



HAL
open science

Kallisté, “ La plus belle ”. Variations sur le thème de la beauté de l’Antiquité grecque à sa réappropriation par les artistes européens du XIXe siècle

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Kallisté, “ La plus belle ”. Variations sur le thème de la beauté de l’Antiquité grecque à sa réappropriation par les artistes européens du XIXe siècle. Journées de l’Antiquité et des Temps anciens 2014-2015, Faculté des Lettres et des Sciences humaines; Université de La Réunion, Apr 2014, Saint Denis, La Réunion. pp.107-131. hal-01885855

HAL Id: hal-01885855

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01885855>

Submitted on 2 Oct 2018

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.

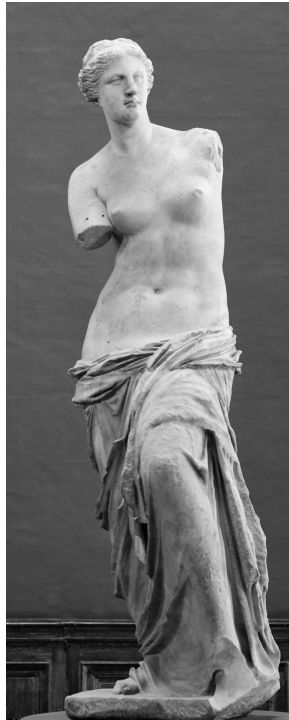
Kallisté, « La plus belle ». Variations sur le thème de la beauté de l'Antiquité grecque A sa réappropriation par les artistes européens du XIX^e siècle

COLOMBE COUËLLE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
CRESOI – OIES, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

*Marbre sacré, vêtue de force et de génie
Déesse irrésistible au port victorieux,
Pure comme un éclair et comme une harmonie,
Ô Vénus, ô beauté, blanche mère des dieux.*
(H. Leconte de Lisle, Poèmes antiques)

Par ces vers de Leconte de Lisle, le ton est donné : nous parlerons de la beauté au féminin dont le modèle divin, en Grèce ancienne, est celui d'Aphrodite. Pourtant je ne prétends pas répondre à la très passionnante question de savoir ce qu'était la beauté pour les Anciens. Le sujet est trop vaste et d'autres l'ont déjà fait, et avec talent. Je me contente de rappeler quelques notions, à l'aide d'images et de textes sur la beauté du corps des déesses et des mortelles, et sur l'héritage de cet idéal de beauté dans la peinture du XIX^e siècle. Cet extrait des *poèmes antiques* s'inspire de la statue de la Vénus de Milo, découverte en 1820 sur l'île de Mélos dans les Cyclades, arrivée en France en 1821 et, dès lors, conservée au Louvre. Cette sculpture grecque, un original d'époque hellénistique, fut vantée lors de sa découverte comme un chef-d'œuvre représentant la perfection de la beauté dans l'art grec. Son identification à Aphrodite, en revanche, ne fait toujours pas l'unanimité chez les historiens de l'art¹.

¹ Elle pourrait aussi bien figurer Amphitrite, déesse marine, épouse de Poséidon et vénérée sur l'île de Mélos. La dernière restauration de la statue date de 2009-2010. On lira le très intéressant dossier de cette restauration et de l'état des connaissances actuelles sur cette œuvre dans J. L. Martinez, « Les secrets de la Vénus de Milo », *L'encyclopédie des collections*. Paris : Louvre, 2010.



1. La Vénus de Milo, marbre de Paros, musée du Louvre, fin du II^e siècle av. J.-C.

La culture européenne a longtemps admis la suprématie de l'art grec dont la « sublimité », exprimée par Winckelmann, prenait sa source dans la représentation du corps divin en un temps d'apothéose de l'histoire grecque, l'époque classique. En préambule, je propose de rechercher ce que pouvaient être les critères de la beauté pour les Anciens, avant d'aborder leur influence dans la peinture néo-classique du XIX^e siècle. Un des thèmes fondamentaux pour décrypter certains éléments énonciateurs de la beauté des déesses est celui du récit du « Jugement de Pâris », ou comment trois déesses acceptent de se prêter à cette surprenante parodie de la vanité féminine pour remporter un concours de beauté. Un autre épisode dans cette quête de la beauté au féminin est relaté par deux faits concomitants, l'un nous apprend qu'en dénudant Aphrodite, le sculpteur Praxitèle crée le modèle de la Beauté nue, idéal dès lors insurpassable dans la représentation du corps divin/féminin ; l'autre, qu'une courtisane, amante de ce même Praxitèle, Phryné, attise le scandale et entre en Histoire, lors d'un procès qui lui est intenté en étalant sa plastique éblouissante pour échapper à la vindicte de ses juges. Ainsi, le corps divin/féminin semble irrémédiablement voué à passer par des jugements de

valeur dans le regard des hommes. De Phrynè dénudée à Aphrodite dévoilée², et d'Aphrodite et de son cortège de copies romaines aux représentations dénudées de sacralité ou résolument impudiques de la déesse au XIX^e siècle, nous proposerons quelques pistes pour cerner cet idéal de beauté au féminin que nous avons si fortement associé au monde grec antique.

LE JUGEMENT DE PÂRIS : UN *BEAUTY CONTEST* QUI TOURNE À L'AVANTAGE D'APHRODITE

Cette histoire prélude à la guerre de Troie. Il s'agit d'un récit appartenant à la poésie épique de l'époque archaïque et dénommé « Jugement de Pâris ». Relaté dans les *Chants cypriens*, vraisemblablement composés vers le VII^e siècle av. J.-C., ils sont parvenus jusqu'à nous par bribes, grâce à Proclus, un philosophe néoplatonicien du V^e siècle av. J.-C. Cet épisode connaît par la suite d'innombrables versions et, ainsi que le souligne Fl. Gherchanoc, avec bien peu d'éléments sur les « marqueurs corporels » de la beauté des déesses³.

Comment cette histoire se déroule-t-elle ?

Une déesse remplie de fiel, Eris, « Discorde », envoie rouler au milieu du banquet des noces de la Néréide Thétis, fêtées avec fastes sur l'Olympe, une pomme gravée d'une inscription ambiguë : « A la plus belle ». Ce fruit devient la cause d'un grand embarras parmi les dieux réunis et de leur souverain, Zeus. La pomme, dont l'offrande à une femme est normalement un aveu d'amour et de désir mais aussi une métaphore de la beauté des seins féminins, se mue en problème insoluble⁴. Zeus, incapable de trancher, délègue cette tâche délicate, cet arbitrage, à un mortel, le prince troyen Alexandre-Pâris. Trois Olympiennes vont dès lors s'opposer dans ce concours de beauté truffé d'embûches : Athéna, Héra et Aphrodite⁵. De fait, elles prennent fort au sérieux ce *Beauty Contest* et tentent

² Une communication de J.-F. Géraud à la Journée de l'Antiquité de 2009 « Aphrodite dé-voilée » publiée dans C. Couëlle, J.-F. Géraud (dir.), *Journées de l'Antiquité 2009-2010, Travaux & Documents* n° 36, octobre 2010, p. 67-85, nous rappelle qu'Aphrodite est déesse du désir chez les dieux comme chez les hommes.

³ Voir le bel article de Fl. Gherchanoc, « A la [plus] belle » dans V. Azoulay, Fl. Gherchanoc, S. Lalanne (dir.), *Le Banquet de Pauline Schmitt-Pantel. Genre, mœurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris : Publication de la Sorbonne, 2012, p. 261-281.

⁴ A ce propos *Ibidem*, « La beauté dévoilée de Phrynè. De l'art d'exhiber ses seins » dans *Métis* N. S 10, 2013, p. 201-225 et plus particulièrement p. 212-215. Comme, par exemple, les seins dévoilés par Hélène pour attendre son époux, prêt à la tuer ou encore les seins affriolants des Athéniennes dans *Lysistrata*. Ces seins, signe de la féminité, font l'objet de concours de beauté.

⁵ Sur l'importante bibliographie consacrée au « Jugement de Pâris » voir Fl. Gherchanoc, *op. cit.*, n. 3, p. 261-262 ; *idem* « Le jugement de Pâris et le jeu de vêtement dans la céramique attique du VI^e et V^e siècle av. notre ère » dans V. Huet et Fl. Gherchanoc (dir.), *De la théâtralité du corps au*

d'infléchir la décision de leur juge par des promesses bien humaines : elles ont des attributions spécifiques, une *timè* qu'elles doivent exercer et faire respecter. Elles offriront, selon leur prérogative, la victoire à la guerre pour Athéna, la royauté pour Héra. Aphrodite, quant à elle, promet le mariage avec Hélène, la plus belle des mortelles. Les trois déesses n'optent absolument pas pour une exhibition de leur corps et des atouts de leur plastique respective⁶. En cela il ne s'agit pas de concours de beauté tels qu'ils ont pu exister dans les cités grecques et dont les textes nous apportent les témoignages, comme nous le verrons par la suite. La nudité des déesses est impensable. D'une part parce que le corps divin ne peut être vu par les mortels tant son rayonnement est insoutenable et synonyme de mort ; d'autre part parce que ce corps n'est pas toujours aisé à définir selon des concepts humains. J. P. Vernant a magistralement exposé en quoi le corps des dieux se distingue de celui des mortels. Il se définit à la manière d'une superposition d'éléments surnaturels qui composent un « sur-corps » de lumière, de brillance à la manière des pierres précieuses et de l'or, et de ruissellement de *chàris*, de grâce⁷. Les exemples où des déesses se sont présentées aux yeux des mortels se sont révélés traumatisants ou mortifères, tel pour Actéon dévoré par les chiens d'Artémis après l'avoir fortuitement surprise nue à son bain, pour Anchise, transi d'effroi devant une Aphrodite remplie de désir pour lui et n'arrivant pas à camoufler le rayonnement de son irréalité⁸. Par son statut de mortel, Pâris est incapable d'établir un jugement de valeur sur des critères qui lui sont, par ailleurs, inconnus. En revanche, il est un mortel et un homme, la perspective de l'amour d'Hélène est la solution la plus attrayante

Qu'est-ce qui est réellement en jeu dans ce jugement ? La beauté évidente des déesses, l'effroi que suscite leur épiphanie ou le désir masculin ? « Incapable de discriminer les corps, aveuglé qu'il était par la vue des déesses et obligé de choisir entre leurs dons, il opta pour l'intimité avec Hélène »⁹. Pâris doit bel et bien élire la

corps des dieux dans l'Antiquité. Brest : 2014, p. 125-141 ; H. Damisch, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*. Paris : Flammarion, 1997 ; J. Fabre-Serris (dir.), *Un mythe aux origines de l'Occident. Le jugement de Pâris, Uranie*, 10, 2003. On consultera également Ch. Dugas, « Traditions littéraires et traditions graphiques dans l'antiquité grecque », *L'Antiquité classique*, 1937, vol. 6, p. 5-26 et plus particulièrement p. 6-12.

⁶ Contrairement à ce qu'affirme l'*Anthologie grecque*, 168-169, qui conçoit le dénudement des déesses, mais nous sommes à une époque tardive.

⁷ J.-P. Vernant, « Mortels et immortels : le corps divin » dans *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Folio, Gallimard, 1989, p. 31-33. En histoire de l'art voir P. Zanker, *Un art pour le plaisir des sens. Le monde figuré d'Aphrodite et de Dionysos dans l'art hellénistique*. Paris : G. Monfort, 2001.

⁸ N. Loraux dans son ouvrage, *Les expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec*. Paris : Gallimard, 1989.

⁹ C'est Isocrate dans son *Eloge d'Hélène*, 42 qui insiste sur l'absence de libre arbitre de Pâris.

plus belle des concurrentes parmi les trois Immortelles. Or, les critères de cette beauté sont également faussés par la disparité qui oppose les trois déesses dans leur apparence et leur statut : une épouse royale, une vierge guerrière et le parangon de la séduction amoureuse, Aphrodite. Héra est belle et majestueuse, mais en dépit des soins qu'elle apporte à son aspect, au parfum ensorcelant dont elle s'asperge, à sa vêtue et à sa parure, elle a besoin de la ceinture magique d'Aphrodite, celle « où résident tous les charmes », pour ranimer le désir de son époux¹⁰. Athéna est imposante et fière, mais elle n'est un modèle ni de féminité ni de désir. Diogène Laërte propose d'ailleurs, de façon irrévérencieuse, de soulever le *péplos*, la tunique, d'Athéna et de regarder son « jardin » pour s'assurer qu'elle est bien une déesse et non un dieu. Le jardin, la prairie, on l'aura compris, sont des métaphores classiques du sexe féminin et de sa fécondité potentielle¹¹. Seule Aphrodite peut l'emporter puisqu'elle agit directement sur le désir – et le bon sens – de Pâris en lui offrant Hélène en substitut d'elle-même. D'une certaine manière, c'est Aphrodite qui juge l'homme Pâris et l'ensemble du genre masculin dans leur attirance pour la beauté féminine associée au corps et à la sexualité.

Dans le répertoire iconographique figurant l'épisode de ce jugement aux périodes archaïque et classique, Aphrodite est toujours chastement revêtue. De la même manière, dans l'imagerie athénienne, les corps des jeunes femmes de la cité, hormis celui des prostituées et des femmes représentées au bain¹², ne sont pas dénudés, alors que la nudité masculine est abondamment figurée sur les images.

¹⁰ Homère, II, XIV, 214-217.

¹¹ Diogène Laërte, II, 116. Sur le sexe d'Aphrodite on consultera J. Bolland, « Les prés fendus d'Aphrodite » dans *Empédocle. Introduction à l'ancienne physique*. Lille : 1965, p. 220. Chez Anacréon, fr. 446 (Page) *kepos* est le mot qui désigne le sexe, à propos d'une femme *maniokepos*, « en folie de jardin », folle de son sexe.

¹² On se reportera à C. Vout dans « La "nudité héroïque" et le corps de la "femme athlète" dans la culture grecque et romaine », dans Fl. Gherchancoc, V. Huet (dir.), *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*. Paris : Ed. Errance, 2012, p. 239-252 et plus particulièrement p. 244-247. L'auteure propose de ne pas chercher à identifier le statut de ces femmes nues au bain (hétaires, sportives, femmes « honnêtes ») ni le lieu où elles se trouvent (gymnase, *oikos*), mais de lire l'image comme support signifiant de l'érotisme au féminin/masculin.



2. Pyxis attique à figures noires, musée du Louvre, inv. CA 616, vers 570-560 av. J.-C.

Sur cette délicate boîte à parfums (*exaleiptron*), le céramiste nous livre une version singulière du jugement de Pâris. Le décor réunit sur son pourtour une scène de mariage, la figuration de la naissance d'Athéna et celle du cortège des trois déesses, menées par Hermès. Pâris tente de fuir cette situation mais la déesse Peithô, « Persuasion », acolyte d'Aphrodite, le retient. Le couvercle représente une scène de combat guerrier¹³. Les Immortelles sont revêtues, de la tête au pied, de tuniques et de manteaux décorés de broderies et portent les cheveux dénoués. Il y a peu de différence entre elles. La figuration d'un Pâris rempli d'effroi est conforme à la puissante sacralité des divinités et à la crainte des mortels de contempler le corps divin. Nous sommes à l'orée du VI^e siècle et cette représentation nous indique combien les codes iconographiques changent en fonction des mentalités du public qui les reçoit.



3. Hydrie attique à figures rouges, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
Inv. 259, vers 420-410 av. J.-C.

¹³ Sur ce document la référence est celle de M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*. Paris : La Librairie archéologique, 1995, p. 66 et n. 28.

Deux siècles séparent cette hydrie du document précédent. La mise en scène du récit se lit à la manière d'un tableau construit avec des effets de profondeur, par l'étagement des personnages sur plusieurs plans. Eris (inscrite) qui a tout orchestré, assiste, de loin ou de haut, au dénouement de sa perfidie. Aphrodite (inscrite), est assise, en majesté, tenant un sceptre. Elle porte une couronne et a revêtu une tunique et un manteau couverts de broderies. Pâris, dans son vêtement luxueux d'Oriental, un Eros lui soufflant son choix, a déjà tourné le regard vers la déesse victorieuse. Ses rivales, à gauche de Pâris, arborent les attributs de leur *timè* respective : Héra, reine de l'Olympe et épouse de Zeus, également présent, tient un sceptre mais aucun Eros ne vient rehausser son pouvoir de séduction. Athéna est la figure même de la *Promachos*, « Celle qui combat au premier rang », toute bardée de sa panoplie guerrière. Nous sommes à l'époque de la sculpture parthénonienne dont l'influence se retrouve dans les plissés mouillés des vêtements des autres protagonistes, comme, par exemple, ces deux figures féminines, réunies sous un seul nom, *Eukleia*, personnifiant le concept de la « Bonne Fortune » ou de « Celle qui connaît un sort favorable ». Elles tiennent les couronnes de la victoire d'Aphrodite tandis que *Klyménè*, « Illustre », est aux côtés d'Héra. L'image multiplie les indices iconographiques et sémantiques du triomphe d'Aphrodite¹⁴. Sa nudité est inutile même si, à cette époque, le corps divin/féminin peut être révélé avec sensualité sous les tissus.

Comment être belle pour une mortelle selon les critères masculins ?

Dans la Grèce archaïque et classique, les critères de la beauté féminine passent par d'autres signifiants que celui du corps nu. Depuis Homère, les qualificatifs de cette beauté vantent la blancheur de la carnation, la brillance des cheveux, l'éclat des parures, l'usage du parfum qui fait luire les membres, la couleur, la richesse des vêtements et le maintien gracieux de la silhouette. Pandora, ce piège fabriqué par les dieux, est façonnée de toute pièce, « semblable à une déesse ». Pourtant sa beauté de *parthenos*, de jeune vierge à marier, n'est pas conçue par les Olympiens pour en faire une compagne de l'homme, mère de ses futurs enfants, mais comme une vengeance. Le texte n'exprime jamais sa nudité car elle est expédiée aux hommes revêtue et parée. Elle est dite par Hésiode *kalon kakon*, la beauté mêlée au mal. On connaît la suite qui scelle le destin des hommes, les mâles, à la « race des femmes » *genos gunaikôn* et leur misogynie

¹⁴ Sur l'usage des concepts personnifiés dans la céramique attique de la fin du V^e siècle av. J.-C. voir C. Couëlle, « Dire en toutes lettres ? Allusions et sous-entendus chez le peintre de Meidias » in *Metis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, vol. XIII, Paris-Athènes, Daedalus, 2002, p. 135-158.

viscérale¹⁵. La Nausicaa de l'*Odyssée* se présente aux yeux d'Ulysse à la fois lumineuse dans sa beauté et comme le prototype d'une épouse bénéfique : « Reine j'embrasse tes genoux ! Es-tu femme ou déesse ? Si tu es l'un des dieux qui possède le ciel immense, c'est à la fille du grand Zeus, à la pure Artémis que ta beauté, ton port, et ta grandeur te font pareille. Si tu es des mortels qui ont sur terre leur demeure, trois fois heureux ton père et ta royale mère... et plus heureux encor que tous les autres dans son âme, celui-là qui plus généreux, t'emmènera dans sa maison ! »¹⁶.

Nausicaa est référencée au divin par Ulysse – par prudence – dont elle a la stature, la majesté et la pureté, celle d'Artémis en l'occurrence qui préside au mariage des *parthenoi*, les jeunes filles. La lecture des épigrammes, réunies dans l'*Anthologie Palatine*, compilation de textes rédigés de l'époque archaïque à la période byzantine, nous offre quelques trésors qui vantent les atouts physiques de la beauté féminine : « Les Amours eux-mêmes ont admiré la belle Irenium, ayant quitté pour la voir la demeure de Cypris leur mère. De sa chevelure à ses pieds, tout en elle est pudique et charmant comme une statue du plus beau marbre de Paros, remplie de grâce virginale. Aussi de la corde pourprée de leur arc, les Amours ont-ils aussi tôt lancé un nombre infini de flèches au cœur des jeunes gens »¹⁷.

Ce court poème réunit les qualités requises pour faire de cette jeune fille une parfaite beauté et une épouse irréprochable : son charme, *charis*, sa pudeur, *sophrosunè* sont les atouts de son caractère et de son éducation ; son corps, dans son intégralité, est digne d'être statufié. Le modèle de cette effigie, « du plus beau marbre de Paros », ne peut être Aphrodite en raison de sa « grâce virginale », mais sert de faire valoir à la perfection de son physique. Ce sont les *Erotes*, eux-mêmes, les Amours, enfants de la déesse, qui se chargeront de provoquer le « doux désir » auprès des jeunes gens de son entourage. Ce texte, somme toute conventionnel, expose certains éléments de la beauté virginale sans entrer dans les détails de son anatomie. Les descriptions de courtisanes qui émaillent par ailleurs ce recueil, sont plus explicites sur leurs attraits sexuels. La référence à la statuaire m'amène à célébrer la statue d'une Aphrodite intégralement nue réalisée par Praxitèle et promise à devenir pour la postérité l'incarnation du beau divin et féminin.

La beauté des jeunes filles semble constante dans ses signifiants, de l'époque archaïque à l'époque hellénistique, voire au-delà. La chevelure est luisante, la carnation est blanche, le port du corps noble, la silhouette fluide. La

¹⁵ Voir les réflexions de P. Schmitt-Pantel, « La création de la femme : un enjeu pour l'histoire des femmes ? », *Aithra et Pandora. Femmes, genre et cité dans la Grèce antique*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 195-215.

¹⁶ *Od.*, VI, 149 (trad. Ph. Jaccottet).

¹⁷ *Anthologie grecque*, V, 194 (de Posidippe ou Asclépiade).

courtisane, en revanche, est hyper sexualisée par la perfection de ses formes, sein, ventre et fesses : elle est un pur produit de désir. Ces descriptions détaillées renvoient à la nudité d'Aphrodite.

LES « APHRODITE » DANS LEUR NUDITÉ ÉROTIQUE ET SACRÉE

En renouvelant la représentation d'Aphrodite, les sculpteurs et peintres du IV^e siècle inventent une nouvelle iconographie de la déesse. Elle se décline en plusieurs versions autour du thème de la mer dont elle est issue, du bain et de l'exposition de son corps, désormais totalement dénudé. Les artistes du XIX^e siècle vont récupérer cet « argument » antique pour proposer de nombreux nus féminins dont la sensualité explosive est tempérée par le prétexte érudite.

Comment Aphrodite se retrouve-t-elle nue ?

Déjà, à l'époque de la sculpture du Parthénon, les déesses et Aphrodite sont revêtues de tuniques si collantes que leurs formes s'épanouissent avec sensualité sous les plis de leur tunique. La « Vénus Genitrix », Vénus mère des dieux, est une copie romaine d'un original de Callimaque, qui nous restitue cette beauté charnelle et imposante à la fois.



4. Vénus Génitrix, musée du Louvre

Copie romaine, marbre de Paros I^{er} ou II^e siècle, d'un original en bronze fin du V^e siècle av. J.-C.

Etroitement gainée dans cette tunique qui épouse ses formes, selon le principe de la « draperie mouillée », la déesse soulève un pan de son manteau dans un geste de dévoilement, un *topos* iconographique, repris dans l'imagerie de la

céramique attique pour représenter les déesses, Héra par exemple (voir Ill. 3), mais aussi les mortelles, notamment les jeunes mariées. De sa main gauche, Aphrodite tend une pomme, celle de sa victoire au Jugement de Pâris, une restauration moderne mais conforme à d'autres figurations de la déesse dans la petite plastique en terre cuite et en bronze¹⁸.

Dans le dernier quart du IV^e siècle av. J.-C. s'opère un dévoilement progressif du corps de la déesse de la semi nudité à sa nudité totale. Ce serait entre 365 et 350 av. J.-C. qu'aurait eu lieu cette « révolution » iconographique¹⁹. Une courtisane célèbre, Phryné, alors maîtresse de Praxitèle, aurait servi de modèle au sculpteur pour créer une œuvre connue sous le nom d'Aphrodite de Cnide, du nom de la cité d'Asie mineure qui la lui acheta par la suite pour son sanctuaire.



5. Vénus d'Arles, copie en marbre d'un original attribué à Praxitèle, Musée du Louvre
Vers 360 av. J.- C pour l'original. Fin I^{er} siècle av. J.-C. pour la copie

Cette copie distille un peu l'essence précieuse de l'original. Praxitèle commence par dénuder les seins de la déesse et son ventre. Le bas de son corps

¹⁸ Voir sa description sur le site officiel du Louvre. Voir l'étude de référence d'A. Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*. Paris : RMN, 1985, p. 52.

¹⁹ La référence sur ce sculpteur est celle de J. L. Martinez, A. Pasquier (dir.), *Praxitèle*. Paris : Album du Louvre, 2007.

reste enveloppé dans sa tunique. La déesse tient dans sa main droite une pomme, là encore pour évoquer le jugement de Pâris et comme gage d'amour : « Je suis une pomme. Quelqu'un qui t'aime m'a jetée. Allons cède à ces vœux, Xanthippe. Toi et moi nous nous fanerons bientôt » nous disent les poèmes de genre anacréontique²⁰.



6. Vénus de Cnide, copie en marbre du torse de l'Aphrodite de Cnide A partir d'un original attribué à Praxitèle, Musée du Louvre, II^e av. J.-C.

²⁰ *Anthologie grecque*, V, 80 (Platon).



Fig. 282. — Venus de Knide.
(D'après un médaillon antique.)

7. Gravure de la monnaie de Knide

Dessin de Cl. Sauvageot, *La vie privée des Anciens. Les peuples de l'Antiquité*, 1880

Les copies romaines d'un original²¹, connu par des monnaies de la cité de Knide (Ill. 7) et par les textes antiques, témoignent de son allure générale. Elle est la beauté personnifiée surprise dans l'intimité des ses soins corporels et qui feint de dissimuler son pouvoir érotique en dissimulant son sexe. Le dévoilement du corps est associé à l'évocation du bain. Par ailleurs, le peintre athénien Apelle reprend à son compte les deux thèmes de la nudité et du bain de la déesse dans un tableau intitulé Aphrodite *anadyoménè*, « Celle qui émerge du flot marin » et dont Phryné fut également l'inspiratrice. Une ode anacréontique évoque ce tableau, dans une réplique figurant sans doute sur le dos d'un miroir :

« ... Quel artiste excellent a versé l'onde de la mer sur ce disque ? Il a pénétré jusqu'aux dieux, l'esprit de celui qui a sculpté sur cette mer la blanche et belle Cypris, mère des dieux. Il l'a faite nue à nos yeux mais l'onde cache ce qu'il ne faut pas voir... »²².

Ces deux prototypes de la beauté divine connaissent une longue postérité de l'époque romaine, à la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle. C'est un corps de femme, celui d'une courtisane de haut vol, qui serait donc à l'origine de cette

²¹ Les références sur cette œuvre de Praxitèle sont nombreuses, à commencer par l'exposition qui est consacrée au sculpteur, *supra*, n. 19 ; Voir également A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*. Cambridge : University Press, 1996, p. 97-106.

²² Anacréon, LXIX, *Sur un disque où été gravée Aphrodite* (trad. H. Leconte de Lisle) dans *Idylles de Théocrite et odes anacréontiques*. Paris : Poulet-Malassis & De Broise, 1861.

nudité de la déesse. Phrynè, dont on sait peu de chose, sauf « qu'elle fut connue en son temps » ainsi que l'affirment les Anciens, était réputée tant pour sa plastique parfaite que pour ses agissements scandaleux. Pour sa propre carrière elle avait imaginé de se mettre en scène, intégralement nue, aux fêtes de Poséidon, dans un *remake* du tableau d'Apelle :

Un jour cependant, à la grande assemblée des Eleusines et aux fêtes de Poséidon, elle ôta son manteau devant tous les Grecs, dénoua ses cheveux et entra dans l'eau dans le plus simple appareil. Elle servit de modèle à Apelle quand il peignit son Aphrodite Anadyoménè, mais aussi au sculpteur Praxitèle, son amant, qui sculpta l'Aphrodite de Cnide à son image²³.



8. H. Siemiradzki, « *Phryne at the Poseidonia at Eleusis* », Rome, 1882

Le peintre polonais Siemiradzki s'installe à Rome en 1871 et développe un art académique inspiré d'une antiquité baignée de lumière. Sa Phrynè, déjà dénudée, est en train de dénouer sa chevelure. L'artiste illustre directement le texte antique. Accusée, par ailleurs, en raison d'un homicide, elle exposa ses seins parfaits pour gagner gain de cause auprès des juges de l'Aréopage et fut acquittée²⁴. Si la beauté agit comme un instrument de persuasion dans le cas de Phrynè, elle la voue à Aphrodite qui a veillé sur son destin car les dieux favorisent les humains qui se distinguent par leur beauté et leur charisme²⁵. Aphrodite préside à l'amour et à la

²³ Athénée, *Banquet des Sophistes. De l'amour*, XIII, 59.

²⁴ *Idem*, XIII, 59. Dans cette version, la plus fameuse, c'est son avocat Hypéride qui la dévoile.

²⁵ Voir Plutarque, *Vie des hommes illustres, Alcibiade*, 3-4 : « Quant à sa beauté, peut-être n'est-il pas besoin d'en rien dire sinon qu'elle se maintint durant sa vie entière avec tous ses charmes et toutes ses séductions ».

sexualité du monde féminin, elle fait rayonner la grâce des femmes, notamment au moment du mariage et favorise leur fertilité²⁶. Emblème de la beauté des femmes, son rôle dans la sphère de l'érotisme des femmes mariées ne doit pourtant pas excéder une certaine mesure répètent les textes grecs, conscients du pouvoir dangereux d'Aphrodite qui « dompte », soumet l'ensemble de la nature, les dieux et les humains²⁷.

La beauté de l'Aphrodite de Cnide a fait la fortune de cette cité comme le rappelle Pline l'Ancien : « Nous avons cité parmi la statuaire l'âge de Praxitèle qui se surpassa lui-même dans le marbre... Il y a la Vénus ; beaucoup ont fait le voyage à Cnide pour la voir »²⁸. Cette renommée sans faille est décrite par le poète Lucien de Samosate qui visite son temple au II^e siècle ap. J.-C. en compagnie de deux amis :

« Nous entrâmes dans le temple, la déesse en occupe le milieu ; c'est une statue de marbre de Paros de la plus parfaite beauté. Sa bouche entrouverte exprime un sourire gracieux ; aucun voile ne dérobe ses charmes ; elle est entièrement nue, excepté que de l'une de ses mains, elle cache furtivement sa pudeur... Le temple a une seconde porte : on l'ouvre à ceux qui veulent examiner avec attention la déesse, la voir de dos et ne passer aucun de ses charmes sans l'admirer. On peut aisément contempler sa beauté postérieure, en passant par cette porte »²⁹.

Les marqueurs cette beauté parfaite sont désormais clairement exprimés : le sourire gracieux, la nudité, la feinte pudeur et l'arrondi parfait de ses fesses. Praxitèle a donné à son Aphrodite une beauté fortement sexuée en accentuant sa fonction érotique. Elle s'éloigne déjà de la puissante déesse de l'ère des dieux primordiaux, elle s'est « humanisée » dans cette nudité qu'elle offre aux mortels³⁰. A-t-elle pour autant gardé son caractère sacré ? Ce passage de Lucien, dont le

²⁶ M. Cautaeys, *Couples des dieux, couples des hommes. De la mythologie à la psychanalyse du quotidien*. Paris/Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1999, p. 187 et suiv : Aphrodite est la beauté dans tout son éclat.

²⁷ Voir C. Couëlle, « La loi d'Aphrodite. Entre la norme et le plaisir » dans O. Cavalier (dir.) *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, Catalogue d'exposition, Fondation du Musée Calvet, Avignon, 1996, p. 227-248.

²⁸ *Hist. Nat.*, XVI, 20-21.

²⁹ Lucien, *Les Amours*, XXXVIII, 13.

³⁰ On consultera l'analyse de l'*Hymne Homérique à Aphrodite* par V. Pirenne-Delforges, « Conceptions et manifestations du sacré dans l'Hymne homérique à Aphrodite », *Kernos*, 2, 1989, p. 187-197 mis en ligne le 22 avril 2011. L'auteure signale le passage d'un pouvoir absolu de la déesse primitive dans la *Théogonie* d'Hésiode à une déesse sous le contrôle de Zeus dans l'*Hymne homérique*. Elle peut décider du désir des humains et de leur fécondité mais pas « soumettre » les Olympiens. Elle est elle-même contrainte à s'unir à un mortel et à lui donner un enfant, Enée.

propos porte sur les mérites respectifs des amours homosexuelles et hétérosexuelles, défendues par ses deux amis, confond Callicratidas, amateur de garçons, qui reconnaît les atouts charnels de la statue de la Cnidiennne : « Comme ses chairs charnues offrent une agréable prise ! Et comme les chairs de ses fesses s'arrondissent avec grâce ! »³¹. S'ensuivent des réflexions sur le pouvoir de la *mimesis*, l'imitation de la nature chez les artistes. Dans le sanctuaire, à leur surprise, les visiteurs s'aperçoivent qu'un dévot de la déesse, pris d'un violent désir, a laissé la trace de son ardeur et souillé la cuisse de la statue. Tel était le pouvoir érotique que Praxitèle avait su donner à sa statue. Cette anecdote bien connue indique aussi l'évolution du regard porté sur le corps féminin dont la statue est le modèle divin. Ce corps aphroditéen ou vénusien n'est plus perçu à l'époque de Lucien, un Romain, comme il pouvait l'être au IV^e siècle, lors de sa création par Praxitèle. Ce récit pose aussi la question de ce que devient le corps divin grec traduit dans une autre culture et de la part d'invisible qu'il peut encore énoncer³².

Nudité et beauté composent un axiome qui s'impose désormais dans l'art gréco-romain et perdure en histoire de l'art. L'amalgame entre cette Aphrodite de Cnide, déesse du désir et celle de la mer, l'*anadyoménè*, s'établit presque naturellement dans la peinture du XIX^e siècle.

LES ARTISTES DU XIX^e SIÈCLE ET LA GLORIFICATION DU CORPS FÉMININ

L'histoire du nu dans l'art est riche en théories esthétiques et en expérimentations sur des thèmes multiples tels que la nudité et l'expression des sentiments ou *pathos*, si présent dans l'art hellénistique puis romain. A cet égard, les études de Lessing sur le célèbre groupe statuaire du *Laocoon* sont symptomatiques des réflexions esthétiques qui parcourent les recherches sur l'expression de la nudité et du beau idéal dans le rendu du corps humain³³. La découverte de la statuaire antique, les copies romaines d'originaux grecs, vont jouer, de la Renaissance au XIX^e siècle, un rôle essentiel dans l'expression de la beauté physique auquel les artistes vont imposer le rendu de la chair. Les nombreuses

³¹ Lucien, *Les Amours*, XXXVIII, 14.

³² On se reportera aux réflexions d'A. Hermary, « Le corps colossal » dans Fr. Prost (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes : PUR, 2006, p. 115-135.

³³ On se reportera au très intéressant article de Chr. Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : Laocoon en France au XVII^e siècle », dans *Revue germanique internationale. Le Laocoon : histoire et réception*, 19, 2003, p. 105- 117 (article mis en ligne le 27 janvier 2011) où l'auteur analyse comment les artistes du XVII^e siècle ont surtout cherché à retrouver la technicité des sculpteurs antiques sur des problèmes artistiques auxquels ils étaient eux-mêmes confrontés, sans établir de distance historiques entre les Anciens et eux-mêmes. Sur la nudité comme vecteur d'expression on se reportera également à l'ouvrage de N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Flammarion, 2006.

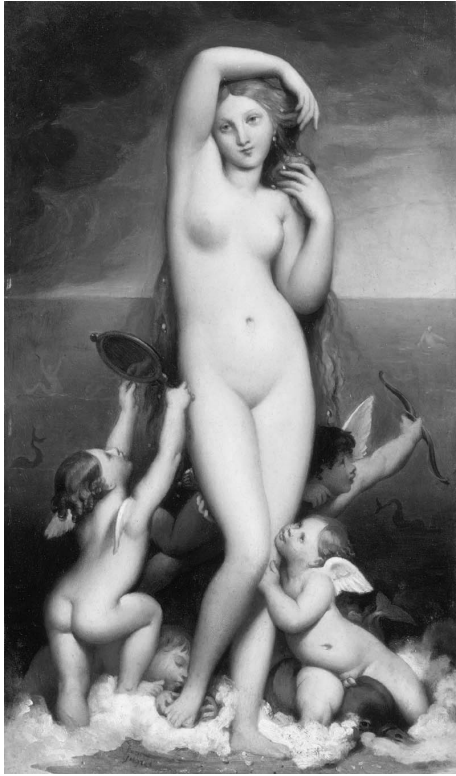
copies romaines de statues d'Aphrodite réalisées à partir du type de la Cnidiennne, présentes dans les collections des grandes familles romaines et florentines, se prêtent parfaitement à cet exercice qui consiste à superposer, sur ces corps de marbre, la sensualité des carnations et la souplesse des membres féminins.



9. Vénus Capitoline, copie en marbre de l'original de Praxitèle
Rome, Musée du Capitole, inv. MC 0409, I^{er}-II^e siècle ap. J.-C.

Cette statue est l'une des nombreuses répliques d'époque romaine que les collections papales et seigneuriales de la Renaissance ont tenu pour être la plus conforme à l'original praxitélien. Ces différentes copies permettent de se faire une idée de la statue disparue. Chaque historien de l'art, selon son temps et ses critères esthétiques, en a vanté les mérites. Ce n'est pourtant pas cette statue célèbre qui va inspirer les artistes du XIX^e siècle quand ils dénudent les corps féminins. C'est Aphrodite *anadyoménè*, fille des flots jaillie de la mer et magistralement représentée par Botticelli, en s'appuyant sur l'*Hymne homérique à Aphrodite*, qui retient leurs suffrages : « Je chanterai Aphrodite, belle, vénérable, qui a une couronne d'or, à qui ont été données en partage les citadelles de la maritime

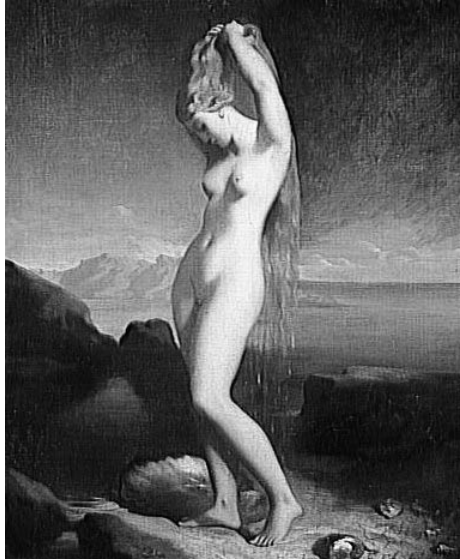
Kyros, où la force humide du souffle de Zéphir, la porta dans la molle écume, sur l'eau de la mer aux bruits sans nombre »³⁴.



10. J. A. D. Ingres, « Vénus anadyomène », Chantilly, Musée Condé, 1808-1848

Ingres commence cette toile à Rome mais ne la livrera que quarante années plus tard. Le peintre a alors acquis une grande renommée et son goût de l'antique n'est plus à prouver. Cette version définitive est inspirée de la Vénus de Botticelli que l'artiste a vue à Florence mais avec une mollesse des chairs et des contours corporels un peu flous qui ne la flatte pas.

³⁴ *Hymne Homérique à Aphrodite*, V, (trad. Leconte de Lisle).



11. Th. Chassériau, « Vénus anadyoméne », Paris, musée du Louvre, 1839

Elève d'Ingres, Chassériau propose une version beaucoup plus romantique de ce thème aphroditéen. Dans cette œuvre, datée des débuts de sa carrière, l'artiste s'est déjà éloigné du classicisme de son maître. La déesse a quitté la mer, sortie de la coquille nacrée qui lui tenait lieu de vaisseau et, seule, a posé les pieds sur une Chypre montagneuse. Encore luisante d'eau marine, elle essore ses longs cheveux blonds. Le paysage aux teintes bleutées possède la résonance poétique et mystérieuse d'une terre lointaine et inconnue des hommes. Dans l'abondante postérité de ce thème chez les artistes du XIX^e siècle, sa Vénus demeure celle qui a su le mieux capter la double personnalité de la déesse entre sensualité et sacralité.

Les fouilles archéologiques qui se développent dans les cités italiennes au cours du XIX^e siècle, notamment à Rome, permettent le dégagement des grands sites romains de la cité, comme le Forum, jusqu'alors enseveli sous des mètres de terre. Les jardins d'agrément et les villas urbaines des notables romains sont mis au jour et révèlent une partie de leurs trésors antiques. En 1874, on découvre ainsi un ensemble de statues dans la zone de l'Esquilin où se trouvaient les *Horti Lamiani*, les jardins de la villa de Helius Lamia, dont une statue féminine en marbre.



12. Vénus de l'Esquilin, marbre de Paros, Musée du Capitole, inv. MC 1141, II^e-I^{er} siècle av. J.-C.

Sa pose – ses bras sont manquants – la rapproche de celle du « Diaduménè » de Polyclète, en train de nouer un bandeau dans ses cheveux ; ses vêtements déposés à ses pieds évoquent la déesse Aphrodite au bain. Mais est-elle déesse ou mortelle ? On évoque même le nom de Cléopâtre ou d'Aphrodite-Isis en raison de la représentation d'un vase de style égyptien orné d'un cobra, contre sa jambe. On lui a attribué le nom de « Vénus de l'Esquilin » et deux artistes britanniques, Edward John Poynter³⁵ et Alma Tadema, vont lui octroyer un corps de chair.

³⁵ E. J. Poynter, *Diaduménè*. Exeter: Royal Albert Memorial Museum, 1883.



13. Alma-Tadema, « *A Sculptor's Model* », collection privée, 1877

Le titre est sans équivoque : cette femme nue au corps longiligne et aux petits seins écartés n'est pas une Aphrodite. Elle s'inspire de cette statue de la Vénus de l'Esquilin que le peintre a eu tout loisir d'étudier lors de son séjour italien. Elle nous fait face, ajustant un bandeau pour ramasser ses cheveux. Montée sur un support en bois, elle pose pour le sculpteur en train de travailler à la statue que l'on devine derrière elle. Elle se retient à un long rameau fiché dans le socle de bois pour l'aider à tenir la pose comme dans un atelier, et invite à être détaillée à loisir. Elle donne vie à la statue. Elle est aussi la statue retournée à la vie comme dans le rêve de Pygmalion dont E. Burne-Jones, contemporain d'Alma-Tadema, avait réalisé deux séries de quatre toiles, *Pygmalion and the Image*, entre 1870 et 1878. Ce tableau est caractéristique de l'attitude du XIX^e siècle dans la

représentation du nu antique : en effet, tels les amis de Lucien en visite dans le temple d'Aphrodite à Cnide, le spectateur peut contempler cette jeune femme nue, modèle pour la statue de la Vénus de l'Esquilin. Il la voit frontalement mais aussi de dos, dans le regard du sculpteur dans l'atelier duquel il se trouve convié. Ce jeu des regards masculins, hors et dans le tableau, octroie à ce spectateur une position de voyeurisme dont seul le prétexte érudit tempère la concupiscence³⁶.

Une autre version de l'exhibition du corps nu féminin/divin est celui de la Vénus *kallipyges* ou *kalligloutos* « aux jolies fesses », conservée au musée de Naples. Par sa posture, elle semble tout droit issue d'une coutume grecque ancienne, les concours de beauté féminins et masculins. Les textes y font allusion, notamment en contexte religieux, celui du choix des plus beaux jeunes gens et jeunes filles, pour porter des objets de culte dans les processions par exemple³⁷. La nudité des participantes n'intervient qu'à partir du moment où il est admis qu'Aphrodite se soit elle-même dévoilée, affichant la perfection de sa merveilleuse plastique. La statue d'Aphrodite *kallipyge* serait une offrande votive de trois jeunes Grecques de Syracuse qui se présentèrent à un concours de beauté : « Il y avait à Syracuse une paire de jolies filles aux jolies fesses. Elles fondèrent un temple à Aphrodite *kalligloutos*, "aux jolies fesses" »³⁸. Cette statue en serait-elle un témoignage ?

³⁶ On se reportera aux réflexions d'A. Wittenburg, « Nu classique et voyeurisme. Femmes et hommes, antiquité et orient dans la peinture du XIX^e siècle », dans V. Sébillotte-Cuchet, N. Ernoul (dir.) *Problèmes du genre en Grèce ancienne*. Paris : Publication de la Sorbonne, 2007, p. 210-214. L'auteur montre le prétexte de ces cadres historiques ou exotiques, parfois alibis pour exposer les formes de femmes fantasmées.

³⁷ Sur ces concours voir Fl. Gherchanoc « *Euandrie*, concours de beauté virile et masculinité en Grèce ancienne » dans A. M. Sohn (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ? Genre et masculinités*. Lyon : ENS Editions, 2013. On verra aussi l'article de D. Viviers, « Elite et processions dans les cités grecques : une géométrie variable ? » dans L. Capdetrey, Y. Lafond (dir.), *La cité et ses élites. Pratiques et représentations des formes de domination et de contrôle social dans les cités grecques*. Paris : Ed. de Boccard, 2010, p.163-407 et plus particulièrement p. 172-177 sur les concours de beauté. Cette beauté, tant masculine que féminine, est mise au service de la construction sociale de la supériorité des élites dans la cité et dans sa démonstration lors des services religieux.

³⁸ Athénée, *Banquet des Sophistes*, 12, 5554a.



14. Vénus *kallipyge*, copie en marbre d'un original grec du III^e siècle av. J.-C.
Naples, museo nazionale archeologico, I^{er} siècle av. J.-C. (?)

Du sculpteur de l'original de cette statue on ne sait rien, ni de son lieu de trouvaille. Elle était à Rome dans la collection Farnèse où elle demeura jusqu'au XVIII^e siècle. Elle ne figure pas dans l'anthologie des sculptures les plus célèbres de Rome de Perrier de 1638³⁹ mais apparait dans une lettre, datée de 1645, du voyageur et homme de lettres anglais John Evelyn comme « une œuvre si renommée. . . Une Vénus relevant son vêtement et regardant en arrière ses fesses »⁴⁰. Au XVII^e siècle, le sculpteur François Barois en exécute la copie dans la collection Farnèse qu'il visite lors de son séjour romain vers 1684 ou 1685. Il donne à son cou une torsion exagérée pour accentuer la vérification qu'elle effectue pour admirer la

³⁹ F. Perrier, *Segmentata nobilium signorum et statuarum. . . Cent statues antiques dessinées et gravées*, Rome 1638. Ce répertoire des statues antiques était encore utilisé au XIX^e siècle. Voir l'étude de S. Laveissière « L'Antique selon François Perrier. Les *Segmenta nobilium signorum* et leurs modèles », dans M. de Bayard (dir.), *Poussin et la construction de l'Antique*. Paris : Somogy, 2011.

⁴⁰ J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn II*. Oxford: University Press, 1955, p. 309. Voir sur cette statue A. Bissonnette, S. Nash, Y. Loreta, « A paragon of Beauty in the Modern Era : the Re-birth of Venus. Fashion and the Venus Kallipygos », *Exhibition at the University of Alberta Museums*, May 2013.

perfection de son anatomie. Cette représentation anecdotique enlève à la déesse sa mystérieuse beauté sacrée. En effet, pour qu'elle raison Aphrodite se parerait-elle de ce narcissisme inutile alors qu'elle est l'émanation de la beauté parfaite ? Pourquoi se retrouve-t-elle soudain revêtue, alors que sa nudité est depuis longtemps admise ? Cette œuvre nous évoque plus une mortelle, une hétéra, qu'une Aphrodite. Aussi fut-elle désignée, à partir du XVIII^e siècle, sous l'appellation de « La Bergère grecque » ou « La belle Victorieuse »⁴¹. La remarque d'Athénée sur le contexte de cette *agalma* d'Aphrodite dans son temple par deux Syracusaine fières de leur plastique nous oriente dans ce sens. Les concours de beauté doivent très explicitement porter sur l'appréciation masculine des jolies formes des concurrentes : « Moi, Ruffin, je dus faire un choix très délicat : le plus joli derrière parmi ceux divulgués par trois charmants minois. Révélant leur splendeur et sans perdre de temps mes amies s'effeuillèrent »⁴².

Leur référent est bien sûr Aphrodite mais également, à partir de l'époque hellénistique, les Trois Grâce, suivantes d'Apollon mais aussi proches de la déesse et qui incarnent l'idéal de sa *charis* dont elles portent le nom. Représentées revêtues aux époques archaïque et classique, leur corps se dénude progressivement. Cette triade incarnant la beauté connaît également une longue postérité en iconographie.



15. Fresque des trois Grâces, Pompéi, Maison du Cithariste, I^{er} siècle av. J.-C.

⁴¹ Un article récent d'A. Bissonnette, S. Nash, « *The Re-birth of Venus. Neoclassical Fashion and the Aphrodite kallipygos* » dans *Dress. The Journal of the Costume Society of America*, vol. 41, 2015, p. 1-20 insiste sur la célébrité de cette œuvre et son influence sur la mode « Empire » en France puis en Europe.

⁴² *Anthologie Palatine*, V, 35.

Cette peinture murale reprend certainement un modèle pictural et sculptural grec d'époque hellénistique comme la copie que possède le Louvre de trois nus féminins disposés de façon à ce que leur beauté soit visible de dos comme de face. La nymphe du centre, de dos, enlace ses deux compagnes présentées de face. Nommées Euphrosynè, « Joyeuse », Thalie « Fleurie », Aglae, « Eclatante », elles incarnent la beauté de la nature et sa fécondité.



16. J. Pradier, les Trois Grâces, Musée du Louvre, 1831

Sous le ciseau de Pradier, les Trois Grâces offrent leurs courbes voluptueuses au regard. Par le jeu de la tridimensionnalité de la sculpture, le spectateur à tout loisir de tourner autour de ce groupe statuaire et d'admirer leur plastique.

CONCLUSION

La beauté de « la plus belle » des déesses, Aphrodite, représentée sous l'aspect d'une femme nue, aux proportions conformes aux « canons » de la sculpture classique et hellénistique, pose le problème du regard sur le corps divin/féminin. La nudité dite « héroïque » des dieux masculins existe en sculpture en Grèce ancienne depuis le haut archaïsme. Celle du Panthéon féminin, à l'exception d'Aphrodite, n'est pas conforme aux mentalités religieuses grecques et ces déesses restent d'ailleurs revêtues tout au long de leur représentation jusqu'à l'époque romaine. La *timè* d'Aphrodite, son champ d'intervention dans l'érotisme

et la fécondité, autorise cette révélation de son intimité corporelle. Cette monstration de son attrait sexuel ouvre dès lors la perspective d'une assimilation entre le corps divin et féminin chez les artistes du XIX^e siècle, tout en lui retirant ce qui lui restait de sacralité. Dans le regard de ces peintres et sculpteurs, la nudité antique de la déesse est un prétexte admis pour admirer le corps féminin.