

Le nu, emblème occidental de la beauté

Le nu et la nudité

Traiter du **nu artistique**, c'est d'abord, comme le fait remarquer **François Jullien** dans son ouvrage *De l'essence ou du nu*, le **distinguer** de la **nudité**, avec laquelle il **ne se confond pas**. Bien plus, «*si un terme vient de l'autre, l'un n'en dit pas moins le contraire de l'autre*». **La nudité est une expérience de la nature**. Et cette expérience renvoie à un **déficit**, à un **manque**, comme nous en avertissait déjà le mythe célèbre du *Protagoras*. A la différence de l'animal généreusement pourvu par une nature prévoyante de peaux, poils, plumes ou écailles, **l'homme est né nu**, d'où la **nécessité** pour lui de **se vêtir**. Davantage, cependant, que dans le besoin de se protéger des rigueurs du climat, le **sentiment de manque** suscité par la **nudité** trouve son **origine** dans la **pudeur**: parce que l'homme «*a conscience de sa haute destination spirituelle*», note Hegel dans son *Esthétique*, il a **honte** de sa **nudité**, qui doit être **cachée**. C'est bien là le sens du récit symbolique de la *Genèse*. Chassés du Paradis où ils vivaient dans une nudité innocente, Adam et Eve, naissant à la conscience spirituelle, «*virent qu'ils étaient nus et rougirent de leur nudité*».

Le nu, qui est une catégorie esthétique, marque le passage de la sphère de la nature à celle de l'art. Or, par le regard de l'art, la nudité se trouve en quelque sorte réformée. Un renversement s'opère. Là où la **nudité** est ressentie comme **amoindrissement**, voire **infirmité**, le **nu** est **promotion**, **plénitude**. Il «*s'offre sans réserve au plaisir de la contemplation*» (François Jullien, ouvrage cité), il a **vocation d'idéal**. Cet idéal et cette plénitude renvoient à ce qu'on appelle conventionnellement la **beauté**. «*Le nu ouvre un espace où triomphe (...) la beauté*».

Le nu, spécificité de l'Occident

Le **nu** est moins un **sujet** de l'**art** que l'un de ses **territoires essentiels**. On pourrait même, comme le remarque François Jullien (ouvrage cité), croire que **l'art se confond avec le nu, puisque le nu est aussi ancien que l'art**. Les figurines anthropomorphes exaltant les attributs de la féminité, dont certaines remontent à 30 000 ans avant notre ère, en seraient le tout premier témoignage.



Venus de Lespugue

Des statues grecques de Praxitèle jusqu'au Nu bleu de Matisse ou aux Demoiselles d'Avignon de Picasso, le **nu** est demeuré une **tradition** dont l'Occident n'est **jamais sorti**.



Venus de Milo



Nu bleu de Matisse

Même l'**Eglise chrétienne**, qui pourtant rejetait le corps et réprouvait la nudité, a **donné une place** au **nu** quand l'exigeait le **sujet biblique**: Adam et Eve au Paradis, *Pietà*, Jugement dernier. « *L'Eglise a pu rhabiller le sexe mais elle a gardé le nu* » constate François Jullien. **Sculpture, peinture, photographie**: les tentatives n'ont jamais cessé de se relayer; « *l'art européen a fait une fixation sur le nu comme sa philosophie a fait une fixation sur le vrai* ». Tous les styles et tous les genres s'y sont mesuré. Dans les Ecoles et les Académies, le nu a servi continuellement de base dans l'enseignement des beaux-arts.

Cette prédominance du nu dans la culture occidentale est aussi une spécificité. «*S'il est un vaste espace culturel où le nu n'ait jamais pénétré, où il soit resté complètement ignoré, c'est bien en Chine*», rappelle l'éminent sinologue qu'est François Jullien. En dépit de l'ancienneté et de l'importance de sa tradition esthétique, cette **absence radicale du nu** dans la **culture chinoise** ne souffre pas d'**exception**.

François Jullien pose alors l'hypothèse suivante. **On pourrait considérer le nu comme un trait révélateur de ce qui fait culturellement l'Occident à travers ses choix idéologiques. Parmi ces choix qui fondent et justifient le nu, le parti-pris occidental en faveur de la beauté paraît essentiel.** Alors que la **Chine** demeure en partie **étrangère** à la **beauté** – Confucius, pas plus que les auteurs des grands textes de la pensée chinoise, ne s'enquiert de la **beauté** – la **philosophie grecque**, depuis Platon, a fait du **beau** une **notion essentielle**, objet d'une **question** – inaugurée par l'*Hippias Majeur* – en même temps que d'une **quête**. Héritiers sur ce plan des Grecs, les occidentaux sont restés «*le regard fixé sur le beau*», pour reprendre la célèbre formule de Plotin.

D'une telle **beauté** le **nu** constitue en quelque sorte le **paradigme**. Ainsi le peintre Frenhofer, dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, se voue depuis des années à ce qu'il appelle «*le Grand Œuvre*», qui seul peut constituer l'**idéal** de toute **beauté** possible, et qui ne peut être qu'un **nu**: *La Belle Noiseuse*.

Si le nu concentre ainsi en lui cette exigence de beauté propre à l'Occident, que peut-il nous apprendre à son sujet?

La vocation du nu: fixer le beau dans son éternité d'essence

La **tradition occidentale** tout entière a en quelque sorte **sacralisé** la **question** inaugurée par l'*Hippias majeure*: **qu'est-ce que le beau en-soi, dans son essence?** Depuis Platon également le **statut** de l'**essence** a été pensé comme **forme arrêtée, définitive, immuable**. Tel est le sens de la révélation faite à Socrate par Diotime lorsque la prêtresse évoque «*une réalité qui tout d'abord n'est pas soumise au changement, qui ne naît ni ne périt, qui ne croît ni ne décroît*» (*Le Banquet* 221a). Poursuivant la leçon du *Banquet*, le *Phédon* présente le **beau en soi** comme ce qui est **immortel** et **toujours semblable à soi**, ce qui jamais ne peut «*accueillir en soi un changement, quel que soit d'ailleurs ce changement*» (78d). L'Occident retiendra l'enseignement platonicien d'une **beauté absolue** qui, «*comme un rêve de pierre*», n'appartiendrait plus au **devenir** mais participerait de l'**éternité**.

Selon François Jullien, **la légitimité du nu se fonderait sur ce qu'il est le mieux à même d'incarner cette essence d'une beauté suspendant le temps.** Alors que la **nudité** s'éprouve dans le **mouvement**, en effet, le **nu** exige l'**arrêt**, la **fixité**: *«pour qu'il y ait nu, il faut qu'il y ait immobilisation»*. En témoigne la **pose**, nécessaire à l'exécution du nu, qui exige l'**immobilité** la plus complète. Par cette **exigence de fixité**, le nu se voit ainsi en quelque sorte hissé **hors du temps**: *«le corps est arrêté(...) c'est un sorte d'arrêt, au moment où la forme la plus parfaite prend une dimension définitive»* écrit François Jullien dans un entretien avec Alain le Pichon.

A la différence de la **pensée de l'Occident** qui est une pensée de l'**essence**, la **pensée de la Chine** est une pensée du **processus**, une pensée du **passage**, selon laquelle le **réel** est en **transformation continue**. C'est ce **parti pris** en faveur de la **transition** qui explique, selon François Jullien, l'**impossibilité du nu** en Chine – le **corps**, tout comme le **réel**, étant pour elle en **perpétuelle évolution** - en même temps que son **désintérêt** pour la question de l'**essence de la beauté**.

Le nu, lieu de rencontre et de dépassement des antagonismes suscités par le beau

La **prédominance du nu** dans la **culture européenne** a également sa source dans le fait qu'il constitue *«le lieu où se focalisent et se portent à leur comble les tensions qui l'ont fécondée»*. Le nu en effet a ce **pouvoir d'ébranler** les **oppositions fondamentales** autour desquelles s'est construite la pensée occidentale; il est *«le creuset où n'ont cessé de travailler et de se fondre ces oppositions; où elles s'avivent et s'abolissent à la fois»*. **Or ces antagonismes et ces clivages sont ceux qui ont nourri les interminables débats autour de la beauté.**

Sensible et intelligible

Ainsi le nu opère-t-il la fusion du sensible et de l'intelligible.

Rien n'est **plus sensible** que le nu. Il est, constate François Jullien, ce qui **ressort le plus au sein du sensible**. Sa **force** vient sans doute de ce qu'il donne à voir un **indépassable**. Avec le **nu**, le **sensible** atteint sa **limite**, son **extrême**. La perception ne peut pas aller plus loin. **Tout est là.** *«Il n'y a plus d'horizon, ni de ligne de fuite»*.

C'est sans doute ce qu'a voulu montrer Botticelli dans sa *Naissance de Vénus* «*Dans ce nu, dans cette coquille de nacre Botticelli a exactement peint cet **essor** d'un **plus visible***».



Botticelli Naissance de Vénus

C'est ce surgissement trop visible du sensible qui explique la fascination qu'exerce le nu, le vertige qu'il suscite. Certes, aujourd'hui, peindre ou exposer un nu n'est plus une **provocation** (Au début du XIXème siècle, l'Eglise avait mis à l'index le tableau de Goya *La Maya nue*. Quant au tableau de Gustave Courbet *L'origine du monde*, il fut longtemps caché). Les musées regorgent de nus. Il suffit d'ouvrir un livre d'esthétique pour y être confronté. Et pourtant, un **nu** n'est **jamais banal**. «*Un nu n'est jamais discret; il fait toujours effraction. Un nu est toujours spectaculaire, qu'on le veuille ou non*».



Goya La Maya nue

Un nu, cependant, n'est jamais purement empirique. S'il participe étroitement du sensible, il relève tout autant de l'intelligible. L'Occident en effet a toujours été soucieux de fixer les **règles** ou les **canons** de la **beauté idéale**, et d'abord celle du **corps humain**. Plotin dans ses *Ennéades* évoque la nécessité d'un tel canon, dont l'âme pourrait se servir pour juger de la beauté *«comme on se sert d'une règle pour juger de ce qui est droit»*. Or ce **canon du nu** est d'abord celui qu'établit le **nombre** se manifestant dans ses **proportions**. Les Grecs, avec les Pythagoriciens - pour lesquels la beauté du corps s'inscrit dans une **structure nombrée** relevant de l'**harmonie musicale** - furent les premiers à imposer à leurs nus le **modèle mathématique** de la **géométrie** (déjà cependant les statuettes féminines datant de la sculpture aurignacienne s'inscrivaient dans le **schème géométrique** d'un **losange idéal**, comme l'a constaté l'anthropologue Leroi-Gourhan). François Jullien suggère à ce propos que l'**idéal de mathématisation** qui s'est imposé à l'Occident avec les Grecs - là où la Chine y est demeurée **étrangère** - constitue une des **conditions essentielles** de la **possibilité du nu**.



copie romaine du Doryphore de Polyclète

Cette **théorie des belles proportions** a culminé avec la recherche de la fameuse **section d'or** chère à la Renaissance italienne. Cette recherche s'inspire des commentaires de l'architecte romain Vitruve, qui avait formulé à ce sujet une **conception du corps humain** fondée sur le principe que le **nombril est au centre du corps** et que celui-ci, bras et jambes écartés, s'inscrit dans un **cercle** et un **carré**. Léonard de Vinci reproduisit l'homme de Vitruve dans un **diagramme de cercles et de carrés** soutenu par des **équations**.

La Renaissance a d'autre part donné à la théorie des proportions une **signification mystique**, en établissant une **analogie** entre **microcosme** et **macrocosme**. Il existerait un **équilibre** entre l'**homme** et le **cosmos**, les **proportions** du **corps humain** seraient en étroite **correspondance** avec l'**harmonie du monde**.



L'homme de Vitruve par Léonard de Vinci

En dépit de sa volonté de rupture avec les canons de toute esthétique normative, Picasso, dans *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* met en scène une véritable «**géométrie de la dislocation**» s'appuyant sur la primauté des formes angulaires et des fonds concaves.



Pablo Picasso The Museum of Modern Art, New York

Pablo Picasso Les Femmes d'Alger

Le nu, fusion du sensuel et du désintéressé

Dans le **nu** s'opère donc un **équilibre** entre le **sensible** et l'**abstrait**. Mais le nu opère également la **fusion** du **sensuel**, voire de l'**érotique**, et du **désintéressé**. Là encore, il «*fait fondre*» les **oppositions**.

Devant le **nu**, en effet, la célèbre **théorie de la sublimation** semble remise en cause; non qu'elle soit entièrement **fausse**, note François Jullien, mais **trop globale** et sans aucun doute **paresseuse**. Selon cette conception, l'**alchimie propre à l'art** opérerait une **métamorphose** ou une **idéalisation** du **désir**, qui serait alors **dépassé**, **transcendé**. Face au **spectacle du nu**, par exemple, l'**érotisme** se trouverait **congédié**; le nu nous ferait passer de la **chair** de la **jouissance** au **pur esprit**.

En fait, ce que nous enseigne le nu, c'est qu'il n'y a pas de «**détachement esthétique**». Sans doute Kant a-t-il raison. Le **beau** ne saurait **se confondre** avec l'**agréable**, mais il n'est pas pour autant **désintéressé**. Le **plaisir esthétique** n'est pas **pur** au sens kantien du terme. **Le nu en particulier suscite une émotion spécifique**. L'«**attention monopolisée**» qu'il requiert du spectateur, par le concret de sa présence, relève tout autant du **regard esthétique** que de l'**émoi érotique**. Entre les deux, la **frontière** est quelquefois **floue**. Le **nu** «*ne renonce pas au désir*» écrit François Jullien. A ce propos, le philosophe rapporte l'anecdote selon laquelle la statue de Praxitèle, la célèbre *Aphrodite de Cnide*, exposée dans les jardins de l'île, aurait fait naître un tel émoi chez un de ses visiteurs que ce dernier s'était précipité sur le piédestal et avait enlacé le corps de ses bras. Dans la **peinture**, la **sensualité** et la **volupté** du **nu** s'expriment à travers le **choix du coloris**, le **modelé des formes** ou la **lascivité des poses**. Il suffit d'évoquer les **formes généreuses** des nus de Rubens – telle sa *Baigneuse blonde* – si pleines qu'on a l'impression de les toucher, «*l'étalage de chair fleurie*» et «*les lignes ondulantes*», selon l'expression des frères Goncourt, des Vénus de Boucher ou encore la **position couchée, alanguie et voluptueuse** de *l'Olympia* de Manet.



La Baigneuse blonde Renoir



L'Olympia Manet



Nu sur un sofa ou odalisque blonde Boucher

Telle est l'ambiguïté du nu: on ne sait pas si son spectacle fascine pour des motifs esthétiques ou érotiques. Ainsi du regard qui s'attarde et s'émeut, comme un enfant curieux devant un spectacle qui lui est interdit, face au tableau d'une femme nue à sa toilette, surprise dans sa plus tendre intimité.



La toilette Pierre Bonnard

On pourrait même ajouter que le **nu artistique**, en offrant au **désir** des **modèles**, contribue à le **structurer**. C'est alors grâce à la **médiation de l'art** que la **nudité naturelle de la «femme de chair»** recevrait sa **beauté**. Alain Roger, dans *Nus et paysages*, montre comment, avec le **cinéma**, le **«corps glorieux»** des **vamps** et des **stars** a été en quelque sorte **«fétichisé»** et élevé au rang de véritable **paradigme**. Les jambes de Marlène, la gorge de Gina, la moue de Brigitte, sont devenues un modèle pour toutes les femmes et ont catalysé le désir de tous les hommes. N'assiste-t-on pas à un **renversement** de la **théorie** de la **sublimation**? Loin de conduire à l'**ascèse** du **désir**, le **nu** contribuerait au contraire à son **intensification**.

Si le **désir**, loin d'être **réduit au silence**, est plutôt **provoqué** par la contemplation du nu, il se voit cependant, selon les termes de François Jullien, **«barré»** ou **«stoppé»**. **Tel est en effet le paradoxe du nu qu'en lui «le concret et l'abstrait se rencontrent sans médiation»**. Au **concret** d'une **présence**, celle de ce **corps** peint sur la toile ou fixé sur la pellicule, et qui s'offre si complètement, **s'oppose** l' **abstrait** de la **situation**. Car ce corps est **saisi à distance** par le spectateur, **coupé** de lui, *«rejeté du côté des choses»*. Le **nu**, constate François Jullien, est le **corps objectivé** par excellence. Même s'il donne l'impression de regarder le spectateur, il n'est là que pour **être regardé**. Daniel Arasse, dans *Histoire de peintures*, commentant le célèbre tableau de Titien, remarque qu'*«on a l'impression constante que la Vénus d'Urbin nous regarde»*. Pourtant, celle-ci n'occupe pas d'**autre espace** que la **surface** de la **toile**.



Vénus d'Urbin Titien

Telle est donc ce que François Jullien nomme la **force isolante** de la **fonction esthétique**: par elle le **nu** est renvoyé à un **inaccessible** et le **désir** se trouve en quelque sorte **déréalisé**. **Le nu réalise alors ce «tour de force» de neutraliser l'opposition entre chair et esprit en s'offrant tout à la fois au regard de l'œil et à celui de l'esprit.**

Bibliographie

François Jullien De l'essence ou du nu
Le nu et l'autre Entretien avec Alain le Pichon

Hegel Esthétique 1

Platon Hippias Majeur
Banquet
Phédon

Balzac Le chef-d'œuvre inconnu

Plotin Ennéades

Alain Roger Nus et paysages

Daniel Arasse Histoires de peintures