

C'en dessus, dessous

Loïc Larrère

▶ **To cite this version:**

Loïc Larrère. C'en dessus, dessous. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942753

HAL Id: dumas-00942753
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942753

Submitted on 6 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Larrère Loïc
Master 2 Esthétique
n°étudiant : 11020091

C’en dessus, dessous

Sous la direction de J.Lageira

Université Panthéon-Sorbonne Paris 1
UFR 04 Arts Plastiques
2012-2013


C'en dessus,
dessous

Sommaire

Avant propos ..... page 5

Culotté ou culottée ? ..... page 9

Chapitre I : L'origine de la culotte ..... page 11
Chapitre II : Une bataille engagée ..... page 19
Chapitre III : Les parades masculines ..... page 31

Une sexualité en crise ? ..... page 41

Chapitre I : Des conséquences de la « prise de la culotte » ..... page 43
Chapitre II : De la variation du désir ..... page 55
Chapitre III : Le sexe « contre-nature » ..... page 67

Narcisse et Vénus lovés dans nos dessous. ..... page 84

Chapitre I : Un rétrécissement important ..... page 86
Chapitre II : Un double héritage ..... page 95
Chapitre III : Un narcissisme convaincu ..... page 103

Annexe ..... page 111

Avant Propos

La parure, objet servant à s'apprêter, se préparer de manière à donner une certaine image de soi. Il en existe diverses variantes selon les époques, la période de la journée, nos pratiques corporelles. Les parfums, le maquillage, les bijoux, les tatouages et surtout les vêtements constituent cet ensemble de parure varié. Aujourd'hui, l'industrie de la mode est arrivée à un point où nous la mettons au centre de nos préoccupations quotidiennes. La publicité, les défilés, les vitrines de magasins sont autant de faits qui en témoignent.

« *La mode,*

J'aime ce mot magique, court mais qui ouvre des espaces infinis au rêve, à l'évasion, à la création. En perpétuel mouvement, ce mot bien féminin vogue de parfum en satin, de lumière en guêpière, d'orfèvrerie en horlogerie, de prénom en renom. Il ne cesse de flirter au masculin, du col au revers, du costume au manteau ; il envoûte autant qu'il empourpre.

La mode est une vrai philosophie. Depuis l'origine des temps, elle accompagne les civilisations, elle précède les peuples, elle devance les hommes. Un style devient une marque, la marque une distinction...Parfois un tissu camouflé pour les uns se montre sans retenue chez les autres. Chacun peut ainsi afficher sa pensée, être en paraissant et affirmer que c'est le moine qui fait l'habit »[1].

Il est une parure de mode bien particulière en la figure de la lingerie et des sous-vêtements. Ils sont tous deux passés sous silence, et se fondent discrètement sous les autres parures.

La publicité et son port quotidien en ont fait des objets banaux dont nous ne parlons peu malgré leur importance certaine sur l'évolution des silhouettes au fil des siècles. Aujourd'hui, lingerie et sous-vêtements s'affichent sans retenue à chaque coin de rue, dévoilant des morceaux de corps sans impunité. Pourquoi ces objets vestimentaires qui ont tant défrayé les chroniques durant le passé, sont-ils aujourd'hui devenus quasiment invisibles à nos yeux ?

Lingerie pour les femmes, sous-vêtements pour les hommes, telle est déjà, dans la dénomination de ces dessous, la marque d'une différenciation des sexes. Le nom de lingerie, synonyme de rêve, de fantasme et de séduction révèle cette construction dans l'imaginaire collectif du rapport entre l'homme et la femme.

Le sous-vêtement paraît plus banal, plus insipide. Nous nous prenons à rêver à cette intimité semi-voilée par

1. ALLÈRÈS Danielle, *Mode, des parures aux marques de luxe*, ed. Economica, Paris, 2005, Préface de Serge VINÇON

une dentelle, à la caresse délicate d’une soie, ou encore au claquement d’une jarretelle sur la cuisse.
Je vois déjà poindre ce petit sourire moqueur sur le coin de vos lèvres. Sous cette apparence banale des dessous et des vêtements se cache une certaine pudeur malgré l’importance que nous portons à nos apparences. Sujet frivole, peut-être, mais emprunt d’un certain sérieux que nous ne soupçonnons que très peu. Il en naît une fausse indifférence pour ces objets du quotidien. Mais cette indifférence ne s’essoufflerait-elle pas depuis quelques années ? Le déploiement de plus en plus croissant des expositions touchant à ce domaine ne marquerait-elle pas ce tournant ?

Nous tenterons de mettre à jour les problématiques liées à cette parure corporelle en retraçant une histoire des dessous, mais aussi une histoire sociale et politique, une histoire philosophique et symbolique. Car sous cette apparente frivolité dont nous nous acharnons à affubler les dessus et les dessous, se cache un important pan des idées d’un siècle. Il faut pour aborder ce sujet mettre de côté toutes les idées reçues et mettre ces morceaux de tissu au premier plan comme image d’une société, d’un corps. Ils deviennent le moule de quelque chose. Il ne faut pas les considérer comme des objets secondaires qui ne viennent qu’en parallèle alors qu’ils peuvent être la matrice, le point de départ d’un événement nouveau.
Nous entamerons donc ce voyage dans le lieu de l’intimité et du privé, ce lieu qui n’appartient qu’à nous. Nous voyagerons d’une époque à une autre, d’un type de représentation à l’autre, d’une intimité à une autre. Cela vient à envisager les nombreuses particularités que ce morceaux de tissu a assimilé dans différentes cultures et à différentes époques. Ils sont l’exemple même de cette fabuleuse altérité qui s’exerce dans l’évolution d’une société.

Ce lien intime qui existe entre le corps et le sous-vêtement s’effectue aussi par extension dans le vêtement. En effet, lingerie et vêtements sont intimement liés l’un à l’autre de par leur histoire mais aussi par la place qu’ils tiennent dans la manière de se parer. D’ailleurs la majorité des qualificatifs pour les désigner ne se fait que dans un rapport au vêtement. Les mots « dessous », « sous-vêtements » démontrent bien ce lien entre ces deux objets. L’un ne peut fonctionner sans l’autre. C’est ce lien étroit que nous nous efforcerons de souligner tout au long de cette étude, et qui permet de comprendre certains champs symboliques de l’un ou de l’autre.

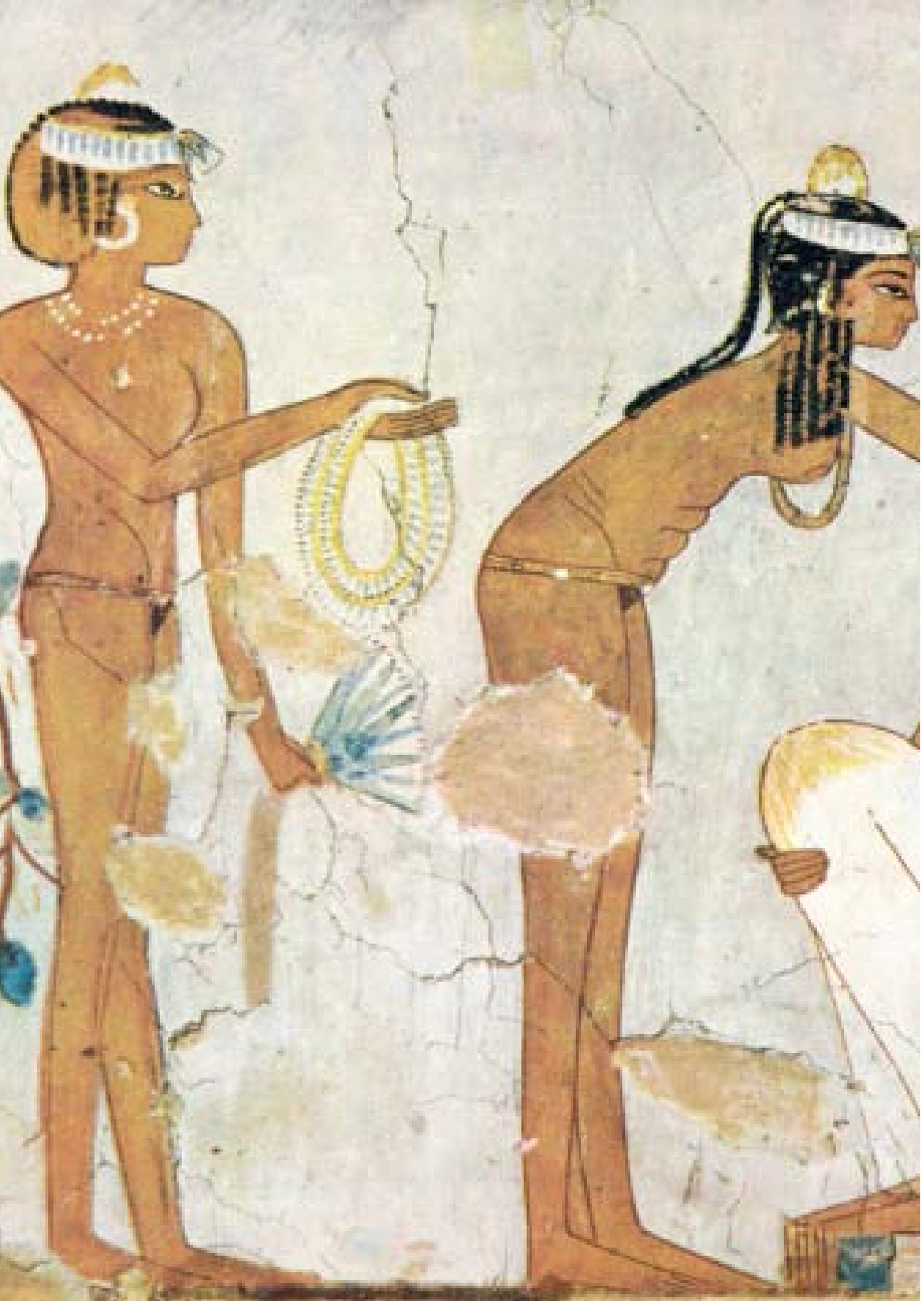
Au-delà de l’objet même étudié, nous nous confronterons à ce corps qui anime ces morceaux de tissu. Il est peut-être inutile de préciser que c’est lui qui est à la base même de ces créations artificielles. Ils s’articulent tous deux de manière à répondre aux attentes d’une idéologie personnelle, à celle d’une époque. C’est autour de ces premières remarques que va prendre place mon étude sur la lingerie et les sous-vêtements.

Comment la parure (sous-)vestimentaire tente-t-elle de définir physiquement la perception mentale de notre être, de son positionnement sociale ?

Comment les écrits d’historiens, la base iconographique de l’objet étudié et la littérature nous renseignent-ils sur la portée historico-sociale de la lingerie et plus particulièrement de la culotte ? Qu’est-ce que cela révèle sur la femme et l’homme moderne et contemporain ? Et en quoi pouvons-nous affirmer que la lingerie et le sous-vêtement permettent un déplacement de la contemplation esthétique vers le corps humain ?

I

Culotté ou culottée ?



Chapitre 1

L'origine de la culotte

Il aurait été difficile de faire une étude générale de tous les dessous en même temps sans s'y perdre. Il est donc apparu préférable de se baser sur le premier de tous les dessous qui a su faire couler beaucoup d'encre : la culotte.

Il faut savoir que la véritable histoire des sous-vêtements et de la lingerie ne commence qu'au XIXe siècle avec l'apparition des grands magasins et du prêt-à-porter. Ce siècle marqua un tournant majeure dans l'appréhension de nos corps par les dessous. Mais il est aussi important de souligner que ce n'est pas le XIXe qui a inventé la lingerie. Déjà, dans l'Antiquité égyptienne et romaine nous retrouvons des exemples de vêtures, qui par leur forme, s'apparente à nos dessous. Mais ils ne définissent en aucun cas les enjeux vestimentaires du monde occidental tel que nous le verrons par la suite même si nous retrouvons certaines similitudes dans les usages corporels entre l'Antiquité et les périodes à venir. En effet, sous l'Antiquité égyptienne seul l'esclave portait une sorte de ceinture servant de cache-sexe. De nombreuses scènes de fresques égyptiennes en témoignent. Le drap de lin blanc était réservé aux personnes libres et c'est déjà la qualité de ce tissu qui définit le statut social de la personne qui le porte. Déjà à cette époque le jeu de représentation social est marqué dans l'appréhension de l'habit.

Dans l'Antiquité greco-romaine, nous pouvons retrouver certaines fresques attestant du port d'un ensemble deux pièces pour les femmes dans le domaine sportif. Le sport a un rôle primordial dans la création vestimentaire. En effet, il va tout au long de l'histoire inspirer des vêtements et des sous-vêtements. Le problème du corps libre de mouvement va se poser très fréquemment. C'est ainsi que le sport, seul domaine où le vêtement peut enfreindre la bienséance réglementaire, va être une source d'inspiration première. (mettre illustrations en annexe)

Comme nous l'avons dit, nous allons nous interesser au cas spécifique de la culotte. Aujourd'hui, nous voyons dans la culotte, l'apanage féminin par excellence. On préfère l'utilisation de l'anglicisme «*slip*» pour parler de ce type de dessous pour les hommes. Pourquoi un tel changement de mot quand nous savons que la culotte était réservée aux hommes à l'origine ?

En effet, cela peut en surprendre bien d'entre vous de savoir que la culotte, et la majorité de ce qui constitue le dressing féminin de nos jours, surtout en matière de sous-vêtement, est à ses début une création des hommes,

pour les hommes. Nous croisons les débuts des dessous tel que nous les connaissons aujourd'hui au Moyen-Âge. Il existe dans certaines fresques et enluminures, des témoignages de ce développement du sous-vêtement chez les hommes. Ces témoignages aussi rares soient-ils nous informes des pratiques corporelles qui se mettent en place et qui vont jouer un rôle majeures dans l'appréhension du costume historique et contemporain occidental, mais aussi dans la manière d'envisager notre corps.

En effet, dans certaines enluminures ou fresques religieuses nous trouvons des exemples de cette utilisation du sous-vêtement (au sens littéral du terme) chez les hommes. Les bas, les jarretelles et la culotte apparaissent étonnement dans ces dernières comme en témoignent les deux reproductions suivantes.

L'enluminure met en scène un homme portant une culotte. Nous savons aujourd'hui que les hommes à partir du Moyen-Âge se sont mis à porter des culottes de manière à se différencier du costume féminin. En effet, au départ hommes et femmes partagent les mêmes dessous, c'est-à-dire une longue chemise en lin ou coton blanc qui s'enffile sous le vêtement. Cette culotte se compose d'un morceau de tissu à la même fonction qu'un pagne mais qui se rabat entre les jambes. Elle a une fonction hygiénique importante puisqu'elle permet de se protéger de la poussière et de tous autres désagréments. C'est de par cette appropriation des hommes de cet élément du vestiaire que va se mettre en place toute une symbolique de la culotte.

La fresque représentant les trois Rois Mages quant à elle met en avant l'invention de la jarretelle permettant de tenir les bas. Là une fois de plus va se développer une pensée hygiéniste puisque les bas permettent de se protéger les jambes. Les jarretelles et les bas ont avant tout un aspect pratique qui tranche totalement avec la portée érotique et féminine que nous leur connaissons aujourd'hui. Cependant, nous pouvons déjà deviner l'importance de ces bas dans le costume masculin de part l'aspect précieux et travaillé qu'ils ont. Les bas de Melchior à notre droite sur la fresque montre bien cette volonté de commencer à en faire un objet esthétique à part entière.

Ces créations voient le jour avec une réinvention du costume de l'époque. L'habit masculin est généralement très court ce qui nécessite l'adoption de nouveaux vêtements pour créer une réelle protection du corps. Nous voyons déjà à cette époque l'importance que prend le corps dans la manière d'appréhender l'individu. Son corps et la manière de le parer va définir ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas. Et l'adoption de tel ou tel habit par l'un des deux sexes va engendrer une multitude de symboles qui auront un impact important au fil des siècles.

Cette pensée de protection du corps se voit notamment avec le développement de la chevalerie. Les armures en métal, lourdes et contraignantes, blessaient le corps si il n'était vêtu que d'une simple chemise. Dans un écrit de 1995 s'attaquant au costume du XIIIe siècle, nous retrouvons une parfaite explication de l'apparition de la culotte : « *Quelle que soit leur forme, casques et armures, ne peuvent être portés sur une simple chemise de toile. D'abord appelé 'gambason' ou 'auqueton', selon qu'il est fourré de bourre de chanvre*



MS. Lat. 209 DX2 14 c. 10 r De Sphaera : Le jardin des amours ou La fontaine de Jouvence, Attribué à Cristoforo de Predis, Milan, vers 1440 - avant 1486, enluminure, Biblioteca Estense, Modène (c) Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali



MS. Lat. 209 DX2 14 c. 10 r De Sphaera : Le jardin des amours ou La fontaine de Jouvence (détail), Attribué à Cristoforo de Predis, Milan, vers 1440 - avant 1486, enluminure, Biblioteca Estense, Modène (c) Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali



Anonyme, Devant d’autel de Saint Vincent d’Espinelves,
vers 1187, tempera sur bois de peuplier, 87,5 x 147 x 8 cm,
Musée Episcopal de Vic, Vic, Catalogne, Espagne

ou de coton, il est nommé ensuite ‘pourpoint’, c’est-à-dire ‘surpiqué’ (...) Compte tenue de l’ajustement des nouveaux types d’armures, ces vêtements doivent s’adapter étroitement à la forme du corps (...) En outre, les jambes sont protégées par de longues chausses de toiles fines ou de draps qui viennent s’attacher au pourpoint »[1]. Cette citation est d’autant plus intéressante qu’elle nous renseigne à la fois sur le port d’un seul et unique « sous-vêtement », au sens littéral du terme, mais aussi de son évolution dû aux exigences du costume guerrier. De plus, elle révèle cette volonté qu’ont eue les hommes d’aspirer à faire de leurs dessous, un linge de corps qui épouse au plus près la peau. Il est d’autant plus intéressant de le constater qu’aujourd’hui encore nous préférons cette « seconde peau » à un vêtement trop large. Et pour finir, elle confirme ce que nous avons avancé précédemment sur les jarretelles faisant le lien entre le bas, la culotte et le pourpoint.

Comme nous venons de le voir, la culotte et les dessous sont une invention masculine, militaire, et donc représentative du pouvoir patriarchal des sociétés occidentales. Dans cette conception, l’attribut sexuel de l’homme, que la culotte prend sous son aile, est ce qui différencie naturellement l’homme de la femme. L’homme ayant le pouvoir, son sexe va devenir la représentation même de ce pouvoir en place. De fait, lorsque la culotte entreprend ce rapport intime avec le sexe de l’homme, elle devient elle-même représentante du pouvoir. Ce caractère viril qu’elle acquiert va être à la base de ce que nous appellerons ici «la guerre de la culotte». La femme qui n’a aucunement les mêmes droits que l’homme, et ce depuis l’Antiquité, va s’évertuer à prendre possession de la culotte car cela représente ce qu’elle ne peut avoir : le pouvoir.

Cette carence dans l’évolution du statut de la femme de l’Antiquité jusqu’au Moyen-Âge se perçoit dans les pratiques corporelles en place durant ces époques. Par exemple, et nous parlerons surtout de l’Antiquité romaine, les femmes étaient obligées de se comprimer la poitrine pour masquer leur féminité. Dans une époque comme celle-ci où la femme n’est pas considérée comme citoyenne, héritage grec, et où la bisexualité est pleinement assumée, elle était obligée de se compresser les seins à l’aide de bande de tissu. Les fresques du lupanar de Pompéï en attestent grandement. De même, au Moyen-Âge, les femmes se devaient d’avoir cette même pratique de compression pectorale, ici, dans un pur souci religieux. Il est écrit dans un célèbre roman du XV ème siècle : « *si elle a les seins trop gros, qu’elle prenne un fichu et un carré d’étoffe, qu’elle les mette sur les épaules, qu’elle s’en fasse serrer et ceindre les côtés tout autour puis attacher le tout, ainsi ficelée elle pourra aller se divertir* »[2]. À travers ces figures-là, nous voyons comment la femme est obligée de se plaquer sur un modèle physique masculin, sans pour autant avoir le même statut social que lui. Nous pouvons donc penser que dans un tel contexte, la femme va tenter de subtiliser ce symbole de la virilité et du pouvoir pour justement revendiquer une reconnaissance sociale.

1. PIPONNIER Françoise & MANE Perrine, *Se vêtir au Moyen-Âge*, ed. Adam Biro, Paris, 1995, p.80
2. LORRIS Guillaume (de), MEUN Jean (de), *Le Roman de la Rose*, 1420, vol.2, partie 3, vers 1330, trad. André Lanly, ed. Librairie H.Champion, Paris, 1975-1983

Ce début de différenciation du costume masculin et féminin est le départ d'une course à la reconnaissance sociale et politique. Nous savons par exemple que jusqu'à l'Antiquité romaine, le costume était quasiment similaire pour la femme et l'homme même si l'un et l'autre n'avaient pas les mêmes droits. Ici, s'effectue une césure entre les deux sexes qui va s'accentuer au fil des siècles. C'est cette césure qui va charger symboliquement les vêtements mais aussi les sous-vêtements.

Cette invention a aussi une énorme influence sur le costume occidental masculin. En effet, et comme nous avons pu le constater avec le devant d'autel de Saint Vincent d'Espinelves et les bas de Melchior, la richesse de plus en plus grandissante de ces dessous n'est pas sans conséquence. « *Dès la fin du XIII ème siècle, les comptabilités royales et princières montrent que ces tenues portées sous l'armure sont taillées dans des matériaux précieux, fins lainage pour les chausses, soieries façonnées ou même velours brodés pour le pourpoint. Une telle recherche laisse supposer que ces vêtements peuvent être portés tels quels dans l'intimité des appartements privés ou sous les tentes de guerre, toutefois aucun récit, aucune image n'en témoigne. C'est seulement vers la fin des années 1330 que les chroniqueurs répandent la nouvelle et s'indignent un peu partout en Europe : de jeunes guerriers s'exhibent en public dans de tels vêtements moulant étroitement la forme de leur corps* »[3].

Tout d'abord, nous pouvons constater que le raffinement du sous-vêtement originaire est extrêmement marqué. C'est une tradition qui se perpétuera tout au long des siècles et encore de nos jours. Mais ce qui est le plus amusant à constater, c'est le renversement du dessous/dessus qui s'effectue dans le costume masculin. En effet, ce qui va outrager toute l'Europe c'est l'exhibition de ces dessous qui, contre toute attente, vont devenir l'apanage du costume masculin jusqu'à la fin du XVIII ème siècle. Il est intéressant de voir comment ce vêtement touchant à l'intimité et la dévoilant de par son effet ajusté et moulant atteint la morale de cette époque. C'est un problème que nous connaîssons de diffrentes manières au fil des siècles à venir. Ce renversement du dessus et du dessous est accompagnée de cette volonté d'agrémenter les dessous. Le but de cet appareillage précieux est de montrer la richesse et le goût de l'individu qui le porte. C'est pour cela que ces vêtements non visibles au départ vont commencer à s'afficher.

Cette minorité de la population au XIV ème siècle va figer durant quatre à cinq siècles la composition de l'habillement des hommes. C'est ainsi que la culotte, considérée comme linge de corps, devient en l'espace d'un siècle un vêtement à part entière. Il est évident que cette cristallisation ne va pas être totale. Il y aura tout de même quelques évolutions même si la structure générale ne change pas. C'est aussi en partie grâce à cette invention que l'habit occidental va devenir un habit sexué.

Cette évolution de la culotte en habit sous la Renaissance exacerbe l'attribut viril et symbolise d'autant

3. PIPONNIER Françoise & MANE Perrine, *Op. Cit.*, p.80

plus ce pouvoir de l'homme sur la femme dans l'habit catholique masculin. Il est nécessaire de préciser la nature de la religion car celle-ci selon qu'elle est protestante ou catholique n'influera pas de la même manière sur l'évolution du vêtement et ainsi sur celle du sous-vêtement. Les lois religieuses et somptuaires permettront cette mise en avant de l'attribut sexuel (dans un pur souci de procréation nécessaire). Les lois somptuaires seront à l'origine de cette cristallisation du costume de la Renaissance et ce jusqu'au XVIIIème siècle. En effet, ces règles ordonnant certains types de couleurs, de tissus, d'habits selon que l'on appartient à telle ou telle classe va permettre ce fort développement des disparités vestimentaires. De plus, elles entretiennent et alimentent le champ symbolique vestimentaire inhérent à ces derniers. La peinture d'apparat, et j'entend par là tout ce qui constitue la famille des portraits servant de lieu à la représentation sociale, donne une source inépuisable d'informations sur l'évolution du costume depuis la Renaissance.



Titien, *Portrait en pied de Charles Quint et son chien*, 1533, Musée du Prado, Madrid, huile sur toile, 192 x 111 cm

Si nous regardons l'exemple de cette toile de Titien, nous pouvons déjà constater la similitude du costume de la Renaissance avec la description des dessous chevaleresques. Mais ce qui nous intéresse ici, et c'est ce qui fera la particularité de la culotte masculine, c'est ce marquage de la virilité masculine. La culotte, à cette époque-ci va servir de support à la braguette. Ce vêtement constitué de tissu rembourré se place par-dessus la culotte. Il faut savoir que jusqu'à la fin du XIX ème siècle la culotte reste fendue à l'entre-jambe. Donc, en plus de la nécessité de dissimuler cette fente, elle permet aussi de mettre en avant ce symbole de pouvoir évident

des sociétés occidentales patriarcales.

Comme nous venons de le voir, la culotte, et son évolution rapide dès sa création, est à l'origine de fortes problématiques sociales. Elle participe à la sexuation des costumes. Elle permet ainsi de différencier et de définir les deux sexes dans leurs positionnement social. En plus de marquer la silhouette masculine pour cinq siècles environ, elle sait faire preuve d'une image forte que nous avons certes un peu oubliée mais dont nous gardons toujours les stigmates dans notre langage. L'expression « porter la culotte » en est le plus bel exemple même si elle est généralement assimilée à la figure féminine.

Chapitre 2

Une bataille engagée

« Porter la culotte » est la lutte féminine par excellence. D'ailleurs, nous disons très peu d'un homme qu'il porte la culotte. Au regard de ce que nous avons pu constater sur l'évolution de cette pièce de tissu, cela se comprend parfaitement. En effet, ce que nous avons pu constater avec l'origine première de la culotte, c'est cette forte symbolique qu'elle obtint grâce à ses origines masculines. Finalement ce n'est pas tant la culotte elle-même qui est en jeu mais justement ce qu'elle remplace. Elle devient la représentation phallique par excellence. « *Le pouvoir masculin se cristallise ainsi pour des siècles dans un objet signifiant, qui a l'avantage d'offrir plus de possibilités de représentation que l'organe sexuel représenté au Moyen Âge, désormais banni de l'estampe* »[1]. Comme le précise cette citation, le Moyen-Âge représente un tournant dans la représentation iconographique occidentale. En effet, le phallus, si courant dans les représentations, devient un objet de représentation banni de la peinture ou de la sculpture. Ainsi, la feuille de vigne la remplace, tout comme les drapés. Et nous pouvons bien sûr citer le célébrissime exemple de la chapelle Sixtine où les nus de Michel Ange ont été ré-habillés sous les ordres du pape Paul IV entre 1555 et 1559 par Daniele da Volterra dit le Braghettone (ou en français le culottier). Nous voyons bien ici comment le sous-vêtement va prendre une valeur symbolique forte dans l'imaginaire collectif. Le corps de l'homme ordinaire devient une chose impossible. Seule la femme, dans l'histoire aura cette liberté de jouer de sa nudité. Nous pouvons citer la mode du sein nu lancé par Agnès Sorel au XV ème siècle.

Nous pouvons avancer comme hypothèse que la religion est la cause de ces changements de comportement au Moyen-Âge et un historien tel que Alain Corbin dans son Histoire du corps le montre très bien. Elle influe sur notre propre vision du corps humain, le vêtement sera là pour le façonner, et l'art véhiculera ces images. Le sous-vêtement, lui, étant ce qui se rapproche le plus de l'intimité corporelle de chaque individu, devient nécessairement ce qui va véhiculer cette image. Il devient la dernière barrière face à une intimité rejettée.

La Bible, elle-même, dans les principes qu'elle véhicule, fonde cette inégalité du pouvoir féminin et masculin. Le mythe fondateur du couple Adam et Eve en est un exemple majeur. Eve, figure féminine, représente la pêcheresse dont vient tous les maux de l'être humain. Adam, lui, est le premier « né » qui est déchu par la faute de sa compagne. Mais ce qu'il est intéressant de voir dans ce mythe, c'est le rapport au corps humain qui y est mis en avant. En effet, Adam et Eve sont considérés comme des animaux au service de Dieu mais n'ayant

1 KLAPISCH-ZUBER Christiane, « *La lutte pour la culotte, un topos iconographique des rapports conjugaux (Xve-XIXe siècles)* », CLIO. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], n°34 | 2011. URL : http:// clio.revues.org/index10331.html

aucune connaissance de leur corps sexué. Le fruit de la connaissance qu'ils absorbent leur donne cette faculté de se rendre compte de leur nudité mais aussi de leur état animal. Cette conception de l'être originaire a une influence non négligeable sur la conception de nos êtres. De plus, le vieillissement du corps est aussi l'une des punitions qui leur est incombée. Cette conception étant, nous comprenons mieux comment se trouve justifié une telle conception d'une société patriarchale dans les sociétés occidentales.

«*Mais, au XIIe s., cette diabolisation de la sexualité et cette victoire masculine détruisent " l'équilibre ancien entre les sexes " et provoquent une nouvelle crise, psychologique, synonyme chez les hommes de peurs (de la femme), de désarrois, de fantasmes (la " castration ", le " meurtre du fils ", la " Notre-Dame gigantesque "), et d'homosexualité misogyne : " En Europe du Nord, les hommes, comme au Sud, avaient enfin triomphé, mais le passé rendait leur victoire insoutenable. Chez beaucoup, la peur devient misogynie forcenée, machinale, d'où le succès des homolibertins à qui la haine des femmes sert de programme. Mais les hommes n'étaient pas tous prêts à cette logique de la victoire totale, renoncer à l'autre sexe. Il fallait un compromis, une échappatoire, ce fut l'amour courtois " (p. 479-480). Au terme d'un " compromis historique ", les femmes conservent alors une place honorable dans les couches supérieures de la société, de sorte que, "jamais, dans les cultures de cette Europe occidentale qui allait prendre le contrôle du monde, elles ne furent réduites au gynécée ou au harem " (p. 488) »*[2]. Au travers d'un court aperçu des problématiques religieuses, sexuelles et sociales qui se mettent en place au Moyen-Âge, nous voyons déjà se dessiner l'enjeu que représente la culotte en tant que symbole viril représentatif du pouvoir et de la reconnaissance sociale.

Nous retrouvons les plus vieilles traces de cette lutte féminine pour la culotte dans des gravures du XIIIe siècle. Généralement ce sont des satyres mettant en scène des scènes conjugales. Nous pouvons en déduire que pour prendre le pouvoir, la femme doit d'abord commencer par régenter son époux dans l'intimité maritale. Ces représentations lancèrent une longue tradition dans la gravure satirique. Nous retrouvons de nombreuses similitudes dans des gravures ou des estampes en partant du Moyen-Âge et en allant jusqu'au XIXe siècle.

Mais il est important de préciser que deux courants se mettent en place au Moyen-Âge, le premier étant celui de la lutte conjugale dont la pérennité fut plus importante, et le second est celui d'une bataille entre plusieurs femmes qui lui s'essouffla relativement vite.

En partant du principe que la culotte est l'objet phallique par excellence, nous pouvons supposer que le second courant est là pour signifier une lutte pour obtenir la main du mari qui aura le plus de pouvoir, selon la classe à laquelle on appartient. Et cela se voit dans certains écrits du Moyen-Âge lorsque se mettent

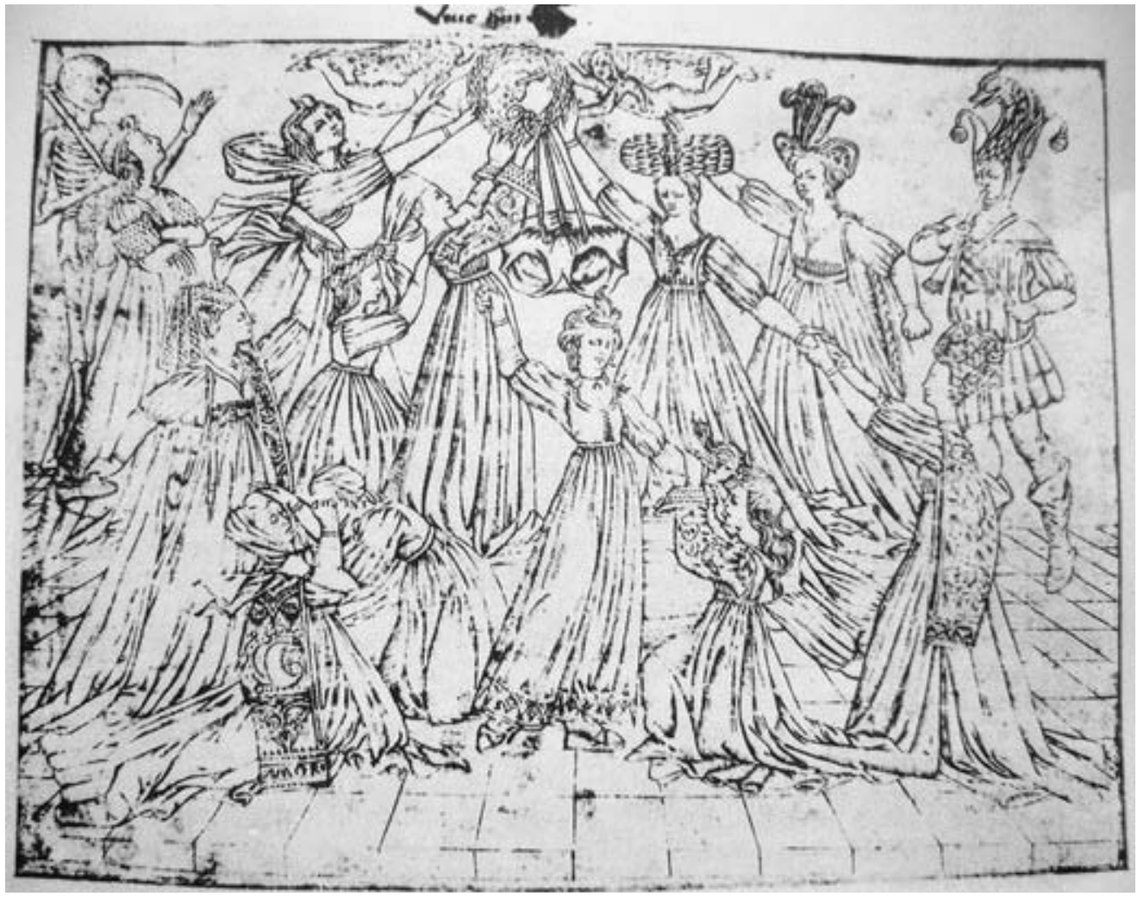
2 DESWARTE Thomas, *Une sexualité sans amour ? Sexualité et parenté dans l'Occident médiéval*, In: Cahiers de civilisation médiévale, 48e année (n°190), Avril-juin 2005, pp. 143, doi : 10.3406/ccmed.2005.2906, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_2005_num_48_190_2906 (consulté le 30/03/13)

en place petit à petit les principes qui constituent le mariage. « *Nous retrouvons une situation similaire aux échelons plus modestes de la société nobiliaire. Dans le Vendômois de Dominique Barthélémy*[3]*, le pouvoir marital progresse incontestablement aux XIe et XIIe s., avec le renforcement de la communauté de biens au sein des familles conjugales et le contrôle plus fréquent exercé par le mari sur le patrimoine de son épouse. Mais il n'en demeure pas moins que la femme mariée conserve habituellement une belle marge de manœuvre : elle peut infléchir la puissance de son époux en requérant l'accord de ses enfants ou de son père pour toute aliénation de ses biens ; elle conserve aussi ses dotations après la mort de son mari et les transmet à ses enfants. Dans le Bas Languedoc d'É. Magnou-Nortier, la position de la femme semble encore plus assurée à tous les niveaux de la société, notamment sous la forte influence du droit romain, puisque les époux gèrent ensemble leurs deux patrimoines demeurés distincts (« Réalité juridique et sociale du couple d'après les sources du Bas Languedoc avant 1100 », dans Mariage et sexualité au Moyen Âge, op. cit.*[4]*) »*[5]. Et le premier courant que nous avons décrit serait la continuité du second, dans la mesure où une fois épousée, la femme tentera de prendre le dessus sur le lit conjugal. Finalement, le lit conjugal est le lieu le plus représentatif de cette volonté d'avoir l'ascendant sur l'homme. De plus, cette culotte, comme nous l'avons vu est à ses débuts le vêtement de l'intimité, même si il devient un habit à part entière au XIVème siècle. C'est donc, sans doute en cela que se retrouve liée la couche conjugale intime à la culotte.

Ce qui est intéressant de voir dans la gravure de Baccio Baldini qui suit, c'est le rapprochement de la culotte à la Folie et à la Mort. De part et d'autre de l'image se trouve un squelette armé d'une faux et de l'autre un fou dans son habit de bouffon. Il faut savoir que le fou ne porte pas de culotte à cette époque-là, donc un homme ne portant pas de culotte ou se la faisant arracher est considéré comme fou car l'homme se réduit à son niveau.

Ces douze femmes jouent donc un jeu dangereux pour l'homme. Et cette représentation métaphorique est bien là pour signifier que l'homme est en aucun cas prêt à perdre son pouvoir car un homme sans pouvoir et sans condition est un homme mort. Finalement ce qui est souligné ici, c'est l'importance de l'échelle sociale qui se retrouve incarnée dans un objet basique de la vie quotidienne. Avec le texte de Thomas Deswarte dont nous avons pu citer quelques extraits (et nous nous référons surtout à la citation de la page 20), nous pouvons voir que cette volonté de ne pas perdre le pouvoir et donc la culotte entraîne une véritable peur qui se trouve ici incarnée par ces figures de la folie et de la mort. Cet appel à la mort peut aussi se retrouver dans un courant du Moyen-Âge qui, apparu au XIIIème et XIVème siècle, eut un vif succès : la danse macabre. En effet, ce type de peinture ou de fresque très répandu dans les Églises notamment, met en exergue la vanité

3 D. Barthélémy, *La société dans le comté de Vendôme de l'an mil au XIV siècle*, Paris, Fayard, 1993, p. 543-551.
4 Jean-Marie Maillefer, *Mariage et sexualité au Moyen Age : accord ou crise ?*, dir. M. Rouche, Paris, PUPS, 2000, p. 93
5 DESWARTE Thomas, *Op.Cit.*, p.156



Baccio Baldini, *Lutte pour la culotte*. Florence, av. 1464.
Munich, Staatliche Graphische Sammlungen

des distinctions sociales. Il souligne le pouvoir égalisateur de la mort. Dans ces fresques, toutes les strates de la société moyen-âgeuse y sont représentées dans une danse partagée avec les morts. Morts et vivants sont donc là pour faire une critique d'une société hiérarchisée dont la pratique du pouvoir en est la première cause. Cette apparition de la mort comme un thème de prédilection dans le Moyen-Âge trouve un même sens dans les gravures satiriques du port de la culotte. En effet, on tend à représenter la vanité humaine dans cette course à la reconnaissance sociale. D'ailleurs, cet appel à la mort pour démontrer cette recherche de reconnaissance donnera plus tard ce courant pictural de la vanité dont le crâne humain est le symbole.

L'un des premiers à s'être interrogé sur ces gravures du XV ème siècle, ayant pour thème la lutte pour la culotte, fut Aby Warburg qui reconnut dans ces images un passage biblique malgré la différence du nombre de femmes entre l'image que nous venons de voir et le récit d'Isaïe. « *Le prophète y clame que la Jérusalem*



Anonyme, *Combat de sept femmes pour la culotte*, Paris, fin du XVIe s.,
Paris, BNF

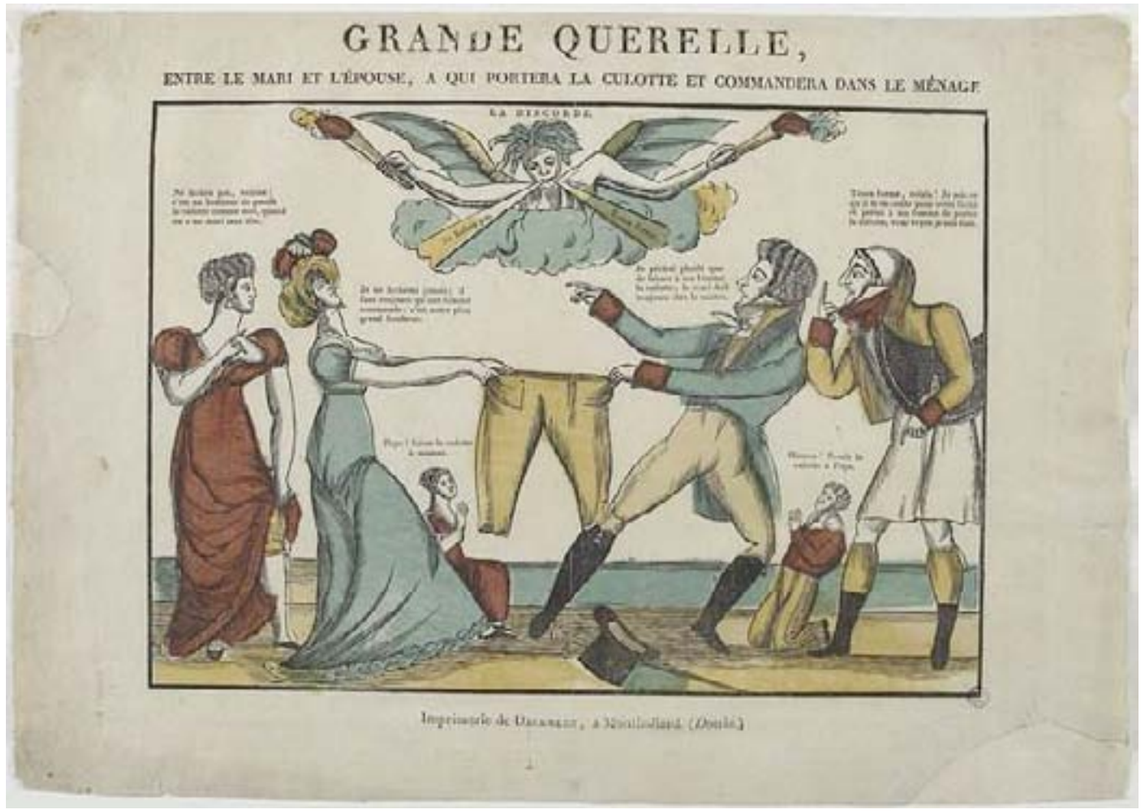
corrompue comptera sept femmes pour un homme, et que ces femmes extorqueront à l'infortuné survivant sa protection et son nom pour sauver leur propre honneur :
''Et sept femmes s'arracheront un homme, en ce jour-là, en disant : 'Nous mangerons notre pain, nous mettrons notre propre manteau, laisse-nous seulement porter ton nom. Ôte notre déshonneur''[6] »[7].

Au travers de ce récit, ce qui est vraiment mis en avant, c'est l'honneur. Donc notre hypothèse précédente sur cette iconographie se trouve vérifiée car ce que cherchent les femmes ici, c'est vraiment la reconnaissance sociale et par conséquent la reconnaissance de l'autre. L'objet phallique qu'est la culotte révèle bien ce fait précis qui sera mis en avant des siècles plus tard chez les phénoménologues de notre existence par le regard

6 Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2000, Tafel, 21-25, cité in Christiane KLAPISCH-ZUBER, « La lutte pour la culotte, un topos iconographique des rapports conjugaux (Xve-XIXe siècles) », CLIO. *Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°34 | 2011. URL : http:// clio.revues.org/index10331.html
7 Christiane KLAPISCH-ZUBER, *op. Cit.* , p.209



que l'autre porte sur nous. Et la querelle de la culotte met tout à fait ce point en avant.
Et comme nous le disions précédemment ce combat virulent pour la culotte sert juste de métaphore au combat sexuel qui s'engage, faisant oublier les représentations phalliques et sexuelles que nous retrouvons chez des enlumineurs du XIVe siècle parisien Richard et Jehanne de Montbaston qui n'hésitent pas à mettre en scène une nonne cueillant des pénis dans un « arbre à pénis », un autre tenant son amant, un moine, par son phallus[8]... «L'arbre à phallus» réminiscence de vieux rites païens, faisant l'apologie du corps charnel, désireux et sexuel, disparaît sous l'égide d'une nouvelle conception maritale, religieuse et morale.



Deckherr Théophile Frédéric (imprimeur, éditeur) ; Deckherr Rodolphe Henri (imprimeur, éditeur),
Grande querelle, entre le mari et l'épouse, a qui portera la culotte et commandera dans le ménage,
1ère moitié XIXe siècle,
Paris, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée,
numéro d'inventaire 51.30.23 c

8 Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, *Le Roman de la Rose*, cote : Français 25526, La Vallière 67 (ancienne cote), parchemin du XIVe siècle. clxiii feuillets à 2 col. 255 × 180 mm. Manuscrit en français, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits.

Comme nous avons pu le remarquer précédemment la « bataille pour la culotte » sera une source iconographique assez riche qui perdurera durant les siècles suivants. La scène conjugale sera le lieu de prédilection de ces représentations. Les batailles entre femmes se déchirant pour une culotte et mettant en avant le refus de l'autorité masculine et la prétention à une autonomie sexuelle, côtoient des scènes d'hommes battus par leurs femmes. L'intimité sera vraiment le seul lieu dans lequel s'exprimera cette querelle.

Cependant, dans les milieux de la noblesse et de la bourgeoisie, dans leur représentation sociale, la culotte jouera un rôle important même si tout de même un peu différent. En effet, chaque époque se comporte différemment face à cette composante de l'habit masculin. Car ce dont nous avons parlé jusqu'à présent ce n'est qu'une représentation d'un fantasme qui n'a jamais été réellement mis en application.
La première à franchir le pas sera Catherine de Médicis qui lors de son arrivée en France va tenter d'introduire la culotte (ou pantalon) à la cour pour les femmes. Ceci est loin d'être sans signification car, comme nous l'avons vu, c'est un empiétement sur le pouvoir de l'homme. À une telle époque où le costume féminin se rigidifie par le port du corset, de la fraise et du vertugadin, il est évident que ce fut dans un tel but que l'introduction de la culotte a été mise en place. De plus chose importante, et à souligner, c'est que la culotte féminine prend modèle sur celles portées par les prostitués vénitiennes à l'époque.
Cet emprunt à la courtisane vénitienne pourrait entâcher la vision que nous pouvons avoir d'une cour française dont le protocole rigide ne permet pas de tels appels. Seulement, il faut voir dans la figure de ces courtisanes bien plus que leur profession. Elles permettent un développement social bien plus important que nous ne voulons l'admettre. Il ne faut pas oublier ce que nous avons pu avancer sur la question du mariage de convenance qui va de plus en plus croissant dans la société occidentale. Se met en place une acceptation de ces mariages par la mise en place de tout un marché du sexe libre. Va ainsi s'installer toute une imagerie du corps féminin érotique et sexuelle par cette profession. Elles sont la représentation du théâtre du défoulement des passions humaines représenté dans la philosophie aristotélitienne. Elles aident ainsi à la conservation du jeu social mis en place par des préceptes religieux et de castes.
Mais dans une profession où la vieillesse, la maladie, la misère sont l'issues de toutes courtisanes, va se mettre en place une classe mondaine qui perdure jusqu'au début du XXème siècle. La courtisane va construire sa notoriété et sa fortune grâce à l'intelligence dont elle va faire preuve tout au long de ses années d'activité. Le sexe devient une source productrice de capital et donc de pouvoir. C'est dans ce sens-là que la courtisane vénitienne adopte tout un langage corporel à la fois érotique mais qui engage aussi visiblement sa réussite sociale. C'est pour cela que l'on voit au XVIème siècle la culotte masculine dans l'apanage vestimentaire de ces courtisanes. Elles affichent donc le pouvoir sexuel qu'elles ont sur les hommes et qui peut les amener à une réussite sociale qui se traduit par l'argent.
Nous pouvons déjà voir ici se dessiner certains schémas de comportements sociaux récurrent dans l'approche

de la sexualité. Argent et sexualité sont plus ou moins liés, et plus il y a d'argent plus la sexualité se débride dans le sens où la courtisane permet d'accéder à ces plaisirs. Mais c'est aussi ces femmes qui vont donner une signification érotique à la lingerie féminine. L'Arétin fut l'un des penseurs qui s'interessa le plus à faire le portrait de ces femmes du monde.

Pour en revenir à l'adoption de la culotte à la cour de France de Catherine de Médicis, nous pouvons y voir justement cette accession au pouvoir royal d'une femme et de cette volonté d'affirmation du pouvoir et de réussite. Seulement ce port de la culotte ne se fait que dans des situations occasionnelles comme pour la pratique équestre ce qui l'ampute de toutes significations érotiques ou sexuelle. Finalement, Catherine de Médicis arrive à affirmer son pouvoir féminin à la cour sans pour autant tomber dans les mêmes symboles attribués à la culotte par les courtisanes vénitiennes n'entachant pas ainsi la valeur morale prôné en société par la haute noblesse.

La prochaine grande adoption de la culotte se fera au XIX ème siècle sous « l'empire des crinolines »[9]. Ici, l'adoption de la culotte se fait par pure nécessité. Les femmes de l'époque ne portant rien sous la crinoline étaient en prise au vent qui s'engouffrait sous leurs « cages à oiseau ». Et l'autre raison fut qu'à cause des situations cocasses qu'engendrait la crinoline, les femmes se retrouvant régulièrement les « quatre fers » en l'air laissant aux yeux de tous leurs intimités, cela nécessita l'adoption d'une protection intime.

Mais finalement ce qui aura le plus d'effet au cours de l'histoire, ce sera le non-port de la culotte. En effet, si elle est le symbole du pouvoir, l'enlever signifie aussi s'insurger contre ce pouvoir. Le XVIIIe siècle est le siècle le plus remarquable de ce point de vue. Le rococo et le Directoire en sont des exemples illustres, tout comme les « sans-culottes » de la Révolution de 1789.

À la mort de Louis XIV, la noblesse est libérée du carcan versaillais et une classe bourgeoise se développe. Cette libération s'accompagne aussitôt d'une libération des moeurs. On laisse, pour les femmes, la culotte de côté. Seuls les bas jouent un rôle purement érotique et les robes volantes même si toujours contraignantes à cause de leurs paniers ont été les premiers signes révélateurs d'une sexualité affirmée et d'une libération politique forte. La peinture libertine d'un Boucher ou d'un Fragonard reste les meilleurs exemples de cette volonté de légèreté.

Sous le Directoire, les femmes ne cacheront rien de leur anatomie. De longues robes à l'antique en linon, gaze ou tulle, aux décolletés généreux ne seront qu'un pâle voile sur une nudité évidente. La transparence des robes des « Merveilleuses » ne fut qu'un prétexte pour réagir contre le régime de la Terreur qui vient de se terminer. Tout comme au début du siècle, et comme cela se passe dans toute l'histoire de la mode, l'abandon de tout sous-vêtement contraignant est le signe d'une volonté de vivre et de libération politique ou sociale.

Cette lutte de la femme contre l'homme, pour son émancipation, s'exprime pleinement dans la figure de la

9 Titre de l'exposition « *Sous l'empire de la crinoline, 1852-1870* » qui eut lieu au musée Galliera du 29 novembre 2008 au 26 avril 2009 à Paris et dont le catalogue porte le même nom.

culotte. Son port ou son abandon a toujours une signification forte. Nous retrouvons de tels mouvements dans la rapidité de l'évolution de l'habillement durant le XX ème siècle. Le style à la « garçonne », les années 1960 sont autant d'exemples dont nous pourrions tirer les mêmes conclusions.

Et les sous-vêtements dont la culotte fait partie, à l'instar de l'histoire de l'art, sont les témoins du mode de pensée sociale et culturelle d'une époque. Entre le faste et le luxe d'un rococo libertin laissant le pas à un néo-classicisme moralisateur et rigide, la culotte arbore le même mode de fonctionnement. Toute l'imagerie de l'inversion des rôles conjugaux, les silhouettes en perpétuel changement, sculptées par les dessous et les dessus sont les témoins de cette course au pouvoir.

Page 30 :

Louis Victor Paul BACARD,

La Goulue et Grille d'Egout.

© Photo RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) _ Hervé Lewandowski



Chapitre 3

Les parades masculines

Si comme nous l'avons vu, la culotte a été créée pour l'homme et est symbole de son pouvoir, il est important de s'intéresser à l'histoire du trousseau. Dérivé du pantalon qui est aussi appelé culotte (pour la femme), il tient d'une histoire religieuse et sociale.

Le trousseau va devenir l'incarnation même de cet avilissement de la femme à l'homme. Si la culotte masculine est symbole de pouvoir social, celle attribuée à la femme peut devenir le symbole du pouvoir masculin sur le sexe opposé.

Dans l'introduction d'un autre ouvrage, nous trouvons écrit ceci : « *Elle* [en citant une ethnologue et sociologue française prénommée Yvonne Verdier] *a montré comment les filles pour la première fois en fleurs [...] marquaient leur linge à leurs initiales, à leur chiffre, chacune utilisant un point de broderie qui n'appartient qu'à elle et était son point de marque. Les autres travaux de trousseau, broderies, dentelles et ornements, pouvaient être réalisés avec l'aide d'une mère, d'une soeur, d'une couturière, mais cette marque personnelle, seule la jeune fille devait l'inscrire sur son linge. ' [...] la broderie [...] un art de l'attente dont témoigne, en sa tragique folie brodeuse, la vieille demoiselle du village qui, attendant toujours, brode encore – attente dont le seul mariage eût pu la délivrer [...] – autant la marque, elle, n'attend pas. Marquer était un devoir immédiat, un point d'honneur, témoignant d'un lien organique entre la fille et son trousseau comme si un linge bien marqué était synonyme d'une fille bien formée '*[1]»[2].

Le marquage du trousseau pourrait être ce qui signifie une sorte de soumission à la construction sociale, au mari futur...Ce que laisse deviner cette citation de Farid Chenoune et Yvonne Verdier, c'est le fait que la jeune fille ne peut accéder au mariage sans avoir fini son trousseau et l'avoir exhibé. Cela rappelle aussi cette tradition du drap post-nuptial démontrant la virginité de la jeune épouse lors de la nuit de noce.

Finalement, ce que représentent aussi ces linges de corps féminins, c'est une sorte d'apprentissage, de rite de passage vers une autre étape de sa vie. Une fille sans trousseau marqué est une fille sans éducation. Or la représentation sociale de l'homme exige une certaine éducation pour pouvoir se montrer en société. De plus, il est assez intéressant de remarquer que cette activité de marquage du linge définit par son acte même le rôle et la position de la femme. En effet, son corps est entraîné à un état d'immobilité la plus totale. Cette passivité est ce qui fait une femme de bonne éducation. Finalement, nous voyons bien la place qui est donnée à la femme.

1 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, éd. Gallimard, 1979, p.180-190
2 Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, éd. Assouline, Paris, 2005, p.10-11

« *Être [...] marqué confère une identité et informe sur la tribu ou le clan d'appartenance et sur le rang occupé au sein de ce groupe. Être [...] marqué, c'est sortir du néant, c'est exister et être reconnu. [...]* [c'est] *un statut identitaire et distinctif* »[3].

Ce processus quasi-religieux permet une identification de la place de chaque individu dans un groupe sociale. C'est une fonte dans la masse tout en sachant que chaque marquage reste individuel. Je suis un individu à part entière intégrant un groupe par un geste bien spécifique. Ces rituels permettent une pérennisation des normes formelles de la société, permettant une délimitation des rôles propres aux domaines qui incombent aux hommes et aux femmes. On perpetue une distribution sexuée constante de ces rôles. De plus, ce rituel de marquage du linge est chargée d'une symbolique forte tenant à éduquer la jeune fille se préparant au mariage. Cette symbolique passe premièrement par la couleur. Ce linge est toujours blanc, montrant le côté virginal de la jeune fille et est brodé avec de fil rouge reprenant ainsi la symbolique du linge souillé par la perte de l'hymen.

L'aiguille et l'épingle servent elles aussi de symboles importants dans l'éducation de la jeune fille. L'épingle est là comme une parure utile à l'ajustement du vêtement ou de la coiffure inculquant un certain maintient corporel s'ancrant dans la suite logique de la représentation sociale. Cela constitue aussi toute l'importance qui régit le système familiale occidentale dans la transmission du nom auquel il faut faire honneur.

L'aiguille acquiert le même sens que l'épingle, elle permet d'ajuster en perçant le tissu. C'est en cela que nous retrouvons ce que signifiait ce «lien organique» avec le tissu que nous avons vu précédemment en citant Yvonne Verdier. Cet acte de broderie n'est ni plus ni moins que la représentation symbolique de l'acte sexuel qui se déroule lors de la nuit de noce.

Par ailleurs, cette pratique de transmission du nom par cet apprentissage est une chose récurrente dans toute une partie de la littérature classique et notamment dans les contes. En effet, ceux-ci reprennent les mêmes codes d'apprentissage de par l'utilisation d'une transmission orale d'une génération à l'autre mais aussi par la reprise de ces symboles de la jeune fille à marier, de l'objet pointu à portée phallique... D'ailleurs cette concordance entre le rituel de passage dans la société et les contes de fée ont été à la base de la réflexion de Yvonne Verdier.

Nous prendrons pour exemple un des contes de Charles Perrault, La Belle au bois dormant. En effet, dans ce dernier nous retrouvons toute la quintessence de la symbolique de cet apprentissage. Tout d'abord, nous avons les fées marraines qui font don à la jeune princesse de toutes les qualités requises pour être une jeune femme accomplie : « *La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange, la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments à la perfection.*» [4]

3 Danielle Allérès, *Mode, des parures aux marques de luxe,* Paris, éd. Economica, 2005, page 1

À la suite de ces dons, la vieille fée oubliée lors du baptême fit don de la mort à la jeune princesse en se perçant la main sur un fuseau. Cependant, la septième fée présente parmi les convives transforma cette mort en un sommeil centenaire. Nous retrouvons dans la figure de ces huit fées, les différents apprentissages d'une jeune fille bien éduquée mais aussi cette période d'attente avant le mariage. Et nous retrouvons de nombreux exemples dans le conte de ce rituel. Par exemple, lorsque la jeune princesse tombe dans un profond sommeil, on la fit coucher « *sur un lit en broderie d'or et d'argent* »[5]. Nous retrouvons encore ici ce thème de la broderie de la jeune fille avec une indication sur son statut social avec la composition du fil.

Nous retrouvons dans chacun des contes qui composent ce recueil la trace de cet apprentissage des jeunes filles. Mais dans sa totalité, ce recueil est aussi en lui-même la représentation du cycle de la vie d'une jeune fille. En effet, *Le Petit Chaperon rouge* représente le passage de l'enfance à l'adolescence avec la découverte de la sexualité et du monde adulte; *La Belle au bois dormant, Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* le passage de l'adolescence à la vie adulte dans leur préparation à la vie conjugale; et *Barbe Bleue*, la vie de la femme mariée qui se doit de tenir la position définit par son sexe.

Cette tradition du trousseau qui prit fin au XIX ème siècle par l'impudeur de cette exhibition publique, révélera au grand jour d'autres parades des hommes pour garder les femmes sous contrôle.



Jean Béraud, *Le Chalet du cycle du Bois de Boulogne*, 1901-1910,
huile sur toile, 53,5 cm x 65 cm, Musée Carnavalet, Paris

4 Charles PERRAULT, *Contes*, (titre original *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* paru en 1697)Paris, Pocket classique, 2006, p. 87

5 *Ibid.*, p. 89

En effet, le XIXème siècle est un siècle de contradiction pris entre les valeurs sociales passées et un certain renouveau dû au développement industriel qui amène de grands bouleversements dans la société. La classe bourgeoise qui a commencé à se développer et prendre de l'importance dans l'échelle sociale à partir du XVIIIème siècle se voit multiplié au cours de la seconde moitié du XIXème. Ceci va avoir une conséquence directe sur le mode de représentation sociale.

Le corps humain est au coeur même de cette contradiction entre une sexualité et une liberté abondante et un certain puritanisme attenant à des valeurs passés.

Par exemple, nous voyons, dans l'oeuvre ci-dessus de Jean Béraud, des femmes portant des culottes, ici à rapprocher du pantalon, puisque le pantalon en lui-même n'est qu'une évolution de la culotte (comprise en tant que sous-vêtement). Ceci peut apparaître aux yeux des spectateurs quelque peu décalé. Une femme portant la culotte en public au XIXème siècle ? Inimaginable.

Il existe une explication très simple à cette acceptation. En effet, la période industriel amène en France le développement des réseaux ferroviaires et voituriers. D'ailleurs, tout l'art du XIXème siècle fut marqué par ce développement des moyens de transports avec par exemple l'école de Barbison, des peintres comme Turner. On découvre à cette époque-là les joies du week-end à la campagne et ceci associé à une réflexion de l'homme en tant qu'être physique dans sa relation à l'espace urbain. Et ce développement du séjour de villégiature insufflé par le développement des transports se voit suivi d'un nouveau mode de comportement vis-à-vis du corps humain. En effet, nous pouvons constater un développement de l'activité sportive qui nécessite un habillement spécifique de manière à avoir un certain confort dans les mouvements invoqués. Et cette toile met en avant le développement de ces activités sportives au début du XX ème siècle, d'où la nécessité pour le costume féminin de s'adapter à ces circonstances particulières.

Mais l'homme dans son désir de maintenir la femme dans le «droit chemin» va mettre en place de nombreuses parades pour ne pas briser la bienséance qui tient au rôle de la femme (et perdre sa primauté sur ce symbole de pouvoir) en passant par des lois de manière à éviter que le port de ce pantalon féminin ne se développe. Par exemple la loi du 26 Brumaire de l'an IX de la République stipule que « *toute femme désirant s'habiller en homme doit se présenter à la Préfecture de police pour en obtenir l'autorisation...* ». « *...Cette autorisation ne peut être donnée qu'au vu d'un certificat d'un officier de santé...* ». Cette loi sera ensuite enjointe de deux circulaires datant de 1892 et 1909, autorisant les femmes à porter des habits d'hommes à la seule condition qu'elles aient un cheval en rênes ou un guidon en main.

Cette anecdote reste symptomatique de l'inconsciente angoisse masculine de voir la femme accéder au même rang social que l'homme. Toute l'imagerie satirique sur la querelle conjugale pour la culotte est bien là aussi pour rappeler ce malaise puisque ce sont les hommes eux-mêmes qui les produisent. On rend risible la crainte de ces messieurs pour mieux repousser l'ennemi dans ses trousseaux.

La culotte féminine est source de paradoxe dans le sentiment des hommes. Elle devient le symptôme de la schizophrénie de ces derniers. Et l'évolution du costume féminin du XIXème siècle va y être pour beaucoup. La culotte sera prise entre fantasme et tradition. Les dessous deviennent la nouvelle folie des hommes, signe de luxe et de pouvoir, autant social que sexuel, ils s'enivrent de cette contradiction entre pensées érotiques et puritaines.

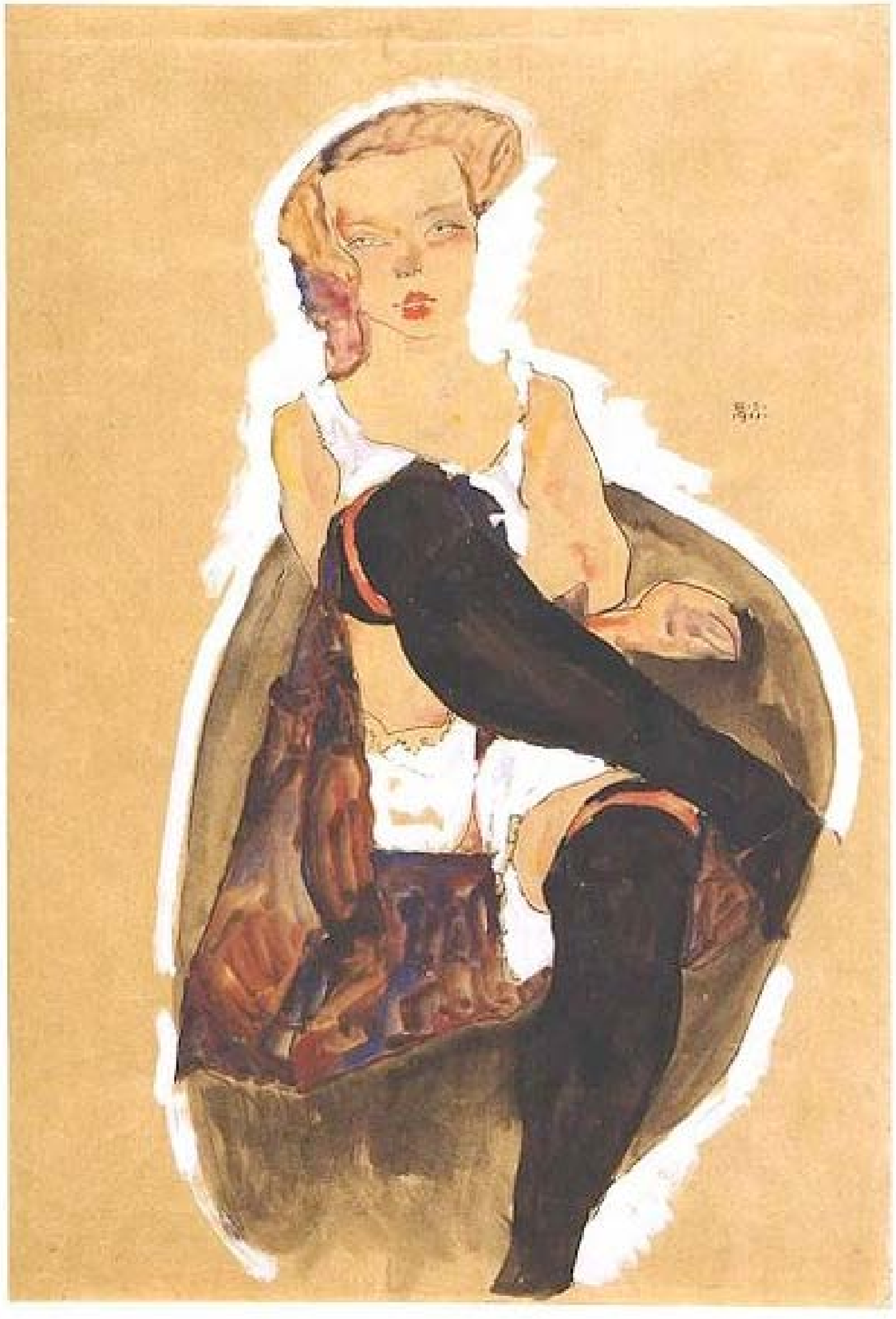
Il faut savoir que la lingerie ne devient vraiment lingerie que vers la fin du XIX ème siècle. Auparavant ce ne sont que des linges de corps et parfois la limite entre ce linge et le vêtement reste floue. La révolution industrielle y sera pour beaucoup dans l'instauration de cette industrie textile. L'émergence des grands magasins va introduire un nouveau mode de commerce. Nous commençons à voir à cette époque-là l'émergence du prêt-à-porter qui marque un changement dans le mode de consommation et de présentation du vêtement. Et la naissance de la publicité est un exemple de ce nouveau mode de pensée.

Cette folie se déploie aussi grâce à deux chemins empruntés par la culotte à cette époque. D'une part, l'aristocratie et la bourgeoisie vouent un engouement pour ce morceau de tissu qui sera l'alcôve des frou-frou, des trou-trou, rubans, dentelles pudiques...et de l'autre un oeil masculin qui « se rince » dans les folles nuits parisiennes. Les danseuses de quadrille, cancan, de la Goulue à la Môme Cri Cri, font s'envoler leurs robes aussi haut que leurs jambes se lèvent laissant transparaître cette culotte fendue. Je vous renvoie aux peintures de Toulouse Lautrec qui fut l'un des grands peintres de ces ambiances de cabaret.

> *« Ces regards voleurs qui cherchent l'entrebâillement espéré, mais toujours fuyant, du pantalon brodé : suivant la progression des figures du quadrille, aux provocantes saillies de son ventre succèdent les déhanchements lascifs de ses reins ; ses bouillonés, lestement enlevés, dévoilent l'écartement des jambes à travers la mousse des plissés, soulignant, en la chute rapide des valenciennes, au dessus de la jarretière, un petit coin de vraie peau nue. Et de ce morceau de chair vermeille jaillit, jusqu'aux spectateurs haletants, un rayonnement torride d'acier en fusion. Alors dans une feinte de délire canaille, la bacchante du ruisseau, brusquement troussée jusqu'au ventre, offre en pâture au cercle qui s'est resserré sur elle l'apparition de ses rondeurs si peu voilées par la transparence des entre-deux de dentelle qu'à certain point se révèle, par une tâche sombre, la plus intime efflorescence »*[6].

Ces deux mondes finissent par se rencontrer, s'inspirer. Ce que rêve d'entrevoir l'homme, c'est le sexe de la danseuse et ce que s'amusent à faire les femmes dans l'intimité, c'est d'élever l'excitation de leurs maris à la

6 Cité par Romi, *Histoire pittoresque du pantalon féminin*, Paris, J.Grancher, 1979, p.81. Sur la Goulue et les bals-spectacles des années 1880 et 1890, en particulier l'*Elysée-Montmartre* et le *Moulin Rouge*, cité in Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005, p.22



mesure de celle qu'ils éprouvent pour les danseuses.

Ce plaisir voyeuriste masculin va même sortir des cabarets pour s'installer dans les théâtres où certains grands noms, comme Blanche Cavelli ou encore Renée de Presle, seront les prémices de ce que nous appelons aujourd'hui le « strip-tease ». Le *Coucher d'Yvette*, *Le Déshabillé de la midinette*[7] exacerba l'art de se déshabiller, défeuiller pour accentuer le désir des hommes. La culotte prend ainsi toute sa fonction érotique et attise le désir charnel.

La demi-mondaine joua elle aussi un rôle considérable dans le développement de cette lingerie féminine érotique et sensuelle. En effet, ces femmes, à l'instar des courtisanes vénitiennes dont nous avons parlé précédemment, vivent de leurs charmes et occupent au XIXème siècle et au début du XXème une place considérable dans la société parisienne. Elles s'attachent les faveurs des plus grands, empereurs, magnats de l'industrie..., et se nourrisent de ces fréquentations. Ces femmes, dont la liberté sociale ne peut être contestée, n'ont pas les mêmes restrictions protocolaires que l'épouse. C'est ainsi que les dessous féminins affriolants vont faire leur chemin dans la haute société. Pour ne citer que les plus célèbres, Valtesse de la Bigne, Liane de Pougy, Caroline Otero (dit la Belle Otero) ou encore Emilienne d'Alençon, ces femmes ont un impact médiatique sur la société du XIXème siècle. Ce sont les femmes qui font rêver et dont on s'arrache les faveurs. Ce sont généralement des actrices, des danseuses mais qui arrivent grâce à leur charme et leurs amants à suivre le train de vie dispendieux de la haute société de cette époque.

Elles représentent les figures synthétiques du XIXème siècle, prise dans un jeu de représentation noble et une frivolité sexuelle, érotique incomparable. C'est d'ailleurs cet entre-deux qui leur donne ce titre de demi-mondaine.

La mode de la crinoline qui correspond à une période où la morale est une valeur extrêmement recherchée et où la femme devient la vitrine visible de la fortune d'un homme une forte polémique sur le port de la culotte chez la femme va se mettre en place. Ces messieurs, dans ce souci moral et en accord avec une période où l'hygiène est au centre des préoccupations, s'inquiètent de la fente de ces culottes lorsque les circonstances l'exigent. Une personne comme Armand Sylvestre prône une culotte fermée pour les « demoiselles » et une culotte fendue pour les « dames »[8]. Cette volonté va de paire avec la préoccupation du statut sexuel de la femme mais surtout et avant tout du désir sexuel masculin. L'homme cherche à avoir un contrôle permanent du corps féminin dans ce jeu de pouvoir. Dans la bonne société, la jeune fille ne se doit

Page de gauche :

Egon Schiele, *Jeune femme aux jambes croisée*s, 1911,

crayon et gouache sur papier, collection particulière

---

7 Se référer à l'ouvrage de Romi, *Histoire pittoresque du pantalon féminin*, Paris, J.Grancher, 1979, p.93-98

8 Armand Sylvestre, *Les dessous de la femme à travers les âges*, Paris, E.Bernard et Cie, 1902, p.24

pas de mettre en valeur ses attributs sexuels qui sont destinés à n’être dévoilés que lors du mariage. C’est en ce sens que c’est au XIXème siècle que se complexifie le rôle du sous-vêtement féminin puisqu’il est pris entre l’érotisme des femmes à la libre vertu et la morale de la femme jouant un rôle social.

Mais cette réflexion naît aussi à cause de la crinoline. En effet, cet élément du vestiaire féminin de par son extravagance entraîne des situations cocasses notamment lors d’une chute ou d’un passage de porte qui offrait aux yeux de tous les attributs féminins.

Mais au-delà de cette volonté de contrôle de l’autre sexe, nous pouvons voir dans cet intérêt pour le sous-vêtement en lui-même une élévation du désir charnel de part une immédiateté inexistence des appareils génitaux. Nous pouvons voir dans cette volonté d’utiliser une ouverture à l’entrejambe, des tissus transparents une envie de jouer. Nous tentons de mettre une barrière, une sorte d’interdit créant une attirance et un rejet, dans un même temps, du corps de l’autre. C’est cette tension qui va attiser le désir et faire grandir nos fantasmes. Et ce qui est d’autant plus vrai pour hier, l’est tout autant aujourd’hui.

Et le fait de prôner une culotte fermée pour la jeune fille dont la vertu n’est pas encore entachée et une culotte fendue pour les autres est une conséquence au XIXème siècle de cette dynamique. La femme mariée se doit d’attiser le désir conjugal alors que la jeune fille, elle, ne se doit d’aucune manière d’être sexuelle.

D’ailleurs tout au long de l’histoire du sous-vêtement que nous pouvons pu établir, il y eut toujours cette double dynamique du pouvoir et de l’interdit. L’exemple le plus reconnu reste le corset. Il est pareil à une cage dans lequel on enferme le corps féminin et l’exercice du délaçage de ce dernier par l’homme souligne parfaitement cette volonté de l’homme d’avoir un certain pouvoir sur la femme (nous pourrions même aller jusqu’à dire qu’il asservit la femme, qu’elle lui appartient, il devient la métaphore du privilège de la défloration) et en même temps de réussir à augmenter le désir de celui-ci de par la longueur de la tâche à accomplir.

Si l’homme ne tient la femme loin du pouvoir qu’en lui donnant le privilège de l’oisiveté, tout en cultivant la pudeur et la beauté, en étant la vitrine de ce dernier, la femme, elle, a su tirer les épingles de son jeu en jouant des frou-frou et en élevant le désir conjugal. Et ce fut de cette manière-là que s’établit une sorte de compromis entre moral et sexualité.

Page de droite :
Ferdinand von Reznicek,
Un mari suspicieux observant l’altération du lacet du corset de sa femme, 1909, Gravure de couleur,
Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, France



II

Une sexualité en crise ?



Chapitre 1

Des conséquences de la «prise de la culotte»

Le début du XX ème siècle représente un tournant important dans l'appréhension de nos corps. Une évolution des mentalités, de la vision du monde s'effectue en ce début de siècle.

Tout commence dans les années 20 à l'époque de la « garçonne ». Cette femme, dont l'importance sociale fut de plus en plus importante lors de la progression de la Première Guerre mondiale grâce à son accès au travail des hommes...etc, est la femme qui libère son corps des contraintes sociales traditionnelles. Finit les corsets trop encombrants, empêchant tous mouvements. Folles ces Années Folles ! Prises entre un mouvement de *charleston* et de *black-bottom*, les femmes doivent adopter un corps plus souple. Libération sociale est synonyme de libération du corps.

La femme se transforme sur des rythmes de music-hall en un garçonnet libéré de toute féminité. Robes aux coupes droites, robes courtes, robes sans hanches, robes sans poitrine, voici le *look* de la « garçonne ». Loin de désirer la lingerie affriolante, elle optera pour des dessous légers et amples. Sa seule folie fut la couleur et la soie.

Cette nouvelle silhouette n'est pas sans détracteurs. Si certaines femmes y voient un manque d'hygiène à l'instar de Colette[1], les hommes, eux y voient un fantasme s'évanouir.

Le XIXe a été l'époque de la consécration de la lingerie fine comme objet érotique avec le développement des cabarets et autres lieux d'effeuillages. De plus, ce fut une époque, en dehors du contexte festif des nuits parisiennes, où la lingerie n'était que très peu montrée, laissant ainsi place à un imaginaire fantasmatique grandissant. Or le rétrécissement des robes, la perte des formes généreuses de la femme, cette lingerie qui va devenir le lieu de quelques fantaisies va ni plus ni moins anéantir ce fantasme masculin. Par exemple, Adolphe Willette[2] s'exprime de la sorte : « *Ils ont supprimé le linge des femmes, ces vandales ! Le boucher lui-même sait qu'il faut du papier à dentelle autour du gigot* [3]! » Cette comparaison entre le corps de la femme et la viande reste très explicite.

Colette, elle, désespère de l'état de la femme en ces termes : « *Que voulez-vous, Madame ! Autrefois la femme portait du linge, du beau linge de fil qui lui essuyait la peau ; à présent quand elle quitte sa robe en la retournant comme un lapin qu'on dépouille, vous voyez quoi ? Un coureur pédestre, madame, en petit caleçon; un mitron*

1 Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) est une romancière française, élue membre à l'Académie Goncourt en 1945
2 Adolphe Léon Willette (1857-1926) est un peintre, illustrateur et caricaturiste parisien.
3 Cité par Colette, « En dessous », *Demain*, 1er mai 1924, repris dans *Le voyage égoïste* (édition de 1928), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome II, 1986, p.1144, cité par Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005, p.44

en tenue de fournil. Ni chemise, ni pantalon de linge, ni jupon, ni combinaison, quelquefois un soutien-gorge - souvent un soutient-gorge... Avant de venir à l'essayage, ces dames ont marché, dansé, goûté, transpiré...et je m'arrête là... Il est loin , leur bain du matin ! Et leur robe, portée à même la peau, qu'est-ce qu'elle sent, leur robe à deux mille balles ? Le combat de boxe, madame, et le championnat d'escrime ! 'Deuxième round, parfum troublant'...Ah ! Dieux[4] ! » La comparaison entre cette modernité vestimentaire dont nous sommes les descendants et ce corps charnel (dans le sens de la chair ouverte) avec la figure du gigot chez Willette et du lapin dépecé chez Colette reste symptomatique et importante dans la façon dont nous pouvons percevoir le corps humain.

Cette comparaison n'est pas sans sens car elle est là dans le but de dénoncer un changement important dans les moeurs de ce début de siècle. Ici, la femme retrouve une certaine naturalité qui se trouve être dans une rupture totale avec la tradition d'antan. La femme se libère en quelque sorte et retrouve une liberté corporelle, sexuelle. Une liberté de ses actes qui rompt avec la «bonne éducation» de l'épouse, celle qui attend patiemment son futur mari en brodant. Mais cette liberté morale n'entre pas dans le jeu de la séduction et de l'érotisme de la même manière que le corps contraint. Et cette comparaison à la chair ouverte évoque très bien ce problème. Dans les années 1920, la femme plus couramment appelée «la garçonne», n'est plus prise dans une relation nécessaire homme/femme, elle se recentre sur elle-même, son propre être. D'ailleurs, ce terme de «garçonne» est bien là pour souligner ce positionnement de la femme en tant qu'homme, en tant qu'individu ayant le pouvoir de son corps. C'est en cela que nous pouvons parler de liberté.

Le corps qui n'est plus contenu dans un objet, qui est le sous-vêtement, devient lui-même un objet de dégoût. Puritanisme ou réel problème social ? Ce dégoût est justement là pour marquer ce début de la rupture entre homme et femme et, est le symbole d'un certain rejet de l'homme par la femme moderne qui finalement a su, grâce à la Première Guerre mondiale, se détacher de cette emprise masculine.

Au travers de ces réflexions sur la femme moderne, nous pouvons d'ors et déjà nous demander si aujourd'hui l'avènement des cosmétiques (déodorants, parfums...etc) ne sont-ils justement pas là pour parer notre corps, plus visible, d'une autre manière ? La question de la parure et de l'apparat sont des choses véritablement importantes et qui régissent nos relations sociales au quotidien. Elles construisent cet immense théâtre social dans lequel nous évoluons. Le corps brut, naturel ne plaît pas. Nous pourrions considérer que la lingerie et par extension tout objet de parure découle d'une esthétique contre-nature.

Pourtant si nous regardions d'un peu plus près, la femme des Années Folles reprend les contraintes de la femme du Moyen-Âge ou de l'Antiquité en se compressant les seins. Aplatisseurs ou bandeaux correcteurs sont de mises. Toujours dans cette reprise du passé, certainement inconsciente, on rejoue les mêmes thèmes mais non de la même manière. Durant le Moyen-Âge, la femme se comprimait les seins sur les exigences religieuses de

4 Cité par Colette, « En dessous », *Demain*, 1er mai 1924, repris dans *Le voyage égoïste* (édition de 1928), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome II, 1986, p.1144, cité par Farid Chenoune, *Op.Cit.* , p.44

l'homme pour ne pas le tenter. Durant l'Antiquité romaine, elle les comprimait pour se plier aux exigences masculines. Et durant les années 1920, elle le fait pour se libérer de ces contraintes masculines. Selon les époques, le même geste peut se répéter tout en véhiculant une autre signification. Dans un objet tel que celui-ci, une inter-relation s'impose dans les différentes strates de l'évolution de l'objet en question. La contrainte corsetée dix-neuviémiste a eu pour effet d'engendrer cette valorisation de la femme par l'effacement même de sa féminité durant les Années Folles. L'évolution du sous-vêtement n'est fait que d'un rapport de causes et de conséquences découlant d'un changement de vision du corps. Les différences de significations dans une même action et dans un même comportement social vient du fait de ce rapport. Et c'est en cela que l'étude des sous-vêtements peut facilement devenir confuse car ils intègrent en eux-mêmes ces différentes significations et usages.

Comme nous avons pu le constater précédemment, un fait important est à relever durant ces années-là. Nous constatons l'apparition de la lingerie de couleur. « *La couleur et la soie sont les deux conquêtes spectaculaires de cette lingerie fine et démocratique. L'une en se démarquant du blanc, l'autre du lin – blanc et lin tous deux originels -, la couleur et la soie gardent quelque chose de leur symbolisme passé : luxe et luxure. Parce qu'elle banalise des plaisirs autrefois réservés à l'argent et réprouvés par la morale, leur démocratisation est à l'image des Années Folles* »[5]. Deux éléments sont à relever ici : la blancheur bafouée et la démocratisation du luxe.

En effet, si au tout début le linge de corps était blanc car plus facile à faire bouillir, donc par mesure d'hygiène, il est vite devenu le symbole de la virginité dans son rapport au trousseau. Il représentait le pouvoir de l'homme sur la femme dans le privilège de défloration. À une époque, qui est la nôtre, cela peut paraître obsolète. Cependant, il faut y voir l'impact symbolique que cela représente dans les bouleversements sociaux qui s'effectuent au XXe siècle. Cet abandon virginal est bien là aussi pour souligner cette perte de pouvoir de l'homme sur la femme. Il marque aussi le début d'une libération sexuelle qui n'a cessé de s'accentuer durant tout le XXe siècle.

En ce qui concerne la démocratisation du luxe, cela n'est pas sans conséquence car, durant toute l'histoire du costume et même si cela perdure encore, la « haute société » installe certaines règles. La mode n'est qu'un objet élitiste qui tend à se démocratiser. L'apparition de matières luxueuses comme la soie dans un marché ouvert marque une infiltration de cette culture de l'apparence dans la « basse société ». L'avènement du prêt-à-porter et de la notion de gamme (bas de gamme et haut de gamme) en est la première représentation. Cela ne serait-il pas la cause de l'évolution plus que rapide des modes durant le XXe siècle ? Et est-ce que cela ne serait pas justement la base du travail du sociologue Pierre Bourdieu dans la *Distinction*, dans le sens où, va s'installer une volonté de démarcation entre les différentes classes sociales dans ce nouveau mode de

5 Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005, p.49

consommation né au XIXe siècle ?

Ce nouveau mode de consommation entraîne aussi le développement de la marque. Cette marque va mettre en place tout un jeu d'image la définissant. Le logotype va vite prendre une place primordiale dans la véhiculation de cette marque et va par conséquent participer à ce jeu de reconnaissance par l'image. Finalement, nous-même nous allons nous définir en tant qu'être de représentation sociale par ces images de marques. Les marques telles que Chanel ou encore Louis Vuitton sont très représentatives de ce types d'images. En effet, elles apposent de manière plus ou moins visible cette marque logotypée sur la majorité de leurs produits. Donc si je porte tel ou tel type de logotype sur ma personne, je tend à me définir dans une certaine catégorie sociale. Il en est de même pour le sous-vêtement mais qui lui, de par sa place sur notre corps, va induire un état d'esprit chez la personne le portant. Finalement, la marque que l'on cache tend à valoriser notre état d'esprit et ainsi modifier le comportement de la personne. Ces images vont de paire avec la mise en place d'un élitisme.

De plus, les images publicitaires de ces marques tendent à définir cet état d'esprit, cette manière d'être affilier à ces dernières. Elles modifient grandement notre perception et notre appréhension du corps humain et, par un effet d'empathie, notre manière d'être.

Il existe un exemple parfait pour cette définition d'une manière d'être par l'image publicitaire en la marque d'*Aubade*[6]. En effet, cette marque de lingerie a lancé en 1992 une campagne de publicité toujours en cours aujourd'hui, qui s'intitule *Leçons de séduction*. Dans chacune des 140 leçons[7] existantes au moment où j'écris ce texte, la marque cherche à définir au travers de sa lingerie une manière de se comporter. Et cela représente bien cette volonté de construire une image totale autour de la marque et qui va se perpétuer par extension sur la personne qui porte cette marque.

Deleuze écrivit très justement que le tableau photographique était «*un régime cristallin*» où «*le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leurs rôles et deviennent indiscernables*[8]». Cela marque bien toutes les constatations que nous venons de faire. Finalement, nous nous projetons tellement dans ce fantasme d'un corps humain idéal exempt de toutes ses contraintes naturelles que nous tentons réellement de faire vivre ce dernier. Et la photographie dans son caractère reproductible induit cette perte de référents réels. Walter Benjamin avait su constaté ce fait-là dans son texte *L'oeuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique*[9]. Pour lui, la sur-exploitation de l'image vise à détruire l'authenticité de l'objet original. L'expérience unique qui s'effectuait dans la tradition picturale n'a plus lieu n'a plus lieu de par son approche de la masse et de par sa présence multiple. Bien évidemment, nous pouvons tout à fait comprendre en quoi cela prend sens dans notre raisonnement. Nous ne faisons plus l'expérience de l'image

6 Aubade est une marque de sous-vêtement féminin et masculin créée en 1958 suite au rachat d'une entreprise de corseterie datant de 1875 par la famille Pasquier.

7 Se référer aux deux images pages 80 et 81

8 Gilles Deleuze, *Cinéna 2 - L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 166

9 Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique* (1935), Paris, coll. Petite COLL, Allia, 2011

corporelle originale mais nous glissons dans une expérience qui s'effectue au travers de ces figures de papier glacé. C'est en cela que nous pouvons dire que nous faisons face à une perte d'authenticité dans l'image que nous avons de notre corps dans ce qui le constitue naturellement et biologiquement. Cette perte va s'exprimait de nombreuses manières dans la transformation même de ce corps naturel.

Pour en revenir à notre propos initiale, une fois cette libération sexuelle et corsetée acquise, la femme va reprendre en main sa féminité. Le changement brutal de la silhouette dans les années 1930 en est le parfait exemple, dans ce roulement permanent des signes de l'individu sexué. Elle retrouve sa silhouette onduleuse et allongée, où la taille de guêpe est là pour souligner les hanches et la poitrine. Une sorte de nostalgie d'antan s'installe et où la lingerie va servir à nouveau à sculpter le corps onduleux et servir de fondation à ces robes moulantes. D'ailleurs Meg Lemonier chantât en 1933 dans le film *Un soir de réveillon* : « *Etre une poule, une petite poule, Quelle vie charmante, et séduisante ! On s'habille chez les grands couturiers, On change tous les jours de souliers, On peut tout tout payer ! Robes qui moulent, autos qui roulent, Deux ou trois paires, de solitaires, Un masseur, un pédicure chinois, deux chevaux de course, trois pékinois, On fait n'importe quoi*[10] ! ». Quand nous parlions de nostalgie du XIXe, nous en retrouvons ici les stigmates. Au XIXe siècle, la femme n'avait qu'une seule liberté, celle des apparences. La seule différence étant que la femme des années 1930, dans l'image qu'elle véhicule, commence à prendre l'homme comme un objet qui passe ses caprices. Dans cette nostalgie qui se dégage de cette femme fatale des années 1930, nous pouvons y reconnaître la figure de ces demi-mondaines qui firent la réputation du monde parisien au XIXe siècle. Elle affirme plus que jamais sa féminité et, la coupe en biais[11] qui est une véritable révolution l'aide à affirmer ses courbes. Madeleine Vionnet[12] et Alix[13] ont été les deux femmes qui ont révolutionné cette couture. Farid Chenoune écrit « *Outre la coupe en biais, hantée par le rêve d'une robe sans dessous pour une femme sans défaut, une autre révolution technique participe de ce culte de la hanche qui donne sa silhouette aux années trente : la révolution du latex et du fil élastique* »[14].

Se dessine déjà cette volonté du corps parfait. La perfection est et a été le fer de lance de toute l'histoire du sous-vêtement. Il est là pour sculpter le corps selon l'idée même que l'on s'en fait. Nous pouvons aisément nous demander si cela est toujours le cas aujourd'hui, à une époque où la lingerie a atteint sa forme la plus minimale.

10 Meg Lemonier (1905-1988, actrice d'origine anglaise), *Être une poule*, musique de Raoul Moretti, paroles de Albert Willemetz, de l'opérette *Un soir de réveillon*, Disque Ultraphone n° AP 817 / mx. P 76165, Paris, 1933

11 Comme l'indique l'expression elle-même, la coupe ne se fait plus droite comme auparavant mais en biais, en oblique. Cela a pour effet d'épouser plus parfaitement les courbes du corps. Madeleine Vionnet a été la première grande créatrice de mode à utiliser cette coupe. Cette nouvelle utilisation a pour effet d'affirmer les hanches et la poitrine et d'amincir la taille mais a aussi une conséquence sur l'évolution de lingerie. La lingerie est faite pour être la moins visible possible donc elle doit s'adapter.

12 Madeleine Vionnet (1876-1975) est une créatrice de mode qui ouvre sa propre maison de couture en 1902.

13 Madame Grès, dite Alix, (1903-1993) est une créatrice de mode qui débuta sa carrière en 1934.

14 Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005, p.64

Et lorsque Chenoune parle de cette matière élastique qui donne lieu à la gaine, il faut savoir que cela aura de lourdes conséquences sur la symbolique érotique de la lingerie. Cette matière élastique sera l'horreur des hommes car malgré son effet parfait, elle crée un obstacle à l'imaginaire fantasmatique du sexe opposé. C'est une révolution dans le sens où cela permet d'avoir les effets modelant du corset mais sans ses désagréments. Confort et érotisme sont-ils donc compatibles ? Arrivent bien plus tard, dans les années 1960, les collants qui eux sont un véritable « tue l'amour ». L'inaccessibilité totale à la fleur tant convoitée par les hommes et cet aspect inesthétique rend incompatible cette sorte de lingerie avec cet imaginaire fantasmatique.

Finalement, dans cet imaginaire fantasmatique, la lingerie n'a plus cet impact érotique. C'est la forme qu'il donne au corps qui le devient. C'est en cela que nous pouvons voir que le lien entre le sous-vêtement et le vêtement reste omniprésent dans notre soucis d'appréhender un corps dans sa totalité et dans son état le plus parfait. Le sous-vêtement, en premier lieu, perfectionne et le vêtement, lui, vient recouvrir cet outil.

Cependant la gaine se pare très vite de dentelle, frou-frou...etc. Mais il est évident, que durant les années trente, on veut vite oublier la débauche des dix années qui ont précédées. Finalement, la manière dont la lingerie s'adapte au plus près du corps n'est pas là pour anéantir l'érotisme mais plutôt la sexualité exacerbée des années vingt. On cherche surtout à retrouver une parade amoureuse et érotique qui passe par une pudeur certaine. Le fait de cacher les bas que la garçonne s'est évertuée à montrer est la représentation de cette volonté. C'est aussi en cela que nous pouvons comprendre cette nostalgie pour un temps passé et moralisateur. C'est l'éternel combat entre Apollon et Dionysos.

Les vingt années dont nous venons d'étudier le fonctionnement nous laisse apparaître certaines problématiques qui sont d'actualités. Les nouvelles matières qui dessinent de nouvelles silhouettes ne sont pas sans conséquences dans la manière dont nous allons aborder la sexualité, l'érotisme et notre corps en général. La lingerie prend une nouvelle fonction. Elle devient l'objet de l'affirmation féminine et atteint son plus haut niveau dans les années 1970-1980. Et ce qui marque ces décennies, c'est aussi un positionnement fort de la femme dans le couple homme/femme. La femme devient la détentrice d'un pouvoir dont seul l'homme pouvait jouir. Nous pourrions même voir la femme moderne comme une « femme virile ».

Une « femme virile » ? Je ne doute point de votre étonnement face à cette expression qui paraît antinomique. Cependant, si nous nous penchons sur une des définitions que donne le Littré du mot « viril », vous comprendrez plus rapidement le fond de ma pensée. « Viril » signifie « ferme, courageux, digne d'un homme ». Il est certain que ce terme est exclusivement réservé à l'homme depuis son apparition au XVIe siècle. Cependant avec les changements qui se sont opérés au cours du XXe siècle, et dont les années vingt dont nous venons d'étudier très brièvement le cas, en sont un exemple, et nous mènent à penser que la femme des temps modernes et contemporaine est une femme virile.

À la fin des années 1960, nous avons l'image de ces femmes revendiquant leur liberté sexuelle. Le mythe du soutien-gorge brûlé en reste le symbole.

Ce fut réellement à cette époque que la femme s'affranchit totalement du pouvoir de l'homme. Et les années 1970-1980 marquent l'apogée de cette libération finalement acquise après plus de six siècles.

L'image qui va être véhiculée durant cette vingtaine d'années est celle de la femme dominatrice. « (De fait) *l'image féminine que façonnera la mode de cette nouvelle décennie sera celle d'une femme incarnation du sexuel, et consciente de l'effet qu'elle exerce sur les hommes*[15] ». Le photographe Helmut Newton[16] qui réalisa de nombreuses photographies pour le magazine Vogue France fut l'un des plus surprenants exemples de cette femme affirmée. Bas noirs, petites culottes mettant à jour la forme généreuse des fesses, talons aiguilles vernis qui « *sont le signe d'une sexualité féminine raffinée qui oscille entre domination et asservissement*[17] », tel est l'apanage de ces femmes faisant face à l'homme. Le bondage et le sado-masochisme ne seront plus des sujets tabous en ce qui concerne la photographie de mode. C'est la transgression des derniers interdits qui marque l'aboutissement de cette libération de la femme. Ce fut l'avènement de la « *working-girl* » qui du haut des cliquetis de ces talons laisse deviner ses jambes et ses dessous par une jupe fuseau fendue. Elle joue aussi de sa silhouette en affirmant ses hanches, sa poitrine, et en affinant sa taille. Les années 1980 marquent aussi l'éclat de l'épaulette.

Nous pouvons nous demander si justement la reprise de l'épaule carré, qui est la constitution biologique de l'homme, n'est pas justement là pour affirmer cette présence et cette domination de la femme. Elle devient séductrice et érotique. Le succès inattendue du film érotique *Emmanuelle*[18] en est un parfait exemple. Cet exemple est loin d'être un cas isolé car de nombreux pans de la culture populaire sont marqués par la représentation de cette femme forte, indépendante et d'un homme en perte de virilité. Nous pouvons citer la série télévisée *Who's th boss*[19] (*Madame est servie* en français) où le couple Angela Bower et Tony Micelli représente cette relation de la femme indépendante ayant une carrière extraordinaire et de l'homme qui devient l'employé de cette dernière.

Ce qui est amusant à remarquer, c'est qu'à l'instar des années 20-30, les années 70-80 reprennent presque le même schéma comportemental vis-à-vis de la lingerie. Les années soixante-dix sont marquées par un rétrécissement minimale de la lingerie. Le slip devient taille basse, les soutien-gorges sont perforés ou transparents alors que les années quatre-vingt vont garder cette forme en la parant. La lingerie s'orne, les collants opaques deviennent résilles, la jarretière fait sa réapparition, etc. La lingerie de charme et sexy est à

15 Frédéric Monneyron, *La frivolité essentielle*, Paris, Puf, 2011, p.90
16 Helmut Newton (1920-2004) est un photographe australien d'origine allemande.
17 Frédéric Monneyron, *op.Cit.,* p.96
18 *Emmanuelle*, film érotique de Just Jaeckin, sorti en 1974 : il fit 9 millions d'entrée en France et 50 millions dans le monde.
19 Who's the Boss? (Madame est servie) est une série télévisée américaine en 196 épisodes créée par Martin Cohan et Blake Hunter et diffusée entre le 20 septembre 1984 et le 25 avril 1992 sur le réseau ABC.



son apogée. La femme domine et cherche à séduire l'homme qui lui n'a plus ce pouvoir qu'il avait auparavant. La lingerie véhicule donc une image, « *celle où le* [sous-]*vêtement prend son sens dans une translation métonymique et diachronique du contenu sur le contenant : parce qu'il fut le vêtement de tel ou tel type de femme fatale, conquérante ou autoritaire du passé, réelle ou fictive, il incarne désormais en soi ce type de féminité et, par conséquent il peut se suffire à lui-même ou, en tout cas, au mannequin qui le porte et dans le cas d'une éventuelle promotion publicitaire se satisfaire d'un décor d'intérieur*[20] ».

Cette courte citation éclaire et confirme ce lien perpétuel dans le temps entre les différentes prises de position vis-à-vis de notre corps. Et souligne parfaitement la constitution imaginaire que nous produisons pour correspondre à un idéal. La femme des années 1980 devient donc la dominatrice à son apogée. Elle révèle aussi l'importance du mannequin et de l'image véhiculée dans la construction de notre imaginaire érotique.

Et, depuis le commencement de notre raisonnement, nous avons eu l'occasion de faire référence au cinéma et à la chanson populaire, tout comme à ces nouvelles publicités de mode qui vantent une marque. Ceci n'est pas sans raison car, en effet, depuis les années 1930, nous assistons à une montée en force de la star. Quelle importance peut-elle jouer sur l'inconscient collectif ? Et quels changements cette figure peut-elle engendrer ?

Au cours de cette analyse nous avons aussi pu commencer à aborder la question de la sexualité et de l'être sexué. Et nous avons posé à plusieurs reprise le problème de la relation homme/femme au cours du XXe siècle. Car si la libération de la femme se fait par la sexualité, et c'est ce que souligne le port de la lingerie, et si elle domine, comment se traduit cette relation qui bouleverse les codes socio-historiques ?

Page de gauche :
Helmut Newton, *Playboy*,
1976, Paris, tirage argentique

20 Frédéric Monneyron, *op.Cit.,* p.122





© Teddy Piaz/U.F.A.C., Paris





© Georges Saad/U.F.A.C., Paris



Chapitre 2

De la variation du désir

Les années 1930 marquent donc le retour d'un érotisme certain et d'un jeu de la séduction. Mais c'est aussi le début de ce qui va constituer le monde de l'image du XXème siècle, c'est-à-dire le début des icônes. Grâce à ces figures particulières nous glissons vers ce que nous pourrions qualifier d'ultra-sexualité car en effet, de ce jeu de séduction qui va s'opérer dans l'imagerie populaire va naître une sorte d'aura sexuelle fantasmatique. Nous pouvons voir dans ces années-là la naissance du *sex symbol* qui n'est ni plus ni moins qu'une invention cinématographique.

Selon l'histoire du cinéma le premier *sex symbol* fut Mae West[1]. Cette actrice qui marque le début de cette ultra-féminité affirmée fit rêver les spectateurs par sa silhouette généreuse. Elle se partagera bientôt l'affiche avec Marlène Dietrich[2].

Pour ces deux actrices, la silhouette parfaite est un problème majeur et l'industrie cinématographique a pour effet d'accentuer ce culte. Selon l'histoire, Dietrich était folle des soutiens-gorge car elle avait la poitrine la plus horrible qu'il puisse exister. « *Dietrich, jeune ou vieille, a toujours eu des seins épouvantables. Tombants, affaissés, une catastrophe. Les soutiens-gorge et finalement sa 'gaine' secrète étaient les accessoires les plus importants de sa vie comme de la nôtre (car elle attendait des membres de son cercle intime qu'ils endurent son infirmité avec elle)* [...] *Peut-être cette fois trouverions-nous cette coupe magique capable de transformer ces seins tellement laids, selon elle, en une poitrine effrontément jeune et dressée au garde-à-vous* [...][3]». Cette anecdote, aussi amusante soit elle, révèle beaucoup plus sur le rapport que nous avons avec notre corps que nous ne pouvons le croire. Ces stars qui crèvent l'écran par leur perfection qui n'est qu'artificielle deviennent un référent. Le corps imparfait est devenu et reste une sorte « d'infirmité » à laquelle il faut palier. La jeunesse est une chose primordiale. L'idée du corps sans défaut provoque une aseptisation de celui-ci. La peau de la femme doit être lisse, et ses courbes doivent s'enchaîner de la manière la plus admirable possible.

Une sorte d'inaccessibilité s'effectue donc entre elles et nous. Elles deviennent des sortes d'idoles ou de divinités qui nous sont impossibles de toucher. Et pourtant, en même temps, nous en sommes si proche car ce corps qui est le leur, nous le partageons.

Ce mouvement d'aseptisation fonctionne à double sens dans l'acte filmique puisqu'il est soumis à une certaine

1 Mae West (1893-1980) est une actrice américaine
2 Marlène Dietrich (1901-1992) est une actrice d'origine allemande
3 Maria Riva, *Marlène Dietrich par sa fille*, Paris, Flammarion,1993, cité par Farid Chenoune, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005, p.70

censure. Le code Hays[4] en est le plus grand exemple dans l'histoire du cinéma. Et finalement, le sous-vêtement serait le parfait lien entre ce mouvement aseptisé et l'érotisme. Il sert à la fois à montrer et à cacher. Il cache tous défauts, aplanit le corps, et en même temps est synonyme de nudité car il est clairement la dernière frontière vers l'intimité.

Et nous pouvons aisément nous demander si la censure cinématographique tel que le code Hays n'a pas justement accéléré ce processus d'érotisation. Car il impose de suggérer et non de montrer pleinement. Or c'est justement le même rôle que tient la lingerie, elle suggère. Ainsi notre imagination qui est la clef de voûte de cette pensée érotique est d'autant plus sollicitée.

Et dans l'histoire du cinéma, quelle actrice ne s'est pas dévêtue ? Cela représente presque un rite de passage pour toutes ces actrices naissantes pour pouvoir accéder à ce rang des avatars vénusiennes. Que serait la Bardot sans sa lingerie et scènes de nu dissimulées, Marylin Monroe sans cette bouche de métro qui soulève impunément sa robe dans *Sept ans de réflexion*, Sharon Stone sans sa scène d'interrogatoire dans *Basic Instinct*[5],...etc ?

Nous nous imposons donc, depuis le début du XXe siècle, une norme corporelle fictive qui influe sur l'évolution de la lingerie au travers de stars que nous consacrons. Il ne faut pas oublier que la démocratisation de la lingerie, ainsi que de cet art qui est le cinéma, participe à cet avènement de cette idolâtrie qui se trouve être au plus proche de nos désirs. La star, mais aussi le mannequin (on n'oubliera pas de si tôt l'hégémonie de ces top des années 1990 : Christy Turlington[6], Naomie Campbell[7], Linda Evangelista[8], Cindy Crawford[9]...), sont justement ces images parfaites de notre volonté érotique.

Mais il faut s'apercevoir qu'elles ne sont pas les seules à véhiculer cette idolâtrie. Nous la transférons aussi sur la marque. La marque est devenu une image avec sa propre signification à nos yeux. D'ailleurs généralement la publicité n'est pas là pour vendre un objet, elle est là pour vendre la marque. Et ces mannequins et ces stars sur lesquels nous venons d'écrire servent justement à vendre cette image. La marque devient une identité à part entière et adhérer à cette identité, c'est se définir soi-même dans sa propre construction identitaire. La plupart des marques de lingeries ont très bien compris l'importance de cette image. Par exemple le site de vente Liaison dangereuse[10] et sa publicité *Sexiness for everybody*[11] malgré le scandale qu'elle a provoqué montre bien cette problématique de la construction identitaire. La lingerie permet d'acquérir sa propre identité, aide à percevoir son corps de la meilleure manière qu'il soit malgré certains artefacts ayant une image massivement unificatrice (nous parlons bien évidemment de la burqa mise en scène ici).

4 Le *code Hays* est un code de censure établit par le sénateur William Hays (1879-1954) régissant la production filmique de 1934 à 1966.
5 *Basic Instinct*, film réalisé par Paul Verhoeven en 1992.
6 Christy Turlington (1969 - X) est un top model américain qui a représenté la marque Calvin Klein pendant 20 ans.
7 Naomie Campbell (1970- X) est un top model anglais.
8 Linda Evangelista (1965- X) est un top model canadien.
9 Cindy Crawford (1966- X) est un top model américain.
10 *Liaison dangereuse* est un site de vente internet allemand de lingerie.
11 Publicité diffusée en 2009, aussi disponible à cette adresse : http://www.youtube.com/watch?v=DM3R6_1Ayoo

« *Le succès médiatique des collections de couture et de prêt-à-porter* [et de lingerie]*, depuis deux décennies, l'intérêt du public pour certains couturiers et créateurs de mode, l'identification aux mannequins les plus connus contribuent à la valeur symbolique des défilés, vécus comme des événements* (...)[12] ». Cette citation confirme ce que nous avons avancé précédemment. Le vêtement, et aujourd'hui le sous-vêtement, deviennent une sorte de religion où le créateur et le mannequin seraient les divinités et la lingerie son objet de culte. Jean Baudrillard ajouta très justement : « *La parure sous toutes ses formes (corps, visage, chevelure appartient aux lois de la nature). C'est une contrainte cérémoniale...Elle fait partie de l'univers tactile immanent initiatique de la cérémonie*[13] ». Si nous adoptons le point de vue de Baudrillard la lingerie serait donc un objet de culte à part entière, tout comme notre corps. Et ceci relève d'une sorte de fascination fantasmatique fonctionnant avec ce processus de « starification » mis en avant un peu plus haut.

Une marque telle que Victoria's Secret[14] a très bien cerné ce processus. Ses défilés sont chaque année attendus comme des événements et sont présentés comme des spectacles hors du commun. Les plus grands top à l'instar de Giselle Bündchen[15] participent à ces défilés.

« *La puissance des marques contemporaines, très haut de gamme ou plus accessible, révèle le besoin d'attachement des consommateurs ou des utilisateurs potentiels à des univers de références codifiés, proposant un genre, un style, une allure bien identifiée, le choix et la composition de matériaux bien particuliers, des codes de reconnaissance singuliers (couleurs, logos, enseignes...). Ce besoin d'appartenance révèle combien se parer, s'habiller, se vêtir, de la manière la plus sobre ou la plus sophistiquée, garde du sens. Adopter un type de tenue vestimentaire, c'est toujours adhérer à une vision esthétique personnelle ou collective, même momentanée, c'est révéler un besoin de reconnaissance sociale, en appartenant, en se distinguant ou en se démarquant d'un groupe et d'un lieu, c'est une envie d'imiter un personnage de référence de cet univers* (...)[16]». Dans ces phrases nous retrouvons concrétisées toutes les hypothèses que nous avons pu avancer. Porter du Chantal Thomass, ce n'est pas la même chose que de porter du Etam. Cependant, nous pourrions trouver quelques éléments à redire sur ceci car en effet, comment la lingerie, qui se doit d'être invisible, peut-elle exprimer une appartenance ou une concordance aux yeux des autres lorsqu'elle se défile sous les vêtements ? Il se peut que toute l'importance formelle que nous avons donné au corps depuis le début de cet essai répond à ce questionnement. Il est le seul à traduire visiblement, aux yeux de tous, de par son attitude, l'appartenance, le rejet, les référents, etc... Tout le paradoxe de la lingerie vient de ce jeu indécis du « je montre et je cache » et de sa temporalité particulière. Car en effet, il y a un moment pour porter tel ou tel type de lingerie. Ce problème n'existait pas avant la démocratisation de la lingerie dans les années 1920. Son développement

12 Danielle Allérès, *Mode, des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2005, p.5
13 Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, coll. « Figures », Paris, Grasset, 1983, cité dans Danielle Allérès, *op.Cit.*, p.9
14 *Victoria Secret* est une marque de lingerie américaine fondée en 1977 mais qui connaît sa notoriété à partir des années 1990.
15 Giselle Bündchen (1980 – X) est un mannequin brésilien d'origine allemande.
16 Danielle Allérès, *op.Cit.*, p.5

croissant et son lien très fort avec l'exigence représentative sociale marque de plus en plus ce paradoxe.

L'autre paradoxe lié à la lingerie est celui de la pudeur face à l'exubérance. Ce paradoxe naît de tout l'imaginaire, qui s'est fortement construit et ancré dans les moeurs, depuis le XIXe siècle. Comme nous avons pu le constater, le XIXe est un siècle moralisateur mais qui se complaît à côtoyer les cabarets et autres lieux de frivolités. La lingerie se trouve donc prise dans cette contradiction. Pudeur, érotisme et pornographie finissent finalement par se rencontrer en un seul et même morceau de tissu.

Mais avec tout ce que nous avons pu avancer, disons que la pudeur sert à l'imaginaire érotique et que la pornographie n'est que la mise en scène fictive de cet imaginaire. Finalement la pornographie ne serait que le parachèvement et la dernière étape de ce chemin imaginatif donnant lieu aux relations intimes les plus primaires de l'homme. C'est pour cela qu'en parallèle de l'évolution du cinéma pudique et d'autant plus érotique valorisant le sex symbol, se développe le cinéma pornographique.

Mais ce qui est le plus remarquable au vue de la comparaison entre lingerie et pornographie, c'est la similitude des significations véhiculées. Et nous pourrions même dire que la pornographie a fait preuve d'une plus grande perspicacité que la lingerie en ce qui concerne les problèmes sociaux.

Les thèmes de l'impuissance masculine, des amours homosexuelles, des transgressions sont bien plus rapidement présents dans la pornographie. Le film *Polissons et Galipettes*[17] en est un bon exemple. Malgré toutes les revendications que peuvent suggérer la lingerie du début du XXe siècle, il faut tout de même attendre les années 1970-1980 pour voir arriver des photographies de mode représentant cela. Le cas Helmut Newton est assez parlant. Et près d'un siècle plus tard cette imagerie est devenu tellement présente dans la publicité que cela en devient banal. Aujourd'hui les publicitaires s'amusent clairement à faire de l'érotisme à outrance avec toujours une référence pornographique sous-jacente. Ceci peut paraître antinomique mais il faut bien comprendre que le publicitaire tente d'éveiller un désir sexuel (érotisme) par l'image représentant une scène clairement sexualisée, limite pornographique, la seule chose évitant cette image étant le sous-vêtement ou le vêtement. Même le slogan renvoie parfois à ceci. Le sexe lui-même devient un mode de distinction sociale à part entière à une époque où toutes les sexualités sont presque acceptées. Et la star et le mannequin représentent elles aussi ce mode de différenciation et d'exhibition. Je vous renvoie aux quelques publicités se trouvant en annexe. Blush[18] et Agent provocateur[19] avec Kylie Minogue sont en effet deux parfait exemples de cette sur-érotisation à sous-entendus pornographiques.

Et si vous ne comprenez pas ce rapport entre érotique et pornographique, il est une citation qui peut éclairer

17 *Polissons et galipettes* est un film français de 2002. Il s'agit d'un montage de 12 courts métrages pornographiques des années 1900 à 1930 compilés par Michel Reilhac. Le synopsis du film est les suivant « Une composition de films érotiques muets du début du XXe siècle. Ces derniers étaient programmés en séances à heures fixes dans les salons d'attente des bordels sophistiqués ».

18 Publicité allemande de 2009, disponible à cette adresse : http://www.culturepub.fr/videos/blush-lingerie-sexy- stimulation-vost

19 Publicité américaine de 2001 (diffusée en France et dans d'autres pays notamment dans les salles de cinéma), disponible à cette adresse : http://www.youtube.com/watch?v=YHood00sNJU

les esprits : « *''L'imaginaire de la pornographie, impliquant* [alors] *le voyeurisme de la jouissance mécaniste, repose sur le corps, ses postures et ses accouplements, ainsi que sur une crudité de mot qui contourne les tabous langagiers*[20]''. *''Tout dans le roman pornographique, déclare Jean-Marie Goulemot, est corps à l'excès*[21]''. *Le lecteur est assigné au positionnement du voyeur fasciné. La mise en scène de la jouissance gestualisée, sonorisée, fait naître, en lui, physiquement, le désir irrépressible et produit un trouble strictement corporel, plus intense que celui que pourrait susciter la lecture d'une scène de massacre ou de terreur*[22] ». Il faut savoir que Alain Corbin écrit ceci pour parler du roman pornographique du XIXe siècle. Mais cela fait totalement écho à la situation publicitaire actuelle et explique ce flou « érotico-pornographique » qui embue l'image de la lingerie.

Seulement il ne faut pas voir ceci comme une immense révolution sexuelle. Car, en effet, comme nous venons déjà de le constater, même aux époques les plus moralisatrices, il y a toujours un rapport au sexe, dans les sociétés, qui reste important. Et rien n'a vraiment changé. Nous pouvons parler d'évolution mais non de révolution. Le fantasme qui tient à se cristalliser autour de la lingerie depuis le XIXe siècle marque cela.

Cependant la seule chose que nous pouvons constater c'est l'essoufflement qu'il peut se produire autour de cette émulsion fantasmatique. La sur-sexualisation du XVIIIe siècle laisse place à la pudeur d'un XIXe, l'anti-féminisme des années 1920 laisse place à une ère d'ultra-féminité qui s'estompe dans les années 1960 pour enfin arriver à une extrême sexualité durant les deux décennies qui suivent. Et les années 1990 marque à nouveau une baisse du désir charnel.

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout étudier la problématique (sous-)vestimentaire de la femme et cela se comprend lorsque nous nous remémorons ce que nous avons dit sur l'évolution du costume masculin qui reste cristallisé sous une même forme durant plusieurs siècles. Mais comme nous l'avons vu, la femme ayant repris aux hommes la primauté de la séduction, de la sexualité et de leurs corps, ces messieurs se trouvent dans une position de faiblesse qu'ils n'avaient jamais connu. Ceci remet donc en cause le couple homme/femme tel qu'il était conçu. La féminisation des dessous qui ont été créés par les hommes au Moyen-Âge, la « bataille de la culotte », etc..., sont la conséquence directe de cette remise en question de la masculinité. La volonté de garder la femme sous la tutelle masculine a échoué à l'aube du XXe siècle. L'homme se remet donc en question et de nombreuses représentations mettent cette situation en évidence. Comment séduire une femme qui aujourd'hui a son entière autonomie sexuelle ? Et qu'en est-il du jeu de la séduction de l'homme sur la femme ?

Dans ces circonstances, il existe le thème, récurrent dans l'imagerie sexuelle et érotique, de l'impuissance.

20 Michel Porret, in Pornographie, n°19 d'Equinoxe, revue de sciences humaines, printemps 1998, p.7

21 *Ibid.*, p.19

22 Alain Corbin, *Histoire du corps*, vol.2, *De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2006, p.169

Et il devient l'un des thèmes principaux de cette hétérosexualité en faillite. La première définition du mot reste « *manque de pouvoir, de moyens, de force pour faire quelque chose*[23] ». Cette idée de pouvoir que nous avons longuement abordé précédemment au travers de l'histoire du sous-vêtement masculin est au coeur même de la représentation de l'homme. Et ce dernier a clairement perdu ce pouvoir qu'il avait sur la femme.

Mais depuis quelque temps, le terme d'impuissance se voit transféré dans le schéma sexuel des relations entre l'homme et la femme. Lorsque vous tapez le mot « impuissance » dans n'importe quel moteur de recherche sur internet, les premiers résultats arrivant concernent l'impuissance érectile. Ce terme est généralement associé à une vision masculine et non féminine car dans la fabrication des codes occidentaux, la femme n'a pas le pouvoir. Donc comment pourrait-elle accéder au stade de l'impuissance ? Donc, l'impuissance se concrétise par l'objet de la masculinité qui se trouve être le pénis. Ce n'est donc pas pour rien qu'il y a une différence symbolique entre le pénis, qui est l'organe sexuel de l'homme, et le phallus, qui lui est le même organe à l'état érectile synonyme de force et de pouvoir.

Nous pourrions donc nous demander aux vues des questionnements précédents si nous sommes encore, aujourd'hui, dans une société phallique. Même si nous gardons les stigmates de la construction sociale patriarcale d'antan, nous pouvons aisément remettre en cause ce système. Cependant, même si nous pouvons constater une plus grande inquiétude pour cette impuissance aujourd'hui, cela n'est pas un thème nouveau.

En effet, l'imagerie pornographique du début du XXe siècle avait déjà mis en avant ce thème-là. Nous reprendrons donc l'exemple du film de Michel Reilhac, *Polissons et Galipettes*[24]. La première scénette qui nous est présentée est tout à fait symptomatique à cet égard. En effet, l'homme qui s'infiltre dans l'acte amoureux lesbien reste impuissant et finit au sol pendant que les deux femmes continuent leur ébat. Ce lesbianisme est un fantasme pour l'homme mais tend aussi à concrétiser ce rapport homme/femme qui s'affaiblit.

Mais n'est-ce pas aussi, à cause d'une époque où tout espoir de domination masculine s'évaporant, que nous voyons naître ces avatars d'une virilité perdue ?

Ces personnages héroïques filmiques, ces hommes qui ont bâtit leur célébrité sur leurs muscles ne sont-ils pas là justement pour nous rappeler à quel point l'anéantissement du sentiment viril de l'homme moderne et contemporain se met en place ? Eugène Sandow[25], Charles Atlas[26], les super-héros des comics ne participent-ils pas à souligner ce malaise ?

En tout cas c'est ce que tend à montrer Jean-Jacques Courtine dans le volume 3 de l'*Histoire de la virilité*[27]. Ces avatars que nous créons ne sont que des images fantasmatiques soulignant cette perte virile. Une certaine nostalgie des temps guerriers grecs et romains s'installe. Cette sorte d'homme primaire, dont la force physique

23 Définition disponible à cette adresse : http://impuissance/definition-de-impuissance.htm

24 Se référer à la note 17 p.52

25 Eugène Sandow, de son vrai nom Friedrich Wilhelm Mueller (1867-1925) est un athlète allemand considéré comme le tout premier des culturistes

26 Charles Atlas, né Angelo Siciliano (1892-1972) est un célèbre culturiste.

27 Alain Corbin, *Histoire de la virilité*, vol.2 dirigé par Jean-Jacques Courtine, Paris, éd. Seuil, 2011

construit sa virilité, cherche son équivalent dans un monde où justement cette force tend à disparaître de la sphère sociale. Le cerveau est plus valorisé que le muscle, et la construction familiale de la vie privée réduit à néant ceci. Aujourd'hui, le pénis n'est plus un symbole de pouvoir, il est juste attaché à sa fonction biologique. Le statut du sous-vêtement masculin au cours des siècles passés tend à démontrer cela. En effet, l'homme depuis la Renaissance jusqu'au début du XXe siècle ne portera rien d'autre qu'une chemise sous ses habits. Le sous-vêtement en tant que tel n'existe pas pour lui. Cependant il affirmera sa virilité et son pouvoir par certains artefacts visibles sur le vêtement comme la braguette. Elle servait autant à cacher qu'à montrer. Or l'arrivée du caleçon et du slip au début du XXe siècle marque le début de l'abandon de cet attribut mais aussi de tous signes ostentatoires de virilité. Ce mouvement souligne peut-être cet effet de dégénérescence dans les relations hétérosexuelles.

Mais, dans un même temps, cette volonté de mettre en valeur une virilité accomplie est en effet en contradiction avec le concept de séduction. La séduction doit passer par une féminisation et ne peut par conséquent pas cohabiter avec l'idée de la force et du pouvoir masculin. « *Aussi discrète soit-elle, l'utilisation d'éléments du vestiaire féminin par l'homme a pour résultat de dégager le principe de la séduction masculine [...] Au XVIIIe siècle, c'est principalement dans la tactique même de séducteurs comme Lovelace, Valmont ou Casanova que se lit cette efféminations. Mais si, déjà au XIXe siècle, le dandy se pose en tant que figure de la séduction, c'est précisément parce qu'il a intégré dans son physique par le biais de son habillement, ou pour le moins le soin qu'il y porte, quelque chose de la féminité nécessaire. Or, à nouveau, ce que la féminisation du vêtement masculin à partir des années soixante met en évidence avec plus de force encore et, en tout cas, sur une échelle sociale plus large, c'est la dimension féminine essentielle à la séduction masculine qu'illustreront à la scène et à l'écran : Jim Morrison photographié dans la fourrure de Gloria Stavers en 1969, Mick Jagger dans sa party dress du concert de Hyde Park en 1969 également, [...] Par suite de ce renoncement ''à la raison 'phallique' du vêtement masculin pour satisfaire ce que Freud appelle le désir de contact", l'homme entre de plus en plus dans le domaine de la beauté et, de sujet de désir devient objet du désir – jusqu'à ce que Jean-Paul Gaultier puisse appeler de ses voeux pour le nouveau millénaire l'ère de l'homme-objet*[28] ».

Ce qui reste mis en avant dans cette citation c'est la faculté que l'homme va avoir à plaire à la femme. Or dans une ère où la femme est devenue une dominatrice, autant que l'homme, ce dernier doit s'adapter en utilisant les parades de réification de son corps. Il doit devenir un objet désirable et il ne le devient que par le passage à un soin apporté à son apparence. Dans ces cas-là, nous comprenons en quoi la virilité n'a plus sa place dans la relation hétérosexuelle et en quoi elle s'oppose à ce jeu de séduction.

Cependant, il existe un second paradoxe dans ce qu'avance Frédéric Monneyron car en effet, le stade de féminisation peut-être mal perçu par l'homme de par les stéréotypes qui planent sur l'homosexualité. L'image

28 Frédéric Monneyron, *La frivolité essentielle*, Paris, Puf, 2011, p.84

de l'homosexuel est l'image d'un homme se comportant comme une femme dans l'imaginaire collectif. C'est peut-être en cela aussi que les hommes cherchent à se réfugier et éprouve une nostalgie certaine pour une virilité disparue. Il ne veut être associé à cette image stéréotypée.

L'homme se trouve en crise et ces paradoxes sur ce qui fait sa constitution n'en sont que les conséquences. L'histoire de la lingerie féminine et cette guerre pour le pouvoir des sexes a eu pour effet de faire perdre à l'homme tous les points de repères qu'il pouvait avoir. La virilité devient un concept glissant qui dans un certain excès peut devenir un frein à la séduction du sexe opposé. Mais cette nécessité d'une féminisation de l'homme nécessaire à ce jeu de séduction peut être mal perçu par l'homme lui-même qui verrait dans cet acte son amputation. Ainsi, le corps jeune est à plusieurs égards le lieu de l'expression nécessaire de cette cohabitation de la féminité et de la masculinité chez l'homme dans la base même de sa constitution physiologique. Ce corps se trouve dans un entre-deux nécessaire.

De plus, l'invention très récente du «métrosexuel» montre bien cette nécessité de l'homme de se féminiser. « *Cette nouvelle tendance masculine de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle désigne un urbain « branché » qui s'approprie « une part de féminité » sans douter de sa virilité. Ce terme provient de la contraction entre « métropolitain » (qui habite une métropole) et « sexuel » (qui est attirant sexuellement). Il s'agit d'un néologisme qui aurait été inventé en 1994 par Mark Simpson, journaliste au journal The Independant* [29]». Finalement, le plus grand enjeu de la fin du XXe et du début du XXIe siècle est la question de la retranscription plastique, par la parure, de mon être et de ma sexualité.

Mais cette déstabilisation virile n'est pas unique dans l'histoire car même les femmes peuvent faire face à une certaine baisse de désir. En effet, toutes les problématiques que nous avons pu aborder, que ce soit au travers de la question d'une lutte de pouvoir, d'une sur-sexualisation de notre quotidien, deviennent un frein au désir mutuel des deux sexes.

Les années 1990 sont peut-être les dix années les plus remarquables de ce point de vue là. Nous voyons des pièces de lingerie s'infiltrer dans les collections de haute couture. Le corset devient vêtement, le soutien-gorge passe dessus tout comme la culotte. Et la lingerie en tant que sculpteur du corps parfait n'a plus réellement de sens. Prenons comme exemple trois couturiers de cette époque qui sont relativement représentatifs : Martin Margiela[30], Hussein Chalayan[31] et Rei Kawakubo[32] (Comme des garçons). Ces trois-là représentent dans leurs créations l'essence même de cette perte de désir. Rei Kawakubo crée des robes informes, des silhouettes cancéreuses. Margiela décompose le vêtement, laisse toutes les coutures apparentes, utilise des matériaux inattendus. Chalayan lui re-crée des prisons vestimentaires à l'instar de son corset de la collection Automne/

29 Castelain Meunier Christine, « Les métamorphoses de la masculinité », *Le Journal des psychologues*, 2013/5 n° 308, p. 45-51. DOI : 10.3917/jdp.308.0045

30 Martin Margiela (1957 – X) est un couturier belge. La Maison Martin Margiela fut fondée en 1988.

31 Hussein Chalayan (1970 – X) est un couturier britannique d'origine chypriote.

32 Rei Kawakubo (1957 – X) est une couturière japonaise, fondatrice de la maison Comme des garçons en 1975.

Hiver 1995, composé de quatre pièces en bois attachées par des boulons en métal. Fini le temps des tissus brillants, luxueux...Durant cette décennie, on défait le corps de son apparat érotisant et de son aspect lisse et sans défaut. La femme éprouve une lassitude du jeu de séduction qui s'est déroulé durant les vingt années précédentes. Mais ceci marque peut-être aussi cette frustration face à un genre masculin ayant un désir en déclin depuis moins d'un siècle.



Martin Margiela
Veste
Griffe : (ruban en coton blanc)
Printemps/Été 1997



Hussein Chalayan
Corset
Griffe : (marque courbée)
P'Ben 95 Automne/Hiver 1995



Rei Kawakubo
Robe
Griffe : Comme des garçons
Printemps/Été 1997

Frédéric Monneyron en écrivant sur le rapport entre séduction et consommation, consommation d'un point de vue charnelle mais aussi économique, écrira ceci : « *Or quand bien même, en Occident, cette industrie resterait prospère, on observe depuis quelques années le recul très sensible et très significatif de la consommation en habillement (pour la France 8% de baisse en 1993), qui signifie donc un moindre investissement dans la séduction et ce qu'elle vise. Mais c'est encore la mode contemporaine elle-même qui, symboliquement apporte la meilleure preuve de ce refus de consommer (...). Elle est repli, à la fois renoncement à séduire et refus de consommer comme le manifeste évidemment à la perfection le Grunge qui cache le corps, prône la disharmonie en refusant les notions d'élégance et de séduction et réutilise les vieux vêtements*[33] ».

Finalement durant cette époque, on prône ce que Marlène Dietrich nommait « infirmité ». Dans ces circonstances-là, nous pouvons nous demander si la lingerie a sa place. Il est évident qu'elle ne disparaît pas mais les historiens de la lingerie oublie souvent ce mouvement anti-sexuel qui est arrivé dans les années 1990. Mais il ne faut pas oublier de préciser et de rappeler que les années quatre-vingt-dix sont aussi les années de

33 Frédéric Monneyron, *op.Cit.*, p.97





ces top sex symbol et du Wonderbras. Finalement, nous pouvons même nous demander si ce rapport étroit qu'il y avait entre lingerie et vêtement ne s'est pas brisé à cette époque. En même temps, cette décennie est aussi marquée dans sa strate starifiée par un dévoilement du corps important. C'est l'époque du nombril à l'air, du string dépassant du pantalon et d'un engouement pour le sportwear. Cette volonté même de montrer son corps participe aussi à cette dés-érotisation de celui-ci et de cette lingerie qui l'accompagne. L'imagination ne peut plus, en tant que créatrice d'érotisme, fonctionner. Les matières séductrices ne sont plus au rendez-vous. Cette volonté vient peut-être aussi des grands changements du monde à ce moment-là. Tombée du mur soviétique, prolifération du sida...etc, sont sûrement à l'origine de cette volonté de se détacher de tout rapport charnel et cela se ressent dans les parures du corps. Finalement, si les années 70-80 ont été le summum de la sexualité, les années 1990, elles, ont été le paroxysme même de l'anti-désir. Ces trente années marquent finalement les moments les plus fort et les plus extrêmes dans cette évolution permanente des silhouettes.

Les années 1990 ont pour effet de re-donner une volonté érotique au XXIe siècle. Mais il reste toujours un certain flou de part l'ingestion de tout ce qui touche à notre passé vestimentaire. Et la parade vingt-et-uniémiste contre cette dés-érotisation du couple homme/femme va être de s'intéresser aux amours qui autrefois n'étaient pas pleinement acceptées.

Chapitre 3

Le sexe «contre-nature»

La publicité d'aujourd'hui sert d'appui au développement de l'image d'une nouvelle sexualité. Cependant, cette image n'est pas vraiment neuve puisque depuis le XIXe siècle, la femme lesbienne s'installe dans l'imaginaire érotique et pornographique comme nous l'avons vu quelques pages auparavant. Mais il faut attendre notre époque actuelle pour que cette image se démocratise aux yeux de tous.

Pour notre étude, nous allons nous attacher surtout à deux publicités : une canadienne et l'autre américaine. Les deux marques qui ont fait ces publicités sont respectivement Sexy CPR[1] et Agents Provocateurs[2].

La première reprend les premiers soins de secours mais la marque y rajoute une portée érotique importante. L'évanouissement d'une des deux jeunes femmes sert de prétexte à la sexualité. Dans la seconde, est repris le thème d'une soirée orgiaque. Nous en oublierions presque ces pièces de lingerie dans toute cette mise en scène.

Mais ce qui reste important à voir c'est que la lingerie est prétexte à cet érotisme. Mais avec toute cette baisse du désir au cours du XXe siècle, il est probable que les publicitaires explorent un fantasme récurrent dans l'imaginaire masculin. Mais en même temps, nous pouvons nous demander si justement le lesbianisme n'est pas aussi l'achèvement de cette liberté sexuelle tant revendiquée. La publicité de Agents provocateurs est tout de même assez significative. Le seul homme présent dans ce court-métrage sert d'objet sexuel dans cette orgie lesbienne. Et en même temps, cet homme est justement la figure même de l'homme fantasmant sur cette femme libertine. Cette nouvelle voie explorée tente justement de ré-érotiser notre imaginaire après une époque qui l'a perdu.

Alain Corbin, en écrivant sur le XIXe siècle, dit ceci : « *Le corps contemplé, le corps désiré, le corps caressé, le corps pénétré, le corps comblé constituent un ensemble d'objets historiques obsédants au siècle qui vit s'élaborer la notion de sexualité. Il y a plus d'un quart de siècle que Michel Foucault a souligné la prolifération des discours concernant le sexe, en ce temps naguère considéré comme celui de la répression des pulsions. La jouissance solitaire et juvénile, l'homosexualité, alors désignée sous les termes de comportement antiphysique, l'hystérie féminine alimentent, en effet, un intarissable discours qui s'accorde à la multiplicité des procédures d'aveu. Il soumet le corps à une insatiable volonté de savoir qui, tout à la fois, stimule le désir*

1 http://www.culturepub.fr/videos/fortnight-lingerie-super-sexy-cpr-vost
2 http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=jfyldZ5fepo#!





et assure son contrôle selon une subtile technologie de pouvoir[3] ».

Si à certaines époques nous tentons de réprimer toutes pulsions, à d'autres on essaie de les relancer. À l'opposé de ce passé révolu, nous ne sommes plus dans une optique de la restriction et du refoulement des passions humaines. Nous sommes, au contraire, rentrés dans une ère de l'oisiveté où le plaisir de l'oeil et du corps est de mise. Et nous pouvons aisément penser que la crise financière sévissant actuellement va favoriser l'accroissement de cette volonté oisive. Quoi de mieux que ces jeux de séduction, cette vie oisive pour oublier les problèmes que nous pouvons encourir ?

La lingerie est touchée par ce désir. La ré-érotisation du corps qu'elle produit en est l'exemple même. Les plus belles lingeries se complexifient, jarretelles, bas, soutien-gorges ou corsets sont de rigueur et limitent l'accès à cette intimité évéienne réveillant ainsi le jeu de l'effeuillage et du délaçage propre à des époques libertines comme le XVIIIe siècle.

Et le lesbianisme présent dans les publicités tend à souligner ce fait-là. On tente de raviver l'étincelle passionnelle entre les individus en faisant appel à des fantasmes absolus et continuels. Car même si nous avons pu parler de l'image pornographique dix-neuviémiste, il ne faut pas oublier le pouvoir fantasmatique de la figure du harem oriental qui participe aussi à ceci. On tente de traduire dans cette imagerie l'indépendance et la force des femmes du XXe siècle et d'introduire en même temps les fantasmes masculins provenant d'une certaine nostalgie d'un temps passé où l'homme dans son rôle de patriarche avait ce pouvoir qu'il n'a plus.

Il reste tout de même évident que la femme lesbienne n'est pas là pour revendiquer une appartenance sexuelle (ce qui n'est pas forcément le cas dans la figure homosexuelle masculine) mais vraiment pour réveiller le pouvoir fantasmatique de l'imagination de tout un chacun et nous n'insisterons jamais assez là-dessus.

Finalement la figure de la lingerie sert de porte vers une intimité orgiaque, tout en conservant sa grâce apollinienne. Comme le chanterait Jane Birkin « *les dessous chics, c'est une jarretelle qui claque dans la tête comme une paire de claques...*[4] ».

Et comme nous pouvons le constater, nous n'inventons pas, nous détournons juste inconsciemment les schémas du passé. Nous sommes dans un renouvellement permanent des codes historiques, nous les brassons jusqu'à en changer la signification, d'où peut-être tous ces paradoxes qui s'imposent à la lingerie. Le lesbianisme, rien de nouveau, mise à part sa monstrabilité grandissante.

Le tabou et la pudeur seraient deux sujet très intéressants à étudier car ici, ils sont profondément liés à l'histoire et au développement de la lingerie. Et voir la manière dont ils vacillent entre les époques sur des rythmes dentelliers, ce n'est pas sans attiser notre curiosité.

Ce qui nous pousse à affirmer cela sur l'image de la femme lesbienne est la notion d'invisibilité mise en avant dans les études sociologiques sur cette dernière en tant qu'entité sexuelle à part entière. Je ferais surtout

3 Alain Corbin, *op.Cit.*, p.149

4 *Les dessous chics*, interprétée par Jane Birkin en 1983, écrite et composée par Serges Gainsbourg

référence ici à une étude de Anne Revillard[5].

Nous pouvons y noter plusieurs phrases et expressions significatives à cet égard : « [...]*le principal problème rencontré par les femmes est l'invisibilité lesbienne* », « [...] *manque de représentation des lesbiennes dans les médias* [...] », « *répression silencieuse* », « [...] l*'invisibilité lesbienne ne se constate pas seulement dans les médias, mais aussi dans la littérature sociologique sur les homosexualités qui fonctionnent souvent par universalisation du masculin ou en oubliant tout simplement l'existence de l'homosexualité féminine*[6] ».

Ceci tend bien à concrétiser ce que nous avons pu avancer sur ce réveil du désir hétérosexuel par l'appel à l'homosexualité féminine. Mais ceci n'est pas quelque chose de neuf. Déjà au XVIIIe siècle, nous retrouvons les traces de ce fantasme lesbien dans les récits érotiques de la littérature ou de la peinture prévus à cet effet. « [...] ‘’*l'anandryne*[7]’’ *s'affirme à travers la littérature pornographique et la peinture libertine comme une figure essentiellement érotique, largement mythifiée par les fantasmes d'un public masculin*[8] ». Cette courte citation est bien-là pour soutenir ce caractère continuel du fantasme lesbien. Pourquoi un tel fantasme chez l'homme ? Comment s'est-il installé ? Telles sont les questions que nous pouvons nous poser en parallèle de notre étude. Finalement ce qui est remarquable, c'est que tout devient prétexte à érotisme et à l'éveil du désir. Et si le publiciste reprend tous ces fantasmes corporels au travers de la figure de la lingerie, ce n'est pas si innocent. Depuis qu'elle existe, elle a toujours été attachée à la notion même d'érotisme, en tant qu'elle est la plus proche de l'intimité corporelle. Elle cache l'objet du sexuel, objet qui est tout à la fois image de dégoût et d'attirance. La lingerie ne peut donc pas se détacher de notre corps, sans lui elle n'a aucune existence. Et si le lesbianisme reste un fantasme latent dans la société occidentale, il en reste un autre qui est celui de la figure de l'homme de couleur.

Il est assez amusant de remarquer que dans toutes les publicités que nous avons pu voir, le seul homme qui se trouve véritablement actif dans l'érotisme ambiant soit un homme de couleur. Je fais référence à la seconde publicité de Sexy CPR nommé « Abdominal Thrusts[9] ».

Toujours dans ce thème des premiers gestes de secours, la marque met en scène une jeune femme s'étouffant et un homme de couleur lui faisant une compression abdominale. La référence sexuelle sous-jacente à cette scénette reste très explicite.

Comment se fait-il que dans cette publicité l'homme retrouve sa virilité, sa force, son pouvoir ? Alors qu'auparavant nous le voyions plutôt soumis.

5 Anne Revillard, *L'identité lesbienne entre nature et construction*, Revue du Mauss, n°19, 2002, p. 168-182, disponible en ligne à cette adresse : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2002-1-page-168.htm

6 *Ibid.*, p.176

7 Terme désignant la lesbienne.

8 Anne Richardot, « La secte des anandrynes : un difficile embarquement pour Lesbos », *Tangence*, n°57, mai 1998, p.40-52, cité in Florence Tamagne, *Genre et homosexualité, De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité*, Presse de Sciences Po, 2002/3, n°75, p.63

9 http://www.youtube.com/watch?v=qy0A3E5jHTI

La première marque de virilité se voit dans la distinction qui se fait au XVIIIe siècle entre l'homme actif et l'homme passif dans l'acte charnel homosexuel. « *Là encore la question du genre était déterminante : alors même que les pratiques contre nature étaient l'objet d'une condamnation religieuse et sociale, les relations homosexuelles étaient tolérées lorsqu'elles s'inscrivaient dans le cadre spécifique d'une sexualité agressive (virile) et hiérarchisée. Ainsi dans l'aristocratie, le maître choisit l'objet de son plaisir sans discrimination de sexe, à condition que son partenaire soit considéré comme de genre ''féminin'', c'est-à-dire passif, dominé, physiquement ou socialement, tels le jeune page ou le domestique*[10] ».

Cette question de la passivité et de « l'activité » reste ici tout de même intrigante dans le cas des relations hétérosexuelles. Cependant, avec le renversement des genres qui se produit dans l'image publicitaire de lingerie, ceci se trouve être relativement important.

Nous pourrions penser que la figure de l'homme de couleur devient aujourd'hui un fantasme féminin important. Pourquoi donc cet homme-là et non un autre ?

L'homme de couleur, en tant qu'individu « normalement constitué » est quelque chose d'assez récent. En effet, l'intégrité de l'homme noir, l'existence de son âme ont été des débats importants durant tout le temps des colonisations du XVIIe siècle au XXe siècle. Nous pouvons aussi nous rappeler des épisodes ségrégationnistes ayant eu lieu en Amérique du Nord et en Afrique du Sud abolis respectivement dans les années 1960 et 1990.

La mode fut l'un des endroits où nous avons pu voir arriver des modèles de couleurs. La blancheur de peau n'est plus le seul canon de beauté en vigueur. Mais la figure noire acquiert une signification bien particulière. Ces modèles noirs sont là pour attirer notre attention sur notre « *désir de sortir des cadres occidentaux désormais trop étroits*[11] ».Ce qui reste sous-jacent à l'homme ou à la femme de couleur, c'est un certain exotisme, une sorte d'attirance vers celui qui ne me ressemble pas. Ce désir de plus en plus grandissant vers cet autre, adopte aujourd'hui une position forte dans les fantasmes féminins. C'est une nouvelle union qui peut voir le jour, celui du blanc et du noir.

Si nous regardons de plus près ce cas publicitaire, la position choisie reste assez symptomatique de cette nouveauté, de cet être qui peut offrir autre chose. La position ventre à dos, à la levrette, peut paraître plus bestial qu'une autre. Nous pourrions dire que les femmes voient dans l'homme de couleur un retour au plaisir sexuel, au plaisir animal. Elles retrouveraient donc leur animalité, qui découle elle-même de la figure de cet homme de couleur qui de part notre histoire a acquis inconsciemment ce statut. «L'agressivité» ou la «virilité», si nous suivons les termes du texte cité ci-dessus, sont donc le nouvel apanage de l'homme de couleur. Serait-ce la lascivité sexuelle des européens qui fait que nous glissons peu à peu vers un fantasme tel que celui-là ? Ou n'est-ce qu'une simple attirance vers ce qui m'est inconnu ? Ou cette publicité n'est qu'un cas à part ?

10 Florence Tamagne, *Genre et homosexualité, De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité*, Presse de Sciences Po, 2002/3, n°75, p.63

11 Frédéric Monneyron, *Op.Cit.*, p.58-59

Nous pouvons nous poser toutes ces questions. Mais au vu de cet aspect relativement neuf et jamais étudié, nos hypothèses peuvent être relativement contestables ou du moins vérifiables dans le temps. Il est peut-être encore trop tôt pour avancer tout cela. Cependant, il paraissait important d'y faire référence et de pouvoir montrer comment cette attirance pour une sorte de bestialité passe par cette figure de l'homme de couleur.

De plus, d'un point de vue colorimétrique, dans les représentations cinématographiques, la femme fatale, la croqueuse d'homme se vêt de dessous noirs. Elle est sans rappeler la veuve noire. Elle acquiert cet instinct animal.

Peut-être que la couleur noir a une signification importante dans l'appréhension de la construction fantasmatique. Mais c'est aussi l'importance de la couleur qui a été donné à l'apparat durant toute l'histoire du costume qui confère à certaines couleurs une signification bien particulière. Comme nous pouvons le lire, « *le noir même était exclu, et seules les prostituées et les femmes de ''mauvaise vie'' portaient des sous-vêtements noirs ou rouges, indécents et signes de débauche*[12] ».

Même si aujourd'hui la couleur noire est devenue le summum du chic, elle garde tout de même cette signification cachée.

Tout cela peut donc nous mener à penser ce que nous avons avancé sur l'homme noir. Il existerait peut-être un amalgame fait autour de la couleur noire. Et cet amalgame se cristalliserait ainsi dans l'imaginaire fantasmatique des hommes et se trouverait représenté dans cet univers érotique de la lingerie.

Nous avons fait plusieurs fois référence à l'homosexualité masculine au cours de cette étude. Nous allons donc tenter de comprendre pourquoi, au cours du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, la figure homosexuelle est autant mise en avant.

Cette indécision dans le caractère de la relation homme/femme s'accentue de plus en plus au fur et à mesure que la figure de l'homosexuel prend de l'importance. La figure de l'homosexuel s'empare de la virilité. « *Alors que l'homosexualité, considérée depuis la fin du XIXe siècle comme une inversion, avait trouvé dans la féminisation vestimentaire et physique sa représentation privilégiée, elle se lit désormais tout aussi bien dans ses vêtements qui connotent la force virile ou montrent les muscles. Ce sont le cuir, voir les chaînes* [...] *qui* [...] *institutionnalisés par plusieurs créateurs dont le plus illustratif est Versace avec ses bottes de gladiateurs, définissent désormais le monde de l'homosexualité comme un monde de pure virilité, presque guerrière, duquel toute référence féminine est exclue.* [...] *Que cette mode destinée initialement aux homosexuels, ait trouvé, une fois prise en charge par quelques créateurs, un large public hétérosexuel, ne l'empêche pas de changer – ou en tout cas d'élargir – l'image de l'homosexuel qui de l'hybride du troisième sexe devient le prototype même du mâle. Simplement invite-t-elle à retrouver une virilité impossible à la*

12 Danielle Allérès, *Mode, des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2005, p.47

séduction hétérosexuelle. Car il reste que le vêtement définit une identité masculine qui cultive la virilité selon que sa séduction s'adresse à l'homme et la féminité selon qu'elle s'adresse à la femme[13] ».

Il me reste à préciser avant de continuer mon développement que les exemples qui sont ici énoncés, même si il explicitent mon propos par rapport au vêtement et non au sous-vêtement, est totalement volontaire de ma part car, chez l'homme le fonctionnement du sous-vêtement n'est pas le même que chez la femme. En effet, si le développement de la lingerie féminine se produit dans une volonté de sculpter le corps et participe ainsi au maintien du vêtement, en ce qui concerne l'homme, le sous-vêtement va se développer en parallèle du vêtement et va tendre à la même symbolique que le vêtement. De plus le développement du sous-vêtement chez l'homme s'est sclérosé à la fin du Moyen-Âge après la création de la culotte. L'intérêt croissant pour les sous-vêtements masculins est assez récent.

Pour en revenir à notre propos, lorsque vous regarder attentivement une publicité pour des sous-vêtements masculin, ce qui est autant présenté que ce morceau de tissu, c'est les muscles saillants du modèle le portant. Ce muscle mis en évidence, même si il tient d'une beauté idéale, d'une esthétique herculéenne, tend à attirer un public spécifique. Mais les muscles que revendiquent les homosexuels ne sont pas les seuls à prendre une grande importance. Aujourd'hui, les marques qui visent ce genre de public font appel à tous les symboles de virilité dont nous venons de parler.

Nous prendrons l'exemple du *wonderjock* qui est une sorte de poche placée à l'avant du boxer ou du slip pour y placer le pénis. Cela permet de donner un effet « paquet » qui met en avant les attributs sexuels de l'homme. Finalement, ce système n'est pas sans rappeler la braguette dont nous avons parler précédemment. Il permet de réconcilier l'homme avec sa virilité. Et si il est une marque qui a su se faire une place sur le marché grâce à ce système, c'est bien *Aussiebum*[14]. Et la majorité de leurs publicités revendiquent ce système et cette virilité. Nous prendrons pour exemple, un des spots publicitaires qu'ils ont créé[15].

Dans celle-ci, la marque met en avant ce système du *wonderjock*, et contre toute attente, le présente comme l'événement révolutionnaire de cette décennie. Comme nous avons pu le dire, c'est comme si les hommes retrouvaient leur virilité perdue grâce à ce système. Toute la mise en scène produite, journaux d'informations télévisés, les discours choisis participent à cette « découverte ». De plus, ce spot concrétise ce que nous avons dit auparavant sur l'importance du muscle et la manière dont ce muscle fonctionne avec le symbole viril qui est le pénis.

Et il nous reste à ajouter que même le slogan à la fin souligne ce malaise viril. Le « *If you doubt yourself, wear something else*[16] » tend à démontrer ce souci identitaire et d'appartenance à un groupe, cette volonté de retrouver un certain pouvoir social. Mais le fait que cela atteigne un public homosexuel tend à justifier la

13 Frédéric Monneyron, *op.Cit.*, p.87
14 Aussiebum est une marque australienne fondée en 2001.
15 Publicité disponible à cette adresse : http://www.youtube.com/watch?v=4j-35-CW0B0
16 La traduction que je peux donner de cette phrase est la suivante : « Si tu doutes de toi-même, porte quelque chose d'autre ».

valorisation de la virilité dans la relation homme/homme et la féminisation dans la relation homme/femme.

Il ne faut pas oublier de préciser que l'imagerie pornographique gay tend à montrer ce même sous-vêtement rempli par les attributs masculin comme un objet de fétichisme total. Et c'est ce qui nous permet aussi d'avancer ce fait qu'aujourd'hui, majoritairement parlant, les publicitaires jouent de cette homosexualité revendiquée. Le sous-vêtement masculin relevant d'une forte virilité va se trouver être à la base de la construction du fantasme homosexuel dans ce sens où la force virile va être l'apogée de l'excitation homosexuelle. Ce fétichisme du sous-vêtement masculin se voit dans la comparaison que nous pouvons effectuer entre une imagerie pornographique homosexuelle et une imagerie pornographique hétérosexuelle. En effet, si dans l'un le sous-vêtement masculin prend la figure d'une sorte de préliminaire, dans l'autre cas il est inexistant car dans la pornographie hétérosexuelle, la femme est l'objet de l'attention et du désir et non l'homme qui lui fait figure de figurant.

Et ce qui est intéressant à voir, c'est que cette virilité tend à s'infiltrer dans tous les domaines de la mode. Par exemple, un créateur tel que Walter Van Beirendonck (aussi directeur du département mode à la Royal Academy of Fine Arts de Anvers) a su mettre en avant, peut-être inconsciemment, ce fait-là. En effet, lors de son défilé pour la collection Printemps/Été 2010, il a choisi des mannequins hommes que nous pourrions classer dans la catégorie des *bears* et il a fini son show en les montrant en sous-vêtement. Tout le défilé, tend à montrer tout ce que nous avons pu avancer auparavant dans la volonté de montrer le muscle, mettre en avant l'atout viril, mais ici il y a aussi l'importance de la pilosité qui serait une chose à étudier car suivant les époques il n'y a pas la même approche vis-à-vis du poil.



Fin du défilé Printemps/Été homme 2010 de Walter Van Beirendonck

Le *bear* est la concrétisation parfaite de cette ultra-virilité. D'ailleurs cette comparaison à l'animal qui est l'ours démontre aussi cette volonté pour cette communauté homosexuelle de revendiquer cette force physique, d'exacerber une masculinité.

Finalement, la démonstration de toute virilité passe

par le dénudement partiel chez l'homme. L'homosexuel a bien compris cela et les publicitaires aussi. Et le sous-vêtement est la manière la plus aisée pour affirmer cette exacerbation virile.

Aujourd'hui, le développement de la plupart des marques de sous-vêtements pour homme joue sur ce tableau du langage (homo)sexuel. Internet est aussi très révélateur à ce sujet, car lorsque vous consultez les sites spécialisés dans la vente de sous-vêtements masculins vous vous rendez compte du public qui est en premier lieu visé[17].

De plus nous voyons arriver de nouveaux types de sous-vêtements masculins à l'instar du *jockstrap* ou suspensoir en français. C'est le seul dessous qui est uniquement masculin. Il fut inventé en 1897 par Charles Bennett et est à son origine porté par les sportifs de haut niveau pour sa protection testiculaire, son confort dû à une utilisation de très peu de tissu pour le fabriquer... Seulement, aujourd'hui, cet accessoire sportif est repris dans le quotidien homosexuel. Le fait que les fesses de celui qui le porte soient à l'air libre acquiert une signification dans l'imaginaire érotique homosexuel. C'est en quelque sorte une manière de s'offrir à son partenaire. On revendique ainsi sa sexualité tout en gardant une volonté virile par la partie avant de ce type de sous-vêtement. Il est quand même important de préciser le caractère sexuel secondaire de la fesse depuis l'antiquité. Celle-ci prend même parfois plus d'importance que les caractères sexuels primaires. Dans l'histoire de l'art, de la silhouette, nous vouons un véritable culte à celle-ci.

En clair, si le sous-vêtement masculin tend à se diversifier mais aussi à se complexifier à l'instar de la lingerie féminine, c'est grâce à une montée en puissance de l'homosexualité. Les publicitaires et les créateurs ont bien compris cela et jouent avec cette image. La virilité se voit reconquise par la figure homosexuelle, ce qui accentue d'autant plus les paradoxes que nous avons pu étudier plus haut, car comment l'hétérosexuel peut trouver des images de référence, quand son histoire culturelle revendique une certaine vision de la masculinité que la situation d'aujourd'hui renverse ? Et comment avons-nous pu en arriver à cette situation ?

Finalement c'est l'identité même de ce qui constitue l'homme qui se retrouve en crise aux vues des différents événements et évolutions qui se sont produits. Perte du pouvoir sur la femme, perte de la virilité qui se voit transférer dans la figure de l'homosexuel sont autant de chamboulements qui perturbent l'ordre qui était établit. Ne serait-ce pas surtout le problème d'une attache trop grande aux traditions dépassées par une évolution sociale trop rapide ?

Au regard de la situation de l'homme aujourd'hui, nous pouvons nous demander pourquoi il existe une telle mise en avant de la virilité homosexuelle et pourquoi s'est mise en place cette recherche virile ?

Au regard que nous pouvons porter sur la littérature, nous comprenons en quoi les homosexuels ressentent ce besoin de virilité. En effet, durant toute l'histoire, l'homosexuel, sodomite ou pédéraste selon les termes en vigueur jusqu'au XIXe siècle, a eu l'image d'un homme purement efféminé. Par exemple, « *dans La philosophie dans le boudoir, le marquis de Sade, avant toutes les théories de l'inversion, confie à Dolmancé, libertin assumé et sodomite notoire, le soin de présenter les sodomites passifs (dont on ne peut pas dire qu'ils étaient homosexuels) comme ayant physiquement des qualités féminines : '' Examinez sa conformation ; vous y observerez des différences totales avec celles des hommes qui n'ont pas reçu ce goût en partage ; ses fesses seront plus blanches, plus potelées, pas un poil n'embrayera l'autel du plaisir, dont l'intérieur tapissé d'une membrane plus délicate, plus sensuelle, plus chatouilleuse, se trouvera positivement du même genre que l'intérieur du vagin d'une femme ; le caractère de cet homme, encore différent de celui des autres, aura plus de mollesse, plus de flexibilité ; vous lui trouverez presque tous les vices et toutes les vertus des femmes ; vous y reconnaîtrait jusqu'à leur faiblesse ; tous auront leurs manies et quelques uns de leurs traits. Serait-il donc possible que la nature, en les assimilant de cette manière à des femmes, pût s'irriter de ce qu'ils ont leurs goûts ? N'est-il pas clair que si cette classe d'homme différente de l'autre et que la nature créa ainsi pour diminuer cette propagation, dont la plus grande étendue lui nuirait infailliblement ?...Ah ! Ma chère Eugénie, si vous saviez comme on jouit délicieusement quand un gros vit nous remplit le derrière ; lorsque, enfoncé jusqu'aux couillons, il s'y trémousse avec ardeur ; que ramené jusqu'au prépuce, il s'y renfonce jusqu'au poil ! Non, non, il n'est point dans le monde entier une jouissance qui vaille celle-là : c'est celle des philosophes, c'est celle des héros, ce serait celle des dieux, si les parties de cette divine jouissance n'étaient pas elle-même les seuls dieux que nous devrions adorer sur la terre ! ''*[18] ».

Ce qui reste remarquable, c'est la grande perspicacité du marquis de Sade. Au-delà de cette vision féminine du « sodomite passif », qui construit l'image stéréotypée de l'homosexuel, Sade fait des remarques très justes sur les relations sociales entre homosexuels et hétérosexuels. En effet, il se pose la question de savoir si une trop grande « propagation » des homosexuels n'amènerait pas à une mise en branle de l'ordre social hétérosexuel établit. Et ce ce que nous avons pu avancer précédemment, la montée en puissance de l'image homosexuelle virile met à mal l'image hétérosexuel. Et tout ce discours sur la religion tend aussi à souligner la vision des religieux sur ces rapports « contre nature ».

Mais pour en revenir à la féminisation totale de l'homosexuel, cela tient de plusieurs faits historiques. Nous pouvons citer les « Mignons du roi » qui sous le règne d'Henri III (1551 – 1589) prennent cette connotation sexuelle que nous comprenons tous aujourd'hui. Henri III, c'est le règne du raffinement et c'est ainsi que ces « mignons » acquissent ce statut féminin.

Mais aussi, la plupart du temps, « l'acte sodomite » s'effectue sur des jeunes hommes, le XVIIe et le XVIIIe siècles, nous en laissant de nombreuses traces écrites. « *Là encore la question du genre était déterminante : alors même que les pratiques contre nature étaient l'objet d'une condamnation religieuse et sociale, les relations homosexuelles étaient tolérées lorsqu'elles s'inscrivaient dans le cadre spécifique d'une sexualité agressive*

17 Voici l'exemple d'un de ces sites internet : http://www.menattitude.com/

18 Donatien Alphonse François de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Ve dialogue, Paris, 1795, cité in Alain Corbin, *Histoire de la virilité*, vol.2, Paris, Seuil, 2011, p.384-385

(virile) et hiérarchisée. Ainsi dans l'aristocratie, le maître choisit l'objet de son plaisir sans discrimination de sexe, à condition que son partenaire soit considéré comme de genre ''féminin '', c'est-à-dire passif, dominé, physiquement ou socialement, tels le jeune page ou le domestique[19] ». C'est vraiment ce caractère féminin qui construit l'image de l'homosexuel au cours des siècles. Il est donc évident qu'à partir du XIXe siècle, qui est le siècle où l'on s'interroge sur les sexualités, etc, l'homme homosexuel en retrouvant petit à petit une place en tant qu'être normalement constitué va chercher à s'émanciper de cette image stéréotypée. Quelques penseurs du XIXe siècle vont s'attacher à mettre à bas cela pour en arriver au XXIe siècle, à une image de l'homosexuel viril qui brouille totalement les genres tels qu'ils ont pu être mis en place. Les sous-vêtements masculins sont le lieu, finalement, privilégié pour ces revendications viriles puisque sa petitesse permet de montrer les muscles et, se tenant au plus près de lui, ils peuvent mettre en avant l'atout viril en le sublimant.

Nous pouvons aussi souligner le fait que la perte de vitesse de la religion au cours de la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui a totalement changé la manière de nous appréhender en tant qu'être. La religion avait construit un ensemble de règles sociales qui se sont effacées au fur et à mesure que celle-ci se retirait de la vie quotidienne. C'est donc peut-être ainsi qu'au XIXe siècle nous commençons à rencontrer des hommes qui s'intéressent à ces «nouvelles sexualités».

Il existe en effet, au XIXe siècle, des personnalités du monde littéraire telles que Marc André Raffalovich[20], qui ont fait un état des lieux de l'homosexualité dans un pays comme la France.

Il faut savoir que ce terme d'homosexualité n'apparaît qu'à la fin du XIXe siècle en France. Rien que l'arrivée de ce terme montre le changement de vision qui s'effectue vis-à-vis de cette pratique sexuelle. On peut trouver écrit que « *le mot ''homosexualité '', inventé en langue allemande en 1869, ne fait son apparition en France que dans les années 1890, sous une plume savante, mais ne se diffuse et ne se popularise réellement qu'après la seconde Guerre mondiale*[21] ». « *Marc-André Raffalovich – qui réclame dans Uranisme et unisexualité l'égalité entre les sexualités – a désormais recours au terme ''homosexualité ''plutôt qu'à celui ''d'inversion '', car ''homosexualité ''ne renvoie pas à l'inverse des normes de genre mais à une autre sexualité et balaie, du même coup, la notion d'efféminement. Il défend une homosexualité virile* [...] *et milite pour l'amour entre hommes en tant qu'attribut de la virilité, et vécu sur le modèle du scoutisme [se basant donc sur l'apprentissage de valeurs fortes telles que la virilité elle-même], tout en se réclamant des modèles antiques.* [...] *C'est dans l'un de ses articles qu'il mentionne la ''rue V... '', sans doute la rue Vauvilliers, près des Halles centrales de Paris, où existerait – comme à la Villette où sont installés les abattoirs généraux de Paris – une homosexualité*

19 Florence Tamagne, *Genre et homosexualité, De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité*, Presse de Sciences Po, 2002/3, n°75, p.62

20 Marc-André Raffalovich (1864-1934) est un essayiste, poète et journaliste français d'origine russe connu pour ses écrits sur l'homosexualité et sa relation avec le poète anglais John Henry Gray (1866-1934).

21 Alain Corbin, *Histoire de la virilité*, vol.2, Paris, Seuil, 2011, p.369

virile, peu visible, peu repérable en raison des clichés sur l'efféminement supposé des homosexuels : ''Ce qui ressort nettement [...] c'est que c'est dans le monde des gens musclés et râblés que cette passion sévit. Les bouchers de la Villette, les hercules de foire et surtout les forts de la halle pratiquent presque tous ce vice. Beaucoup sont actifs mais il est, parmi eux, également beaucoup de passifs. [...] *Ceux-là sont de pures brutes, comme les hercules, qui haïssent la femme et recherchent également des hommes forts ; car dans ce monde-là, on a horreur du Petit Jésus, de l'être faible* [...] ''[22] ». Cette étude de Corbin et ses collaborateurs permet de mettre en avant cette volonté virile d'une partie de la population masculine. Même si elle a commencé tôt, cette valorisation prendra réellement sa forme la plus concrète plus de 80 ans après les écrits d'un Raffalovich. Mais c'est tout de même le XXIe siècle qui offre cette vision la plus aboutit avec notamment le développement du sous-vêtement masculin tardif.

De plus, cette importance de la figure herculéenne se retrouve dans tout ce que nous avons pu avancer auparavant. Et ce que met bien en avant ici ce texte, c'est l'image purement féminine de l'homme homosexuel qui a été mise en place jusqu'au XIXe siècle.

Finalement, notre monde contemporain est toujours profondément lié aux évolutions des pensées dix-neuviémistes. Tous les changements corporels, mentaux, sociétaux viennent de cette époque. Nous ne sommes que leurs descendants répétant les mêmes schémas. C'est le siècle pivot entre les révolutions du XXe siècles et les siècles de traditions précédents.

Pour en revenir à la figure virile, même si il y a une revalorisation de la virilité au travers de la figure d'une certaine partie des homosexuels, il coexiste toujours dans les fantasmes homosexuels cette figure du jeune imberbe à la grâce féminine telle que la décrivait le marquis de Sade dans l'imagerie pornographique et cela constitue encore et toujours la vision stéréotypé de la figure homosexuelle. Cependant, si il y a une chose que nous avons pu retenir après cette étude, c'est le fait que l'homme virile a besoin de montrer sa force et son pouvoir à travers l'acte sexuel. Il existerait donc une sorte de hiérarchie qui s'installerait au travers de la construction physique d'un individu.

22 *Ibid.*, p.383-384

Aubade

LINGERIE DE FEMME

Leçon n°3
Placer quelques obstacles
sur son chemin.

Aubade

LINGERIE DE FEMME

Leçon n°42
Créer vertiges
et palpitations.

www.aubade.com Fr. Herel Unité Agence Darlin

III

Narcisse et Vénus lovés dans nos dessous

Chapitre 1

Un rétrécissement important

Avant de continuer notre réflexion, il me semble important de préciser qu'il est une philosophie à prendre en considération dans cet écrit. Je parle, évidemment, de la contemplation esthétique qui a connu un essor particulier à partir du XVIIIe siècle. Pourquoi s'intéresser de très près à ce mouvement philosophique qui semble plutôt éloigné de la problématique des dessous ?

Pour mieux comprendre, nous avons besoin de nous pencher sur la définition de ces termes. Tout d'abord, le mot « contemplation » est un dérivé du latin *contemplare* qui signifie « considérer, regarder attentivement ». Cela nous informe déjà sur l'importance de nos yeux dans cet acte de contemplation. Mais *contemplare* est aussi un dérivé en latin du mot *templum* qui désigne « *un espace aérien délimité par le bâton de l'augure pour l'observation des auspices*[1] ». C'est grâce à cette origine étymologique que nous comprenons l'aspect religieux de ce terme. Qu'est-ce donc alors la contemplation esthétique ? Un sentiment religieux, mystique, mêlé à un sentiment de beauté ?

Nous en trouvons de nombreuses conceptions, sans qu'elle ne soit jamais vraiment définit, dans des écrits d'esthéticiens ou de philosophes. C'est en quelque sorte à nous d'en fabriquer le sens à partir de ces différentes choses. Nous pouvons commencer par Baumgarten qui voit « *dans la contemplation esthétique une ''perception confuse'' qui s'oppose à la connaissance rationnelle*[2] ». On atteindrait donc dans cet état un mode de connaissance illogique, dépourvu de toutes constructions déductives de faits et de causes. Ceci relèverait plus du mode de l'intuition cognitive que de la déduction logique et mathématique. C'est dans ce contexte que nous pouvons parler d'empathie dans le sens d'une relation entre le sujet et l'objet permettant d'atteindre son sens. Les sens dans la contemplation esthétique jouent un rôle primordial permettant ainsi l'accès à cet état contemplatif. Cette idée d'empathie se retrouve d'ailleurs dans un courant allemand, l'*Einfühlung* (qui a donné naissance à notre mot français), qui prônait cette projection du sujet à l'intérieur de l'objet, ce qui définit l'attitude esthétique pour eux, de manière à acquérir une connaissance intrinsèque.

Ces définitions permettent de mieux appréhender en quoi la contemplation esthétique vient interférer dans le questionnnement autour de cette parure bien particulière : les dessous. En effet, depuis le début de notre réflexion nous avons pu à de nombreuses reprises constater le règne quasi-religieux et implacable de ces corps parfaits animant les défilés et s'affichant publiquement au travers des écrans. Et nos dessous ont été

1 Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, article « Contemplation », Paris, PUF, 2010, p.495
2 *Ibid.*

conçu de manière à structurer notre corps et c'est en cela aussi qu'ils en viennent à avoir une influence sur la contemplation esthétique du corps. Alors en quoi, avec ce que nous connaissons de la lingerie, pouvons-nous affirmer que cette dernière permet un déplacement de la contemplation esthétique vers le corps humain ? Plusieurs concepts vont être utiles pour mettre en exergue les réponses à cette question.

Tout d'abord, la pudeur. Voici un mot qui au tournant de la Belle Époque a perdu de sa gloire d'antan. Si aujourd'hui, il existe encore de la pudeur, comparée à celle pré-vingtiémiste, elle ne serait que minime. Après 1918, la garçonne fait son entrée dans le monde. Finies les lois somptuaires monarchiques. À partir de ce moment-là, les corps se dévoilent. La cheville et le mollet se montrent enfin et sortent de tous ces fatras de tissus. Finalement, tout ce que la morale religieuse avait réprimé auparavant se libère enfin. Un processus de monstration du corps se met en place.

Les modes changeantes et le développement du tourisme balnéaire ne sont pas si innocent que cela face à ces changements de comportements. 1934 est une date historique pour les français puisque ce fut l'apparition des congés payés incitant ainsi la plus grande partie de la population à profiter de ses vacances et, hors de son lieu d'origine.

Ce tourisme balnéaire a commencé son développement à partir du XIXe siècle sous le règne de Napoléon III donnant naissance et prospérité à certaines villes côtières telles que Deauville, Trouville, Nice, Biarritz ou Arcachon. Mais ce tourisme-là n'était réservé qu'à une certaine bourgeoisie et aristocratie. Or les années trente marquent une massification de ce tourisme. Le développement des transports qui donnent lieu à un pan de la littérature contemplative aide aussi au développement de ce tourisme qui nécessite un réassort de sa tenue estivale. «*Après 1936, mais surtout après la guerre, les citadins français prennent l'habitude de partir en vacances. Sur les côtes de la Manche et de l'Atlantique, des stations balnéaires de type familial se construisent et accueillent la clientèle qui ne peut fréquenter Deauville ou Nice. Elles ne possèdent pas de casino, ni de théâtre, ni de grands hôtels, mais seulement des pensions de famille, des villas modestes et quelques commercent. Vers la fin des années 1960, presque toutes disposent, en outre, d'un terrain de camping, ce dernier type de séjour étant lié aux progrés de l'automobile. C'est d'ailleurs lui qui permet aux milieux modestes de fréquenter les rivages méditerranéens, restés luxueux en Provence et sur la côte d'Azur, déserts sur la côte languedocienne infestées de moustiques. C'est un paysage bien peu attrayant que crée le camping de masse qui implique, par ailleurs, un entassement de vacanciers que seul le soleil rend supportable*[3]». Ce tourisme qui se massifie au cours du XXe siècle devient le symbole même de cette course au soleil. Ceci crée un nouveau mode de consommation mais aussi un nouveau type monstration du corps qui jusque là n'existait pas. L'évolution du maillot de bain reste l'exemple le plus significatif. Plus les années avancent, plus il s'est rétrécit pour enfin arriver à sa forme la plus minimale que nous connaissons aujourd'hui.

3 Pitte Jean-Robert, *Histoire du paysage français, de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 2003, p.338

En 1940, Coco Chanel introduit le teint halé qui ne s'immisce pas très rapidement dans les canons de beauté de l'époque. Il faut attendre les années soixante (et le développement du camping) pour qu'enfin on cherche à avoir cette peau matte qu'aujourd'hui encore nous désirons tous. Il est évident qu'à cet égard le corps est obligé de se dénuder pour pouvoir atteindre le bronzage parfait. Ainsi, nous voyons déjà comment le corps va devenir une parure à part entière.

Il faut voir que si mon choix se porte sur le maillot de bain, c'est par un souci de facilité pour la suite de notre raisonnement. Car même si la lingerie en elle-même connaît le même rétrécissement, de par son lien étroit au vêtement et sa temporalité particulière, nous pouvons vite tomber dans certaines confusions. Or dans mon esprit, le maillot a tout de l'ensemble de lingerie mais dans un état de monstrabilité publique grandement accepté.

Nous rajouterons que le top less et le maillot brésilien sont les dernières limites franchies dans l'exhibition du corps humain. Cela entraîne de nouvelles règles sociales induites par ces nouveaux comportements. Nous comprenons ainsi cette apparition de la nudité dans le monde de nos images. La publicité ne lésine pas sur la nudité, la pornographie de plus en plus accessible ne choque plus vraiment, ...



Terry Richardson, Campagne publicitaire pour Tom Ford, printemps/été 2008

De ce fait, nous voyons apparaître des matières et des dessous (qui se déclinent de la même manière sur les plages) qui s'adaptent à cette nouvelle vision du monde. Transparence, string, maillot deux pièces sont autant d'exemples se calquant sur ces changements.

À partir des années soixante, ce n'est plus le sous-vêtement qui façonne le corps comme ce fut le cas sous l'empire des corsets. Disons qu'aujourd'hui, nous torturons notre corps d'une manière différente. Régimes, engouement sportif, chirurgie esthétique sont autant de nouvelles façons de conformer son corps à un idéal de beauté. Il existe tellement de manière de le conformer qu'il serait très long de faire la liste exhaustive de toutes les techniques médicales pouvant donner lieu à une transformation de notre corps. Et encore si les années soixante sont les années de la plus grande acceptation et d'une certaine banalisation de ces comportements, ces problématiques naissent bien avant. « *Née dans les années 1930, la chirurgie esthétique s'affirme progressivement, auprès du public féminin, durant les Trente Glorieuses, mais il faut attendre la fin du XXe siècles pour que les hommes y aient recours, afin de corriger, en particulier, d'inesthétiques calvities*[4] ». Nous en arrivons à une sorte d'artificialité du corps humain.

Mais ceci, et comme nous le disions, se ressent aussi d'un point de vue sportif avec le développement du *body building* qui depuis le début du XIXe siècle tend à se démocratiser. Ces pratiques corporelles sont véritablement liées à ce culte de la personnalité que nous véhiculons au travers des images publicitaires, des idoles cinématographiques, de ces stars qui dans l'univers de l'image arborent un corps parfait qui floue la véracité de ce dernier dans sa réalité physique et biologique. Mais cette problématique est aussi dépendante du fait de cette pudeur qui s'envole au fil du temps.

Mais si il est une chose profondément liée à cette attitude de la culture de l'artificiel, c'est le dégoût. La philosophie phénoménologique tend à définir ce qu'est le dégoût et au vue de ces études, nous nous rendons compte que l'une des premières cause de dégoût, c'est notre propre corps.

Rosenkranz définira le dégoût comme une réaction émotionnelle de répugnance et de rejet. Ces deux réactions (répugnance et rejet) sont caractérisés par la négation de forme et qu'il exprime plus précisément dans ces termes comme « *l'absence de forme qui naît de la décomposition physique ou morale* (...) *Tout ce qui blesse le sens esthétique par la dissolution de la forme nous inspire le dégoût* ». Il ajoute à cette négation de la forme, cette idée de la décomposition qui est selon lui, « *la dénaturation d'une chose déjà morte qui donne l'illusion de la vie dans une chose morte* [...] *Le répugnant, quand il est un produit de la nature, sueur, glaire, excrément, ulcère, etc., est une chose morte que l'organisme élimine et livre à la pourriture*[5] ».

Il remarque une chose importante au travers de cette négation de la forme. Ce qui répugne dit-il, c'est ce qui va se dissoudre, passer du solide au liquide. Le dégoût apparaîtrait donc lorsque nous sommes face à objet pris

4 Alain Corbin, *Histoire du corps*, vol.3 sous la direction de Jean-Jacques Courtine, « *Les mutations du regard. Le XXe siècle* », Paris, éd. Du Seuil, coll. Le Point, 2006, p.97

5 Rosenkranz Karl, *Esthétique du laid* (1853), Paris, Circé, 2004, p.283

dans cet état intermédiaire, entre le solide et le liquide. Et si cet entre-deux nous répugne c'est uniquement par une analogie qui se produit entre l'objet perçu et les excréments et fluides corporelles.

Ce que révèle sur nous même ces remarques, c'est la vision que nous pouvons transférer sur notre corps de ces états répugnants. Le corps artificiel tel qu'il naît au XXe siècle tend à démontrer cette volonté d'échapper à cet état animal et naturel de ce réceptacle qu'est notre corps. Auparavant, le vêtement cachait tout ce qui était disgracieux dans un corps. Les lois somptuaires mises en place par la cour avait le même but : différencier l'homme le plus parfait de l'homme le plus bas dans l'échelle sociale (celui qui dégoûte), apprendre les bonnes manières et les convenances nécessaires à son bon maintien dans une société. Tout cela tend aussi à démontrer la recherche d'une certaine artificialité de l'être humain ayant pour but d'échapper à son état naturel.

La lingerie aussi petite soit elle a la même fonction. Elle cache uniquement un objet de dégoût premier qui se trouve être la partie la plus informelle de notre corps, et nous parlons bien évidemment de l'organe sexuelle.

Nous prônons au travers de ces techniques un corps dur, structuré, vigoureux et jeune. La vieillesse, l'obésité relève tout deux du même mode de répugnance. Dans ces deux états corporels, nous sommes face à cet entre-deux que Rosenkranz met en avant. Le corps est pris à la fois entre son état physique solide et entre cette liquéfaction de la chair qui commence à tomber donnant un aspect informel à notre corps. En partant de ce même point de vue, la vieillesse est elle aussi considérée de la même manière puisque le corps vieillissant est un corps qui se meurt entraînant un disfonctionnement biologique qui se lie à cet état de liquéfaction. Nous pouvons aussi nous demander si le vieillissement plus que croissant de la population au fil des siècles n'a pas fortement influencé cette idée du corps beau.

Nous retrouvons cette problématique chez un phénoménologue comme Sartre. Lui parlera de viscosité pour exprimer cet état de passage, de dissolution, dénaturant la chose. La viscosité contient en elle aussi l'idée inconsciente des entrailles de notre propre corps. Sartre a aussi très bien vu l'analogie entre notre corps et le reste du monde. Dans son roman *La Nausée*, Sartre au travers de la figure de Roquentin et de Célestine va faire cette analyse du dégoût. Tout d'abord, il fait ce premier constat qui veut que si la majorité ne s'aperçoit que de « *la mince pellicule* » qui lui cache la réalité des choses, Roquentin, lui, ne se laisse pas duper, parce qu'il en voit aussi « *le dessous* », comme Célestine. Cet épisode prend lieu lors de la présence de Roquentin dans un jardin public et où il a la révélation de la contingence face à un marronnier. Ceci montre et illustre justement cette analogie entre ce qui se trouve en dessous et au dessus, ce qui constitue les entrailles et l'enveloppe matérielle et formelle de l'objet. De plus, dans son roman, se définiront différents points du dégoût dont pour l'instant un seul nous intéressera. Ce premier objet de dégoût est ce rappel constant de la mort, de ce corps qui finalement comme tout corps organique va être mené à pourrir. Nous pouvons relever ces quelques morts : le meurtre de la petite Claire, « *horriblement violée* », la mort du fétichiste Rabour, celle du jeune tuberculeux, celle de la femme du jardinier et de la servante- maîtresse de Mauger. Il exprime cette future déchéance du

corps de la sorte : « *la différence n'est que de degrés entre les morts et les vivants qui, eux aussi, perdent la substance vitale ou demeurent sous la menace constante d'une liquéfaction*[6] ».

C'est cette peur de la mort, cette prédiction de la pourriture à venir, qui inconsciemment nous mène à vouloir ce corps « anti-naturel ». Et nous pourrions dire qu'ici nous trouvons la première base de ce qui nous entraîne dans une sorte de contemplation. Au travers de cet échappatoire à la mort, nous entrons dans cette volonté esthétique que Rosenkranz a d'ailleurs souligné, dans cette intuition de nous-même en tant qu'animal mortel voulant échapper à sa condition.

Nous nous retrouvons inconsciemment mis face au vide de nous-même. L'idée de cet état de contemplation passive de notre être se retrouve d'ailleurs dans la vision que donne Sartre de la nausée comme réaction somatique de la répugnance de notre corps. Ici le dégoût se définira par deux autres aspects qui sont l'ennui et l'inauthenticité de l'être.

Ces deux termes sont révélateurs de l'attitude de dégoût puisqu'elle tendent à démontrer au travers des figures de Roquentin et Célestine et de la perte de son identité propre, la révélation à nous- même de notre non-être, de notre condition éphémère et mortelle. Chez Célestine, l'ennui vient d'une vie sans but, de son enlisement dans la basse société provinciale. Elles fait l'expérience du vide de son être. Son être devient l'objet du dégoût et démontre ce que Bourdieu a pu montrer dans son étude sociologique. Cet être du bas de l'échelle sociale est donc un objet de dégoût pour lui- même mais aussi pour les autres. L'inauthenticité de l'être renvoie à cette idée-là. Finalement, notre être est un mensonge et le dégoût est là pour rappeler ce mensonge permanent. Le dégoût est ni plus ni moins que le refoulement de notre être authentique, c'est-à-dire cet être primaire et animal qui a des besoins vitaux.

Même si dans la tradition de la contemplation esthétique l'ennui fut considéré comme un ennemi à cette attitude, je ne pense pas qu'ici elle en soit véritablement dépourvue. En effet, si nous nous penchons sur la question du *Spleen* poétique romantique ou encore sur la vision sartrienne[7] ou pascalienne[8] nous pouvons nous apercevoir que cet ennui est nécessaire à la contemplation de mon être, à l'accès à la connaissance de soi.

Cette relation du dessus et du dessous se retrouve fortement marqué dans l'histoire de la mode dans son lien entre vêtement, sous-vêtement et corps humain. Finalement, nous affichons symboliquement sur nous-même la représentation même de la phénoménologie du dégoût qui est très justement décrite par Sartre.

Mais ce qui est aussi intéressant à voir c'est que le raccourcissement des sous-vêtements est accompagné depuis le XIXe siècle par un soucis d'hygiène et de propreté. Finalement, plus nous devenons propre plus nous sommes dégoûtés par ce qui nous entoure, telle est la conséquence de cette époque pasteurisée. L'invention de ce corps sain est un des symptômes de cette volonté de propreté. Et le dégoût découle de la propreté comme

6 Sartre Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1997
7 Jean Paul Sartre, *Op. Cit.*, p. 40, 175, 187
8 Blaise Pascal, *Pensées et opuscules* (1670 posthume), Paris, Hachette, 1959, p.388

il découle du goût. En clair, la propreté serait un acte artificiel énonçant une des caractéristiques préalables à la beauté. L'impureté ne peut donc pas être objet de contemplation comme l'est l'objet pur. La parure devient donc une étape nécessaire pour atteindre un état sein loin du corps déchéant naturel. Le goût de la jeunesse vient du fait que le corps jeune est dans une phase de croissance et non pas de décroissance, ce qui le rend enviable.

De plus, cette idée d'hygiène qui a véritablement pris son essort au XIXe siècle se constate dans la manière dont on envisage la ville par rapport à l'être humain. En effet, la ville en tant qu'objet artificiel humain, puisque crée de toutes pièces par l'homme et accueillant ce dernier, devient le symbole même de ce qu'est une société. L'importance d'Haussmann à Paris reste assez symptomatique de ce regard sur la société et de sa manière d'être. Avant d'être modernisé, Paris avait en son sein tout ce qu'un humain peut avoir de répugnant. Nous parlons bien évidemment de ces rues moyen-âgeuses sombres qui s'apparentaient à un cloaque immense. En effet, il était d'usage de jeter les ordures, excréments dans la rue. De plus, les immenses fosses communes, servant de cimetières à ciel ouvert étaient encore de mise, mettant aux yeux de tous la pourriture du corps en putréfaction. « *... À l'époque dont nous parlons, il régnait dans les villes une puanteur à peine imaginable pour les modernes que nous sommes. Les rues puaient le fumier, les arrière-cours puaient l'urine, les cages d'escalier puaient le bois moisi et la crotte de rat, les cuisines le chou pourri et la graisse de mouton; les pièces d'habitation mal aérées puaient la poussière renfermée, les chambres à coucher puaient les draps graisseux, les courtepointes moites et le remugle âcre des pots de chambre. Les cheminées crachaient une puanteur de souffre, les tanneries la puanteur de leurs bains corrosifs, et les abattoirs la puanteur du sang caillé. Les gens puaient la sueur et les vêtement non lavés; leurs bouches puaient les dents gâtées, leurs estomacs puaient le jus d'oignon, et leurs corps dès qu'ils n'étaient plus tout jeunes, puaient le vieux fromage et le lait aigre et les tumeurs éruptives. Les rivières puaient, les places puaient, les églises puaient, cela puait sous les ponts et dans les palais. Le paysan puait comme le prêtre, le compagnon puait tout comme l'épouse de son maître artisan, la noblesse puait du haut jusqu'en bas, et le roi lui-même puait, il puait comme un fauve, et la reine comme une vieille chèvre, été comme hiver. Car en ce XVIII ème siècle l'activité délétère des bactéries ne rencontrait encore aucune limite, aussi n'y avait-il aucune activité humaine, qu'elle fut constructive ou destructive, aucune manifestation de sa vie en germe ou bien à son déclin, qui ne fut accompagnée de puanteur. Et c'est naturellement à Paris que la puanteur était la plus grande, car Paris était la plus grande ville de France. Et au sein de la capitale il était un endroit où la puanteur régnait de façon particulièrement infernale, entre la rue aux Fers et la rue de la Ferronnerie, c'était le cimetière des Innocents. Pendant huit cents ans, on avait transporté là les morts de l'Hôtel-Dieu et des paroisses circonvoisines, pendant huit cents ans on avait jour après jour charroyé les cadavres par douzaines et on les y avait déversé dans de longues fosses, pendant huit cents ans on avait empli par couches successives charniers et ossuaires. Ce n'est que plus tard,*

à la veille de la Révolution, quand certaines de ces fosses communes se furent dangereusement effondrées et que la puanteur de ce cimetière débordant déclencha chez les riverains non plus de simples protestations, mais de véritables émeutes (...) La chaleur pesait comme du plomb sur le cimetière, projetant dans les ruelles avoisinantes son haleine pestilentielle, où se mêlait l'odeur des melons pourris et de la corne brûlée (...)[9]»

L'introduction de ce roman donne une idée bien précise de ce que pouvait être une ville comme Paris à l'aube du XIXe siècle.

D'ailleurs, Napoléon III, lors de son discours d'inauguration des travaux sur le boulevard Sébastopol le 5 avril 1858, s'exprima en ces termes, s'opposant en quelques mots à tout ce qu'a pu décrire Süskind : « *Paris est le coeur de la France. Mettons tous nos efforts à embellir cette belle cité. Ouvrons de nouvelles rues, assainissons les quartiers populeux qui manquent d'air et de jour et que la lumière bienfaisante pénètre partout en nos murs*[10] ». Il est intéressant de remarquer la métaphore organique qui est là pour parler de la ville. Et la ville aura toujours pour comparaison le corps humain. Nous parlons bien de coeur, d'artères... De plus il y a dans les termes utilisés par Napoléon III, cette idée de l'agression intime du corps par son odeur, l'obscurité et le fourmillement des habitants. Ce fourmillement explicite un manque de place et une proximité anxieuse vis-à-vis de l'autre. En effet, le corps de l'autre est un objet de dégoût.

Le vêtement est la conséquence de ce rejet du corps de l'autre. En effet, ce dernier est la barrière qui permet d'éliminer le contact avec l'autre. Benjamin dans un texte intitulé « Gants » avait bien vu cela. Cette nécessité de protection est exprimé de la sorte par ce dernier : « *Tout dégoût est originairement dégoût du contact. On ne parvient à dominer ce sentiment que par un geste radical et excessif : le répugnant est étroitement englouti et consommé, tandis que la zone du contact épidermique le plus délicat reste taboue. C'est seulement ainsi qu'on peut satisfaire le paradoxe de l'exigence morale qui demande de dépasser et en même temps de reprendre de manière la plus subtile le sentiment du dégoût* [11]».

Le vêtement est le reflet de ce tabou qu'est le contact. Il sert à cacher ce qui tient du dégoût. Et c'est à travers de celui-ci aussi que vont se mettre en place un tas de conventions sociales révélant celles du dégoût en filigrane. En clair, cette volonté d'échapper à sa «sale» animalité permet un retour intuitif et inconscient sur son être introduisant une sorte de contemplation esthétique vis-à-vis de son propre corps. Et une interrogation sur l'évolution de la lingerie, du maillot, permet de mettre en avant ces problèmes sociaux et inhérent à chaque être humain.

Mais comme nous l'avons déjà préciser auparavant, le rétrécissement plus qu'important des dessous a nécessité certaines parades pour contrer cet aspect dégoûtant du corps naturel. C'est en cela aussi qu'aujourd'hui, le corps prend une place première dans sa propre construction au détriment même du sous-vêtement qui lui n'est

9 Patrick Süskind, *Le parfum*, éd. Le livre de poche, 1988, partie première, p.5 à 8

10 Jean-Robert Pitte, *Op.Cit.*, p.292 : discours extrait de : René Héron de Villefosse, *Histoire de Paris*, Paris, Union bibliophile de France, 1948, p.319

11 BENJAMIN Walter, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p.157

là, maintenant, que pour protéger du contact visuel le dernier des objets dégoûtant de l'homme, son organe sexuel.

L'hygiène est donc devenu le stade indispensable au développement d'une lingerie minimale.

Mais la question qui se pose à ce niveau de notre réflexion reste à savoir d'où viennent ces critères de beauté, ce déplacement de l'idolâtrie... Nous avons déjà pu apercevoir l'importance du XIXe siècle sur la construction des sociétés modernes et contemporaines mais il ne faut pas non plus négliger la pensée du XVIIIe siècle.



Chapitre 2

Un double héritage

Comme nous avons pu le dire précédemment le XVIIIe siècle a fortement imprégné notre monde iconographique. Et ce fut à travers une figure comme celle de Winckelmann que la beauté grecque a pris une ampleur aussi grande.

En effet, cet homme que l'on dit à l'origine de l'art néo-classique a grandement participé à la réintroduction dans l'art des antiquités grecques. Bien évidemment vous pouvez vous demandez, ici, pourquoi nous abordons cette pensée artistique. Je pense que cela a tout son sens dans la mesure où ces figures apolliniennes et vénusiennes sont le point de départ de notre idée du corps beau. Au fil de ses théories sur le baroque et sur les oeuvres grecques, Winckelmann nous offre une sorte de prélude à l'idée que nous nous faisons de nos corps. Il faut voir, lorsque nous connaissons les techniques de dessin classique, qu'il n'y a rien de plus artificiel que la construction d'un corps humain sur une feuille de papier. Même si il n'a pas fallu attendre le XVIIIe siècle pour que l'on puisse observer ce phénomène avec le nombre d'or dont *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci dessiné en 1492 est le plus bel exemple.

Cependant le mode de pensée néo-classique avec sa morale rigoureuse tend à accéder à une beauté transcendantale dont Platon fut le représentant sous la Grèce antique.

Une étude de Armand Nivelle sur Winckelmann soulève certaines de ces problématiques liées à l'art baroque. « *Au Bernin et aux Hollandais, Winckelmann reproche l'imitation trop fidèle de la nature ''commune'', non stylisée, non sélectionnée selon des critères de beauté*[1] ». Nous retrouvons ici cette volonté d'échapper à l'état naturel qui comme nous l'avons vu est une caractéristique première de la volonté humaine.

Winckelmann écrit aussi que « *la beauté suprême réside en Dieu. L'idée de beauté humaine se perfectionne à raison de sa conformité et de son harmonie avec l'Être suprême, avec cet être que l'idée de l'unité et de l'indivisibilité nous fait distinguer de la matière*[2] ». Cette idée de l'unicité de la beauté au travers de l'Être divin est une chose que nous avons pu remarquer auparavant de manière détournée. En effet, à une époque qui est la nôtre, où le Dieu unique n'existe plus, nous nous tournons vers ces idoles transposées dans la figure de la célébrité décrite précédemment. Mais comment cette unicité se trouve-t-elle ?

Tout d'abord nous avons déjà abordé très brièvement la question de l'empathie en début de paragraphe. Cet

1 Armand Nivelle, *Winckelmann et le Baroque*, Revue belge de philosophie et d'histoire, Tome 36 fasc.3, Langues et littératures modernes, 1958, p.855

2 Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, cité in Armand Nivelle, *Winckelmann et le Baroque*, Revue belge de philosophie et d'histoire, Tome 36 fasc.3, Langues et littératures modernes, 1958, p.857

état, qui se trouve être un état de la contemplation, fonctionne ici parfaitement dans notre propos. En effet, lorsque nous spectateur, nous nous projetons dans l'oeuvre d'art de manière à la comprendre de l'intérieur, nous gardons en nous une intuition de la beauté. Et l'importance donnée à la beauté grecque dans l'art laisse en nous une trace indélébile de ce qu'est la beauté. Ainsi, nous reportons sur notre propre corps l'artificialité des oeuvres d'art. Bien sûr, cette artificialité dont nous parlons depuis le début n'est pas à prendre dans le sens péjoratif du terme. Nous exigeons que notre corps naturel et imparfait acquière les propriétés artificielles basées sur des proportions parfaites du dessin classique. Et nous pouvons penser que l'attitude contemplative envers les oeuvres d'art est aussi une contemplation esthétique de notre propre être physique. Et l'étude menée au préalable sur la lingerie tend à révéler cette empathie grandissante pour la beauté grecque au fur et à mesure que celle-ci se raccourcit.

D'ailleurs tout ce monde iconographique qui nous entoure et nous pousse à consommer, reprend dans ses présentations ce schème de la pensée grecque. Et c'est ainsi que nous pourrions aisément rapprocher cette empathie de la catharsis. Nous pourrions voir dans cet acte contemplatif des corps, mené de main de maître par la surabondante nudité des images du XXe et XXIe siècle, une sorte d'admiration religieuse et purificatoire de nos passions tel que Aristote a pu le souligner en écrivant sur la tragédie. Nous retrouvons ici une volonté de s'améliorer découlant de cette peur que nous éprouvons face à notre état organique. Et c'est ici que nous rejoignons ce qui fut dit dans la première partie de cette réflexion. Et nous pouvons penser, à l'opposé d'un Platon ou d'un Plotin, qu'il n'est point nécessaire de se détacher de son corps pour atteindre l'état contemplatif car tout ce que nous avons souligné jusqu'à présent tend à démontrer que notre corps est le centre de cet état contemplatif. Nul besoin de séparer corps et esprit, même si ici, nous pouvons nous apercevoir que nous essayons en vain de calquer l'impérissabilité de notre âme à notre corps.

Nous pourrions même aller jusqu'à dire que c'est grâce à cette rencontre du corps et de l'oeuvre que cette empathie propre à la contemplation esthétique se crée. Mais il est évident que cette empathie se trouve aussi provoqué par la rencontre entre deux corps.

Finalement, le beau devient pur contemplation esthétique de par l'admiration, mais aussi la peur, qu'il provoque. Une admiration de l'harmonie, du juste équilibre, se liant ainsi à cette peur de ne pouvoir atteindre cet idéal et ainsi rester coincé dans notre animalité la plus certaine. À ce point de notre réflexion, nous ne pouvons que faire référence à l'idéalisme de Benedetto Croce, philosophe italien (1866-1952). « *Pour Croce, le beau était le résultat d'un processus psychique d'expression qui ne pouvait avoir d'équivalent dans la nature*[3] ». Nous pourrions être contredit dans notre propos car nous nous intéressons au corps humain depuis le début. Mais comme nous le disions, la manière dont nous abordons notre propre corps est loin d'être naturelle. Et c'est dans ce sens-là que nous pouvons rejoindre la pensée crocéenne. Nous nous appliquons à dévier ce corps

3 Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), article « Beau », Paris, PUF, 2010, p.247

naturel de telle façon qu'il en devienne un pur objet de création, et donc de pensée, humaine. La lingerie qui sert d'apparat artificiel à ce corps, le travail de la musculature, du longéiforme, de l'harmonie, rend ce corps anti-naturel.

Et ce fut cette rigueur de pensée instaurée au XVIIIe siècle qui va permettre ce développement de la volonté du corps beau car même si la contemplation esthétique du corps beau passe par une admiration certaine, il faut voir que, et Croce l'a souligné dans son oeuvre, l'admiration n'est pas forcément synonyme de contemplation. « *Au fond, ces compositions ne procurent pas un véritable plaisir, sinon celui de l'étonnement ou de l'admiration. Ce plaisir ressemble plutôt à celui qu'on a lorsqu'on regarde un funambule ou un prestidigitateur, mais il ne sollicite aucune image dans l'âme. Ou plutôt, cet élan de stupéfaction est produit par une agitation superficielle d'une foule d'images qui ne correspondent pas proprement à une cohérence intime mais se fondent sur l'« incohérence cohérente », sur une cohérence dont le but unique est celui de frapper au moyen de l'inattendu*[4] ». Cette analyse à propos de l'art baroque du XVIIe siècle, exprime bien, par opposition à ce que nous avançons depuis le début, notre état contemplatif envers notre corps. En effet, si il est une chose que notre admiration pour un autre corps beau nous laisse en mémoire, c'est bien l'image mentale qui nous en reste. La preuve en est avec tous les efforts que nous produisons pour nous calquer à cet idéal.

La dernière question à se poser ici est de savoir si l'inconscience de tout ce fonctionnement contemplatif est dû à une forte persuasion des images ou tout simplement à une volonté qui est propre à l'individu.

Ce qui est intéressant à remarquer c'est qu'à la même époque se développe une pensée libertine importante. Le plus remarquable de ces libertins reste le marquis de Sade qui dans ses écrits ne montre aucune limite à la recherche du plaisir sexuel. Dans ce contexte-là, nous nous éloignons grandement de cette beauté grecque parfaite pour en arriver à un corps perdu dans un état que nous qualifierons de naturel. Finalement, le corps sexuel devient, dans la peinture et les écrits libertins, le lieu de l'expression de l'animalité humaine. La lingerie représente la dernière barrière entre l'être «pur» paré et l'animal désirant.

En effet, le plaisir sexuel est une recherche souvent exploré par l'homme. C'est la permanence de ce lien qui uni depuis l'Antiquité Dionysos et Apollon. Il existe en effet depuis tout temps une recherche de la perfection libérée des contraintes naturelles, en la figure apollinienne, et une recherche du plaisir des sens en la figure dionysiaque.

Le mouvement libertin qui prend un essor considérable au XVIIIe siècle est la représentation même de cette dichotomie. Et dans cette ambivalence de l'être, se révèle de nombreux faits qui se rapprochent de la notion de dégoût vue précédemment. En effet, cet objet qu'est le corps est à la fois objet de dégoût mais aussi objet de désir et d'attirance.

4 Bruna Filippi, « *Benedetto Croce et le vide de la décadence du seicento* », Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques [En ligne], 28-29 | 2002, mis en ligne le 22 novembre 2008, consulté le 01 juin 2012. URL : http://ccrh.revues.org/1102 ; DOI : 10.4000/ccrh.1102
Ici l'auteur fait référence à ce livre : Benedetto Croce, *Saggi della letteratura italiana del Seicento, Bari, Laterza*, 1911.

Dans l'acte sexuel, un corps se trouve dans le contact le plus intime et le plus intrusif vis-à-vis d'un autre corps. Il y a frottement et inter-pénétration des corps. Dans ces cas-là, comment peut-être perçu l'acte sexuel ? De plus, comme nous avons pu le constater la lingerie est étrangement vécue comme un symbole d'érotisme car elle marque cette attirance pour le fruit défendue dans sa fonction de dissimulation.

Georges Bataille dans *L'Érotisme* va affirmer ceci : « *ce qui est en jeu dans l'érotisme c'est toujours la dissolution des formes constituées*[5] ». La dissolution des formes n'est sans rappeler ce que nous avons pu remarquer chez Sartre. En fait, l'acte sexuel est une perte de soi dans l'autre. Ne parle-t-on pas d'ailleurs de « petite mort » ? Lorsque nous sommes dans l'autre, nous perdons notre identité pour retrouver celle de cet être mythologique qui est l'androgyne qui se retrouve chez Aristophane. Il y a assimilation du corps de l'autre dans notre propre corps. De plus, nous savons inconsciemment que l'acte sexuel sera producteur de matières gluantes telles que le sperme. Le sperme réunit, en plus, aussi cette idée d'organisme grouillant vivant mené à disparaître très vite et qui est, qui plus est, lié à cette « petite mort », cet abandon de soi.

Le plaisir sexuel est aussi associé au plaisir animal, plaisir que nous nous efforçons de plus en plus à refouler. De plus, l'imagerie sexuelle qui provient de la pornographie tente à montrer cet acte-là comme une souillure du corps de l'autre ou de son propre corps. Nous parlons bien évidemment de tout ce qui a attrait à l'éjaculation, qu'elle soit faciale ou autre, mais aussi aux positions du kâmasûtra qui reprend le langage utilisé pour l'animal dont la plus célèbre est la levrette qui au premier sens du mot est la femelle du lévrier.

De plus la forme même des organes sexuels est objets de dégoût en quelque sorte, l'un par sa difformité et l'autre par sa béance.

Et nous retrouvons dans certains actes sexuels déviants, comme chez les scatophiles, cette volonté animale de soumission et de dévalorisation de soi par rapport à l'autre. Il y a dans cet acte scatologique justement cette idée du rapport social plus animal et plus instinctif. Mais ces actes restent des cas à part. Ils sont considérés comme des subversions, le tabou engagé vis-à-vis de celui- ci est d'autant plus fort que pour l'acte sexuel sain. Pourquoi est-ce considéré comme subversion ? Cela est simple, par la souillure de ce qui dégoûte. La manipulation de l'objet abject est une chose qui dégoûte. Ainsi Bataille écrira : « *La crasse, la morve, la vermine suffisent à rendre ignoble un enfant en bas âge, alors que sa nature personnelle n'en est pas responsable, mais seulement l'incurie ou l'impuissance de ceux qui l'élèvent. L'abjection générale est de même nature que celle de l'enfant, étant subie par impuissance en raison de conditions sociales données : elle est formellement distincte des perversions sexuelles dans lesquelles les choses abjectes sont recherchées et qui relèvent de la subversion*[6] ». Ce que relève cet extrait c'est que la subversion revient à la recherche de l'abject en tant que telle.

5 Georges Bataille, *L'Érotisme*, coll. Arguments, Les éditions de Minuits, 1992, p.24

6 Georges Bataille, « *L'abjection et les formes misérables* », Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940, Paris, Gallimard, 1970, p.219

Pour en revenir, à l'aspect sexuel du dégoût, ce qui est intéressant de souligner, c'est ce lien entre acte sexuel et mort. L'abandon de soi, de sa personnalité, est nécessaire dans l'atteinte de ce plaisir.

Et ce n'est pas pour rien que l'appel à la plume sadienne a, ici, tout son sens. En effet, Sade dans ses écrits cherche à mettre en avant l'apprentissage de la sexualité hors d'un soucis de procréation mais plutôt dans une intellectualisation de ce qu'est le plaisir sexuelle. Mais plus cette recherche avance, plus l'acte sexuel en devient abject. L'obscénité, terme s'appliquant à la sexualité en tant qu'un acte sexuel allant à l'encontre de la pudeur, est un terme qui convient parfaitement à cet auteur.

Dans la *Philosophie dans le boudoir*, par exemple, Dolmancé qui est le libertin se chargeant de l'éducation sexuelle d'Eugénie fait appel à cette naturalité. Par exemple, Dolmancé dit ceci : « *Oh ! pour les soins, ils ne sont jamais les fruits que de l'usage ou de l'orgueil ; n'ayant rien fait de plus pour elle que ce que prescrivent les mœurs du pays que vous habitez, assurément Eugénie ne vous doit rien ; quant à l'éducation, il faut qu'elle ait été bien mauvaise, car nous sommes obligés de refondre ici tous les principes que vous lui avez inculqués ; il n'y en a pas un seul qui tienne à son bonheur, pas un qui ne soit absurde ou chimérique ; vous lui avez parlé de dieu, comme s'il y en avait un ; de vertu, comme si elle était nécessaire ; de religion, comme si tous les cultes religieux étaient autre chose que le résultat de l'imposture du plus fort, et de l'imbécillité du plus faible ; de jésus-christ, comme si ce coquin-là était autre chose qu'un fourbe et qu'un scélérat ; vous lui avez dit que foutre était un péché, tandis que foutre est la plus délicieuse action de la vie ; vous avez voulu lui donner des mœurs, comme si le bonheur d'une jeune fille n'était pas dans la débauche et l'immoralité, comme si la plus heureuse de toutes les femmes ne devait pas être incontestablement celle qui est la plus vautrée dans l'ordure et le libertinage, celle qui brave le mieux tous les préjugés et qui se moque le plus de la réputation. Ah ! détrompez-vous, détrompez-vous, madame, vous n'avez rien fait pour votre fille, vous n'avez rempli à son égard aucune obligation dictée par la nature, Eugénie ne vous doit donc que de la haine* [7]». Mais cela se fait aussi par pratiques sexuelles décadentes comme lorsqu'il contamine de la vérole Mme de Mistival, mère d'Eugénie, et en lui cousant les orifices (anus et vagin) souillés de manière à ce qu'elle ne puisse contaminer une autre personne. Ceci prenant place durant le viol collectif de cette dernière. Ici, l'important est une recherche du plaisir qui va en s'accroissant dans le temps. Cette obscénité inhérente à l'oeuvre de Sade en est un parfait exemple. Mais ce qu'il est intéressant de souligner c'est que ces actes sexuels se déroulent dans la nudité et non avec un corps paré. Ceci souligne bien le fait que les dessous sont un peu comme un interdit visant à l'accroissement du désir charnel. C'est l'idée sous-jacente d'un corps nu prêt à fusionner avec un autre qui donne à la lingerie cet aspect érotique. C'est en ce sens-là aussi que plus on va chercher le plaisir charnel plus on va vouloir un corps parfait car lors de l'acte sexuel, généralement, nous sommes entièrement dévêtus. Le corps doit ainsi donc devenir une parure en lui-même pour se substituer aux autres parures du quotidien.

7 Donatien Alphonse François de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, 1795, consulté en ligne le 25/08/2013 : http://www.ebooksgratuits.com/html/sade_philosophie_dans_le_boudoir.html

Les dessous ne sont finalement qu'une constante culturelle visant à dissimuler cet être sexuel que je suis car ce refoulement organique primaire est la porte ouverte à tout ce que l'homme a d'artificiel et notamment la culture qui est la représentation de cet échappatoire.

Et dans cette idée de beauté classique, il y eut de nombreux courants scientifiques qui eurent pour objectif de dresser une typologie physique de l'être humain, de manière à le définir par ses traits physiques. Par exemple la physiognomonie qui prit une ampleur importante à la fin du XVIIIe siècle, mais qui existait depuis l'Antiquité, en est un exemple marquant. Cette science portant sur l'étude des traits physiques d'une personne pour savoir si elle est bonne ou mauvaise reste, selon nous, un aspect symptomatique et caractéristique de cette volonté. Nous pouvons donner pour exemple, le plus connu de ces scientifiques, qui est Johann Kaspar Lavater, théologien suisse, qui a écrit et illustré *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778), qui justement porte sur l'aspect physique de l'homme créant ainsi des normes portant sur la beauté ou la laideur de l'être humain. De plus, dans ses illustrations Lavater crée une analogie entre l'être humain et l'animal. Comme si tout homme portait en lui la caractéristique animale. Tout ce dont nous avons parlé jusqu'à présent, se trouve en un instant cristallisé dans cette pensée.

Cela prendra encore plus d'ampleur avec la figure de Alphonse Bertillon et de son anthropométrie, appelée aussi « bertillonnage », au début du XX ème siècle. Ce système d'identification permettra de faire une classification des êtres par rapport aux caractéristiques corporelles de ceux-ci. On cherchait à trouver dans ces portraits le criminel en puissance. Cette classification n'est que la résultante d'un dégoût moral vis-à-vis de l'acte meurtrier, abject, obscène...

La société occidentale cultive le rejet de ce qui est contraire à sa morale, à ses idéaux. C'est ainsi que Lévi-Strauss qualifia notre société « *d'anthropémie (de émein, vomir) en les opposant aux sociétés anthropophages : les secondes, dit-il, voient dans l'absorption de certains individus, détenteurs de forces redoutables, le seul moyen de neutraliser celles-ci et de les mettre à profit. Au contraire nos sociétés ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables hors du corps social, en les tenant temporairement ou définitivement isolés... dans les établissements destinés à cet usage* [8]».

Finalement, au travers des dessous nous pouvons constater cet aspect anthropémique dans notre construction comportementale. Nous rejetons dans l'espace social et publique ces pulsions animales et ces corps malsains.

Après cette réflexion sur le beau corps, il est un autre héritage de pensée qui reste important dans la construction de notre idéal. En effet, la pensée romantique du XIXe siècle a laissé une trace non négligeable. Elle permet de comprendre de manière plus profonde cette contemplation esthétique corporelle que nous tentons de mettre en avant depuis le début de cette réflexion. Nous nous baserons ici surtout une oeuvre de

8 Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1955

1937 de Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*. Si je choisi cette oeuvre c'est pour sa réflexion sur la pensée romantique et l'abondance des auteurs qui y sont abordés.

Cette oeuvre portant sur l'inconscient et le retour sur soi tend à mettre en avant une contemplation de l'âme assez intéressante. Pour en venir au thème qui nous intéresse ici, nous retrouvons dans cette pensée-ci des prolongements à la volonté de l'harmonie corporelle. En effet, ce siècle représente cette envie de connaître notre inconscient pour mieux comprendre notre être. Et c'est ainsi qu'entre en jeu l'unicité des êtres, une sorte de lien continu entre le monde et nous.

La notion la plus importante et qui nous intéressera ici, c'est celle du langage universel. En effet, ce langage, introduit notamment par la création artistique qui n'est que l'image et le rendu réel de ce monde intérieur absolu aux êtres qu'est l'inconscient, représente le lien entre tous les êtres. C'est le langage originel qui ne fonctionne qu'avec les images car notre inconscient n'a pas la parole telle que nous la connaissons, il ne peut faire appel qu'aux images, d'où l'importance de l'étude du rêve. Ces images obtiennent une valeur communicationnelle absolue.

Pour ceci, il fait appel à un penseur du XVIIIe siècle nommé Hamann. « *Les sens et les passions ne parlent que par image, n'entendent que des images. Tout le trésor de la connaissance, comme celui de la félicité humaine, consiste en image. L'âge d'or primitif fut un âge où l'humanité parlait sa langue maternelle, qui est la poésie, antérieur à la prose comme le jardinage est antérieur à l'agriculture, la peinture à l'écriture* (...)[9] ».

Mais il faut voir que cette théorie du retour sur soi n'est pas sans conséquence et c'est ce dont nous nous rendons vite compte au fil de l'ouvrage de Béguin. Les images comme langage originel associées à l'inconscient humain nécessite un retour aux mythes originaires. La mythologie grecque aura une place très importante et c'est ainsi que se met en place une sorte de mystification de ce qui est inexplicable par notre conscience. Cette mystification nécessaire à notre compréhension nous la retrouvons aujourd'hui grâce aux figures idolâtrées que sont les stars du grand écran, etc... L'homme a besoin d'expliquer par des images déjà présentes ses «passions». Il crée ses avatars mythologiques et se comparent en permanence à eux. Et cette contemplation en tant qu'empathie trouve ici tout son sens. C'est ainsi que s'enclenche ce besoin vital de l'autre. « *En transmettant, dans le travestissement de ses images et de ses rythmes, l'incessante lamentation humaine, la voix d'un seul devient la voix de tous, et voici le miracle. Rappeler la souffrance, c'est ce qui est commun, ce en quoi communient les créatures; c'est déjà entrer en communion*[10] ». Ces idoles représentant l'idéal sont le lieu commun de tous. Notre empathie pour ces figures fabrique cette conscience de soi et de son corps. C'est tout ce travail de contemplation qui induit cela. C'est en cela aussi que toutes ces figures starifiées par les écrans cinématographiques prennent une telle importance dans notre société.

9 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1937), Paris, José Corti, coll. Biblio Essais, 2006, p.72

10 Albert Béguin, *Poésie de la présence*, Paris, La Baconnière-Le Seuil, 1957, cité in Albert béguin et Marcel Raymond, colloque de Cartigny, Paris, éd Pierre Grotzer, 1979, p.72

C'est aussi cette idée d'unicité qui se retrouve dans cette pensée. Et finalement cette figure divine au-dessus de nous permet d'unifier cet idéal que chacun recherche. Et c'est ainsi que nous pouvons dire qu'il peut y avoir une certaine unité dans les critères de beauté recherchés. Je ne prétend pas ici qu'il y a une universalisation complète et totale de la beauté, mais plutôt qu'il y ait certains critères qui servent de point de convergence entre tous les êtres.

Mais ce qui est intéressant de souligner c'est que malgré la diversité des pensées, des époques abordées, nous retrouvons toujours un lien prenant entre tous.

Les constructions sociales, historiques ont développé certaines structures inconscientes chez l'homme. Nous nous y raccrochons sans le savoir alors que tout est fait dans la société d'aujourd'hui pour les exploiter de manière incessante. Le déplacement de la divinité que Nietszche a su mettre en avant dans sa pensée et dont Andy Warhol fut l'un des premiers illustrateurs, cet insatiable report à l'idée que nous nous sommes fait au cours des siècles sur la beauté grecque idéale sont des faits inhérents à la culture d'aujourd'hui. La lingerie et les sous-vêtements en sont un exemple marquant puisqu'ils marquent l'évolution plus que rapide de cette volonté d'un idéal corporel unique.

Chapitre 3

Un narcissisme convaincu

Après tout ce que nous avons abordé comme points, il était évident que nous parlions de la problématique du narcissisme. Au sens usuel, le narcissisme représente une attitude qui, comme à l'instar de Narcisse dans la mythologie grecque, se complaît dans la contemplation de soi-même. Cette contemplation de soi-même, nous en sommes tous les victimes.

L'acharnement à chercher un idéal et à y ressembler entraîne nécessairement une attitude narcissique. Et à un siècle où le culte du corps a été porté à son paroxysme, nous ne pouvons dire le contraire.

Mais le plus important à retenir ici dans la notion de narcissisme, c'est ce qu'elle implique vis-à-vis de l'individu. L'estime de soi est la chose primordiale. La question de la construction identitaire par le sous-vêtement que nous avons déjà pu aborder, implique cet amour de moi-même que je dois avoir pour pouvoir m'accepter.

Depuis le XIXe siècle s'est enclenché une individualisation de la société. Cela n'est pas sans conséquence sur le comportement social. Auparavant, notre habit reflétait la classe à laquelle nous appartenions. Au XIXe siècle commence à apparaître la notion de liberté individuelle qui est définit de la sorte : « *C'est pour chacun le droit de n'être soumis qu'aux lois, de ne pouvoir être ni arrêté, ni détenu, ni mis à mort, ni maltraité d'aucune manière, par l'effet de la volonté arbitraire d'un ou de plusieurs individus. C'est pour chacun le droit de dire son opinion, de choisir son industrie, et de l'exercer, de disposer de sa propriété, d'en abuser même; d'aller, de venir sans en obtenir la permission, et sans rendre compte de ses motifs ou de ses démarches. C'est, pour chacun, le droit de se réunir à d'autres individus, soit pour conférer sur ses intérêts, soit pour professer le culte que lui et ses associés préfèrent, soit simplement pour remplir ses jours ou ses heures d'une manière plus conforme à ses inclinations, à ses fantaisies*[1] ». Ces théories grandissantes sur la liberté individuelle en politique implique ce retour sur soi. Aujourd'hui, chacun peut vivre selon son envie, et opter pour tel ou tel idéal corporel. Ce mode de pensée a aussi une forte influence sur notre mode de consommation et sur notre manière de nous rattacher à une marque, une image de manière individuelle.

Cependant, l'individualisation n'est jamais totale. Il reste tout de même une part de ces universaux dont nous avons pu évoquer la présence précédemment. «*L'élégance véritable évite l'individualisation extrême, elle instaure toujours une sphère de généralité, de stylisation, pour ainsi dire d'abstraction autour de l'individu*

1 Benjamin Constant, *De la liberté des anciens comparée à celle des modernes*, discours prononcé en 1819, disponible en ligne : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=164

(...)[2] ». C'est cette élégance de l'individu qui peut favoriser cette harmonie nécessaire à toute contemplation car elle permet de transcender l'individu banal pour n'y voir que ce qu'il y a de plus divinement remarquable en lui.

Le corps est devenu la nouvelle religion. Et comme nous avons pu l'aborder précédemment, il est langage. Mon corps exprime qui je suis. Et comment exprimer qui je suis dans l'immensité du monde ?

Il est un auteur remarquable qui a su débusquer cette problématique de l'individualisme, Gilles Lipovetsky. « *À coup sûr, tout ne date pas d'aujourd'hui. Depuis des siècles, les sociétés modernes ont inventé l'idéologie de l'individu libre, autonome et semblable aux autres. Parallèlement, ou avec d'inévitables décalages historiques, s'est mise en place une économie libre fondée sur l'entrepreneur indépendant et le marché, de même que des régimes démocratiques. Cela étant, dans la vie quotidienne, le mode de vie, la sexualité, l'individualisme jusqu'à une date récente s'est trouvé barré dans son expansion par des armatures idéologiques dures, des institutions, des mœurs encore traditionnelles ou disciplinaires-autoritaires. C'est cette ultime frontière qui s'effondre sous nos yeux à une vitesse prodigieuse. Le procès de personnalisation impulsé par l'accélération des techniques, par le management, par la consommation de masse, par les média, par les développements de l'idéologie individualiste, par le psychologisme, porte à son point culminant le règne de l'individu, fait sauter les dernières barrières*[3] ».

Dans cet extrait de texte, il résume de nombreux problèmes que nous avons essayé d'expliquer au cours de ce texte. Le narcissisme de la société d'aujourd'hui est dû à cette montée de l'individu. Nous faisons ce qui est en notre pouvoir pour justifier notre existence et paraître de la meilleure manière qu'il soit.

En ce sens, la contemplation de soi en tant qu'être physique tentant d'échapper à notre statut animalier implique un processus narcissique important qui se trouve revendiqué dans les sociétés modernes et contemporaines par cette individualisation permanente de ces dernières. Et c'est par les parures que nous affichons, que nous arrivons à atteindre cette étape.

Comme nous l'avons vu en abordant les théories du XIXe siècle, nous avons besoin du regard de l'autre pour exister. Nous pouvons ainsi dire aisément que ce narcissisme même si il naît d'une individualisation n'est pas tellement un travail qui est inné chez l'être humain. En effet, pour enclencher ce processus, j'ai besoin du regard de l'autre. Le narcissisme n'est donc pas un acte totalement individuel, il nécessite l'autre comme moi qui me juge. Et même si en écrivant sur le narcissisme nous pensons immédiatement à la présence du miroir, il faut voir que le miroir est le seul outil en ma possession pour pouvoir me voir tel que l'autre va me voir. Le miroir n'est que la métaphore du regard de l'individu autre que moi. L'expérience du miroir est un travail d'empathie entre moi et le potentiel jugement esthétique que l'autre va porter sur moi. Je me met « à la place

2 Georg Simmel, *La parure et autres essais*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1998, p.81
3 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1989, p.35-36

de » pour essayer de comprendre intérieurement ce qui va plaire.

Et c'est ainsi que nous en revenons à notre point de départ de cette réflexion, la lingerie. En effet, elle représente l'artefact ultime qui tend à montrer le corps dans la nudité la plus acceptée. Et tout ceci, que ce soit la lingerie ou que ce soit le travail de sculpture du corps, n'est qu'un apparat nécessaire au désir de plaire à l'autre. Ils deviennent des objets de parures à part entière.

La parure est présente comme une extension de sa personnalité, comme l'expression d'un langage. « *Elle est en même temps l'altruisme, qui donne justement à ces autres le plaisir qu'il procure – tandis que le possesseur lui-même ne peut en jouir que dans l'instant où il se regarde dans le miroir – et c'est d'abord le reflet de ce don qui confère à la parure sa valeur*[4] ».

Ce qui est intéressant à relever dans la pensée de Georg Simmel, c'est cette notion de désintéressement prenant place dans celle de l'altruisme. Finalement, cet acte narcissique, et par extension contemplatif, veut le bien d'autrui pour autrui. Nous rejoignons finalement la pensée kantienne qui veut que le jugement esthétique soit purement désintéressé. En essayant chacun de notre côté d'échapper à l'aspect répugnant de l'être naturel, nous visons le bien d'autrui, et c'est ce bien-là qui nous épanouit. Finalement, le culte corporel tel que nous le concevons rejoint le code moral du néo-classicisme vu précédemment.

Or ici, nous voyons déjà un problème s'immiscer dans notre propos, étant donné la pensée égoïste qui peut naître dans cet acte narcissique. Georg Simmel a su détecter aussi ce problème. « (...) *il y a dans ce désir une part généreuse, le souhait de procurer de la joie à l'autre ; mais aussi, accompagnant le premier, le souhait que cette joie, ''ce plaisir qu'on procure'' nous revienne sous forme de reconnaissance et de considération et, soit mis en tant que valeur, au crédit de notre personnalité. Et ce besoin va si loin qu'il contredit totalement le désintéressement initial du vouloir- plaire par le biais de ce plaisir que l'on donne, on veut précisément se distinguer aux yeux des autres, on veut être l'objet d'une attention qui n'échoit pas aux autres – et même être envié*[5] ». Comme nous pouvons le lire, le plaisir selon qu'il est dirigé vers les autres ou sur soi n'atteint pas le même but. Et c'est en cela que nous pouvons nous demander si la contemplation esthétique induite par cette volonté d'idéal est totalement désintéressée ou purement intéressée. L'ambiguïté de l'objet miroir en est la principale cause puisque c'est lui qui permet justement de porter un regard extérieur sur soi-même chose qu'il naturellement impossible de faire. Il permet à la fois de porter un jugement critique sur soi et par soi mais en même temps, il permet aussi de se mettre à la place de l'autre, de favoriser cette empathie particulière, pour justement essayer de comprendre l'autre.

S'installe donc une parade visant à attirer le regard de l'autre.

Quand je porte un regard sur mon corps ou sur celui d'un autre je le réifie, j'en fais un objet purement esthétique soumis à un jugement. Et la mystification de celui-ci permet cet acte réificatoire. Mais ce qui est

4 Georg Simmel, *La parure et autres essais*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1998, p.80
5 *Ibid.*, p.79

important à souligner ici, et même si cela est induit depuis le début du raisonnement, c’est bien la vue qui est en jeu. Les autres sens sont surtout secondaires.

Pour finir, nous pouvons souligner que le miroir dans la mythologie a déjà cet effet néfaste que nous retrouvons ici. L’exemple de Narcisse reste très explicite. L’image qu’il reflète enlève toute moralité pour ne laisser place qu’à l’égoïsme vaniteux du genre humain. En même temps, cela est profondément lié à la présence inconsciente du dégoût envers notre propre corps.

Ce culte de notre corps induit une image de nous même. Et c’est cette image, artificielle et illusoire, que nous pouvons contempler. Nos propres corps sont aujourd’hui des oeuvres modelées par l’homme lui-même. Nous le construisons et le façonnons comme nous façonnerions une sculpture. Toutes les pratiques corporelles allant de la parure à la musculation en passant par le tatouage sont autant de constructions imaginaires, artificielles donnant une image de nous-même. Et au travers de ces images miroitantes, nous cherchons tous à un ressembler à un idéal.

«(...)Au bout d’un an, le roi prit une autre femme qui était très belle, mais si fière et si orgueilleuse de sa beauté qu’elle ne pouvait supporter qu’une autre la surpassât. Elle possédait un miroir magique avec lequel elle parlait quand elle allait s’y contempler:

‘Miroir, miroir joli, dis-moi, dans le royaume
Qui est la femme la plus belle ?’

Et le miroir lui répondait:

‘Vous êtes la plus belle du pays, Madame.’

Alors la reine était contente, car elle savait que le miroir disait la vérité.

Blanche-Neige cependant grandissait peu à peu et devenait toujours plus belle; et quand elle eut sept ans, elle était belle comme le jour et bien plus belle que la reine elle même. Et quand la reine, un jour, questionna son miroir:

‘Miroir, miroir joli, dis moi, dans le royaume
Quelle est de toutes la plus belle ?’

Le miroir répondit:

‘Dame la reine, ici vous êtes la plus belle,
mais Blanche-Neige l’est mille fois plus que vous.’

La reine sursauta et devint jaune, puis verte de jalousie; à partir de cette heure là, elle ne pouvait plus voir Blanche-Neige sans que le coeur lui châvirat dans la poitrine tant elle la haïssait. L’orgueil poussa dans son coeur, avec la jalousie, comme pousse la mauvaise herbe, ne lui laissant aucun repos ni de jour, ni de nuit. Elle appela un chasseur et lui dit: ‘Tu vas prendre l’enfant et l’emmener au loin dans la forêt: je ne veux plus la voir. Tu la tueras et tu me rapporteras son foie et ses poumons en témoignage[1]’ ».

1 Jacob et Wilhelm Grimm, Blanche-neige, *Contes de Grimm*, coll. Brio, Gründ, 2000

BIG IS BACK!
THE UPGRADE HAS ARRIVED

WJ 2.0 THE WONDERJOCK

UPGRADE INCLUDES:

- GREATER LIFT ENHANCEMENT
- EX.SOFT COTTON FORMULA
- NEW FREE SWING BOOST SUPPORT
- 100% MONEY BACK GUARANTEE





PRE-ORDER NOW
& BE THE FIRST TO OWN IT

Annexe



Crédits photographiques

Page de couverture : Dolce & Gabbana, robe-bustier, Printemps-été 2007, Paris, Les Arts Décoratifs, collection Mode et Textile, don Dolce & Gabbana, 2008.

Page 10 : Peinture de la tombe de Djeserkaraseneb, détail d'un banquet, Nouvel Empire, XVIIIe dynastie, règne de Thoutmosis IV, Peinture murale de pigments naturels sur stuc a tempera, Thèbes ouest (Haute Egypte), Cheikh Abdel-Gournah, tombe de Djeserkaraseneb TT 38.

Pages 24 et 25 : Bernt Notke, *Danse macabre*, 1475-1499, huile sur toile, 160 x 750 cm, Collection du Niguliste Museum, Tallin, Estonie, numéro de collection : M 5174/a, © Art Museum of Estonia.

Page 42 : Lingerie Neyret, Paris, 1928, © Boris Lipnitzki / Roger-Viollet.

Pages 52 et 53 : De gauche à droite : *justaucorps* en dentelle élastique et étamine de soie recouverte de dentelle (© Teddy Piaz / U.F.A.C. Paris) ; *combiné-gaine* bleu lavande (© Teddy Piaz / U.F.A.C. Paris) ; *combiné* en satin lavande, entièrement monté à jour (© Georges Saad / U.F.A.C. Paris) ; *combiné* à laize élastique et dentelle noire (© Teddy Piaz / U.F.A.C. Paris), 1954.

Page 54 : Henry Hathaway, *Go west, young man*, Mae West, 1936.
© Everett Collection / Rex Features

Pages 64 et 65 : De gauche à droite : Frida Gustavsson, Défilé Victoria's Secret, 2012 ; Toni Garrn, Défilé Victoria's Secret, 2012.

Pages 68 et 69 : Claude Bornet, *Histoire de Juliette* (tomes 6 à 10 de La Nlle Justine), 1797 [1799], 1799, Gravure sur cuivre, Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve, Enfer 2507.

Pages 80 : Bernard Matussière, Leçon de séduction n°3, Aubade, *Mélodie* Body, 1992
© Bernard Matussière

Page 81 : Hervé Lewis, Leçon de séduction n°42, Aubade, *Volga* tanga et porte-jarretelles, 2000
© Hervé Lewis

Page 84 : Maillot de bain brésilien deux pièces, *Swim collection*, Victoria's Secret, 2013

Page 94 : Karl Lagerfeld, *Apollo*, Calendrier Pirelli, 2011, modèle : Baptiste Giabiconi.

Pages 108 et 109 : Publicité pour le Wonderjock Pro d'Aussiebum, 2006.

Page 114 : Pump!, jockstrap, collection 2012-2013.

Ci-contre :

Edouard Manet, *Nana*, 1877,
huile sur toile, 154 x 115 cm, Kunsthalle Hambourg.



Bibliographie

Écrits

Fashion, une histoire de la mode du XVIII ème au XX ème siècle, 2 volumes, Taschen, Köln, 2008

ALLÉRÈS Danielle, *Mode, des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2005

BARBIER Muriel & BOUCHER Shazia , *L'histoire des sous-vêtements féminins*, vol.2, Londres, Parkstone international, 2011

BARTHÉLÉMY D., *La société dans le comté de Vendôme de l'an mil au XIV siècle*, Paris, Fayard, 1993

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, coll. Arguments, Les éditions de Minuits, 1992
BATAILLE Georges, *Œuvres complètes II*. Écrits posthumes, 1922-1940, Paris, Gallimard, 1970

BÉGUIN Albert et RAYMOND Marcel, *Colloque de Cartigny*, Paris, éd Pierre Grotzer, 1979
BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve* (1937), Paris, José Corti, coll. Biblio Essais, 2006

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique* (1935), Paris, coll. Petite COLL, Allia, 2011
BENJAMIN Walter, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 1978

CHENOUNE Farid, *Les dessous de la féminité*, Paris, Assouline, 2005

CORBIN Alain, *Histoire du corps*, Paris, éd. Seuil, 2006
CORBIN Alain, *Histoire de la virilité*, 3volumes, Paris, Seuil, 2006

DELEUZE Gilles, *Cinéna 2 - L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio,1989

LORRIS (de) Guillaume, MEUN (de) Jean, *Le Roman de la rose*, 1420, volume 2, partie 3, vers 1330, trad. André Lanly, ed. Librairie H.Champion, Paris, 1975-1983

MAILLEFER Jean-Marie, *Mariage et sexualité au Moyen Age : accord ou crise ?*, dir. M. Rouche, Paris, PUPS, 2000

MANFERTO DE FABIANIS Valeria, texte de Anna Folli, *Lingerie*, Italie, Editions White Star, 2010, traduction : Marie-Paule Duverne

MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle*, Paris, Puf, 2011

NIVELLE Armand, *Winckelmann et le Baroque*, Revue belge de philosophie et d'histoire,Tome 36 fasc.3, Langues et littératures modernes, 1958

PASCAL Blaise, *Pensées et opuscules* (1670 posthume), Paris, Hachette, 1959

PERRAULT Charles, *Contes*, (titre original *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* paru en 1697)Paris, Pocket classique, 2006

PIPONNIER Françoise & MANE Perrine, *Se vêtir au Moyen-Âge*, Paris, Adam Biro, 1995

PITTE Jean-Robert, *Histoire du paysage français, de la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallandier, 2003

PORRET Michel, in *Pornographie*, *Equinoxe*, n°19, Revue de sciences humaines, Printemps 1998

REVILLARD Anne, *L'identité lesbienne entre nature et construction*, Revue du Mauss, n°19, 2002, disponible en ligne à cette adresse : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2002-1-page-168.htm

RICHARDOT Anne, « La secte des anandrynes : un difficile embarquement pour Lesbos », *Tangence*, n°57, mai 1998

ROMI, *Histoire pittoresque du pantalon féminin*, Paris, J.Grancher, 1979

ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid* (1853), Paris, Circé, 2004

SADE (de) Donatien Alphonse François, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, 1795 (disponible dans son intégralité à l'adresse suivante : generation.feedbooks.com/book/3629.pdf)

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1997

SIMMEL Georg, *La parure et autres essais*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1998

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010

SÜSKIND Patrick, *Le parfum*, Paris, éd. Le livre de poche, 1988

SYLVESTRE Armand, *Les dessous de la femme à travers les âges*, Paris, E.Bernard et Cie, 1902

TAMAGNE Florence, *Genre et homosexualité, De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité*, Presse de Sciences Po, 2002/3, n°75

Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, éd. Gallimard, 1979

VRIGNAUD Gilberte, *Vêture et parure en France au XVIII ème siècle*, Paris, Messene Chennevière-sur-Marne : J.de Cousance, 1995

Sites Internet

CONSTANT Benjamin, *De la liberté des anciens comparée à celle des modernes*, discours prononcé en 1819, disponible en ligne : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=164

DESWARTE Thomas, *Une sexualité sans amour ? Sexualité et parenté dans l'Occident médiéval*, In : Cahiers de civilisation médiévale, 48e année (n°190), Avril-juin 2005, doi : 10.3406/ccmed.2005.2906, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_2005_num_48_190_2906 (consulté le 30/03/13)

FILIPPI Bruna, « Benedetto Croce et le vide de la décadence du seicento », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29 | 2002, mis en ligne le 22 novembre 2008, consulté le 01 juin 2012. URL:http://ccrh.revues.org/1102; DOI: 10.4000/ccrh.1102

KLAPISCH-ZUBER Christiane, « *La lutte pour la culotte, un topos iconographique des rapports conjugaux (XVe-XIXe siècles)* », CLIO. Histoire, femmes et sociétés, n°34 | 2011. URL : http:// clio.revues.org/index10331.html

PRIGENT Christiane et LAMOUR Marianne, *Les dessous ont une histoire*, 61mn, ARTE, France, 2004, consultable dans son intégralité à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=YA852Vpo4qQ

Publicités

http://www.youtube.com/watch?v=4j-35-CW0B0
http://www.youtube.com/watch?v=DM3R6_1Ayoo
http://www.culturepub.fr/videos/blush-lingerie-sexy-stimulation-vost
http://www.youtube.com/watch?v=YHood00sNJU
http://www.culturepub.fr/videos/fortnight-lingerie-super-sexy-cpr-vost
http://www.youtube.com/watch?v=qy0A3E5jHTI
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=jfyldZ5fepo#!

Filmographie

Emmanuelle, film érotique de Just Jaeckin, 1974
Polissons et galipettes, compilation de films pornographiques par Michel Reilhac, 2002

Ci-contre :
Horst P. Horst, *Round the clock*,
1987, New York, tirage argentique

