plus important encore : les robes du XVI^e siècle ajoutent à leurs formes recouvrantes un intense évasement. Elles s'échappent quasiment à l'horizontale au-dessous de la taille, soutenues par

des « vertugadins²⁶ » et leurs lames de fer ou de bois, transformant plus que jamais la jupe en piédestal du buste, soulignant plus que jamais l'importance du « haut ». Non que le « bas » échappe à toute préoccupation. Il peut même être objet de luxe, mais pour mieux en effacer la forme physique, comme dans les gravures de Vos de Galle en 1595 où les étoffes bourgeoises s'étendent et s'enrichissent toujours plus travaillées jusqu'au sol. Le « bas » demeure d'abord support, socle quasi immobile du « haut », comme dans les effigies des « dames anglaises » de Holbein²⁷ ou celle des patriciennes italiennes de Bronzino²⁸. Rien d'autre ici qu'un travestissement de la ligne anatomique pour mieux déployer sous la ceinture une base horizontale élargie en appui²⁹, effigie de sculpteur où le buste surmonte son anonyme soutènement. Ce que montre encore l'image de Firenzuole, dans son traité de beauté, projetant le haut du corps en fine coupe de faïence dont le galbe illustrerait le tronc, le socle figurant les jambes, les anses figurant les bras³⁰.

Une autre logique encore renforce cette vision hiérarchisée : l'ordre esthétique orienté par l'ordre cosmique. La beauté du monde, dont les régions éthérées représenteraient la perfection, sert ici de modèle à la beauté du corps : le ciel cosmique et le ciel corporel se correspondent, au XVI^e siècle. Le buste, le visage, les mains seraient les seuls lieux appelant l'esthétique physique, se découvrant « principalement en une partie, à savoir la partie supérieure qui regarde vers la lumière du soleil³¹ ». Ils ont une « proximité avec la nature des anges³² ». Ils s'imposent par leur seul emplacement : celui dont l'éminence permet à chacun de « mieux les contempler³³ ». D'où ces commentaires et ces portraits jouant avec les coiffures « nuageuses », les visages solaires, leur « ordre géométrique³⁴ » souligné. Références identiques encore au début du XVII^e siècle, où l'*Art d'embellir* de Flurance Rivault orchestre une apparence physique plus que jamais hiérarchisée : parties basses devenues « pilotis », parties moyennes devenues « offices et cuisines », parties hautes faites pour le regard et l'apparat, livrées seules à la beauté, restituant le visage comme un « fruit³⁵ »,

achevant un épanouissement venu de l'ombre. Ce qui confirme la logique de l'édifice dont les subdivisions élevées seraient de loin les plus achevées. Ce qui confirme la vision morale : l'anatomie est orientée³⁶, déclinée du noble au moins noble, du délicat au grossier. Impossible, du coup, d'évoquer la verticalité sans y désigner l'ascension et la chute, la grandeur et l'indignité.

Ce choix très moralisé instaure des portraits quasi tronqués. Ronsard lui-même ne cite du corps que les parties « élevées » : « Les yeux, le front, le col, les lèvres et les seins³⁷ », se cantonnant le plus souvent à la gorge et au visage :

*« Sein blanchissant comme albâtre
Et tes yeux deux soleils
Tes beaux cheveux³⁸. »*

Dans la commande versifiée que l'amoureux de Cassandre passe à Jean Clouet pour peindre la jeune femme, 140 des 170 vers portent sur le seul visage³⁹. Le resserrement est plus marqué encore chez Maurice Scève en 1544, où des 450 dizains qu'il consacre à l'âme et au corps « parfaits⁴⁰ » de Pernette du Guillet plus de cent d'entre eux évoquent les yeux alors qu'aucun ou presque ne décrit le corps. La silhouette demeure à peine esquissée, comme effacée.

Un modèle formel émerge, quoi qu'il en soit, de ce regard très focalisé. Image traditionnelle pour le visage, censé mêler dans un ovale la couleur « de la rose et du lis ». Image plus marquante pour le buste, censé maintenir dans une « hotte » des lignes fortement amincies vers le bas : « L'ensemble de la poitrine a la forme d'une poire renversée mais un peu comprimée dont le cône est étroit et rond à sa section inférieure⁴¹. » Symétrie et légèreté l'emportent. Non que la forme soit nouvelle, bien évidemment, elle s'accuse en revanche avec la largeur des épaules, l'infléchissement des côtes, la minceur des flancs. Le resserrement marque la modernité. La taille demeure d'autant plus importante que sa « lourdeur » fait très vite image : les « lourds en la taille » des *Cent Nouvelles nouvelles* au XV^e siècle sont les malhabiles et les

RÉALISATION : PAO ÉDITIONS DU SEUIL
IMPRESSION : NORMANDIE ROTO IMPRESSION S. A. À LONRAI
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2004. N° 39727 (04-1954)
Imprimé en France