



**Femme nue et femme-tortue. La nudité féminine dans  
l'Athènes classique**  
Violaine Sebillotte Cuchet

► **To cite this version:**

Violaine Sebillotte Cuchet. Femme nue et femme-tortue. La nudité féminine dans l'Athènes classique. Lunes, 1998, pp.76-84. <halshs-00688922>

**HAL Id: halshs-00688922**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00688922>**

Submitted on 18 Apr 2012

**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.

1. "Femme nue et femme tortue. La nudité féminine dans l'Athènes classique", *Lunes*, 2, janvier 1998, p. 76-84.

Images et

Représentations

# Femme nue et *femme-tortue*

La nudité féminine dans l'Athènes classique

**Violaine Cuchet**

Historienne, maître de conférences  
à l'Université Paris I

Quand la tradition grecque place la séduction féminine dans le vêtement et la parure, et que la réalité sociale et juridique de l'Athènes classique (6<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> siècles avant n.è.) confisque à la femme toute parole publique, les artistes dotent les nus féminins qu'ils peignent sur les céramiques de corps nettement masculinisés. Leur impossibilité à se représenter la nudité féminine ne rejoint-elle pas les idéaux politiques des Grecs anciens ?

« Aussitôt (en contrepartie du feu) il forgea un mal pour les humains »<sup>1</sup> : Zeus inventait alors la femme. Fruit d'une vengeance exercée sur Prométhée, le voleur du feu, la femme est conçue comme un bel artifice destiné à rendre l'humanité masculine éternellement malheureuse. Hésiode, dans sa vision très pessimiste des rapports entre les deux sexes, fait précisément résider ce mal désiré dans la beauté de la femme. Héphaïstoû le forgeron et Athéna la rusée vont œuvrer pour le dessein de Zeus. Cette femme sera maléfique parce que d'une séduction extrême. Athéna a su la parer d'un vêtement éblouissant et Héphaïstos lui a forgé un diadème étincelant. Les hommes seront désormais fascinés par cette beauté élaborée pour séduire. Homère lorsqu'il décrit la divine épouse, Héra, ne dit pas autre chose. Pour séduire son époux, Zeus, Héra sollicite l'art de ceux qui l'entourent, Athéna qui saura lui préparer sa robe et Aphrodite qui lui délivre un ruban plein de charmes<sup>2</sup>.

Une beauté féminine émanant de la parure

Homère et Hésiode qui sont les deux piliers de la tradition grecque ancienne et la mémoire culturelle de l'Athènes classique, nourrissent cette vision d'une beauté fémi-

## ↳ Hésiode et la création de la femme, ce beau mal :

« Aussitôt (en contrepartie du feu) il forgea un mal pour les humains.  
Prenant de la terre, le Très illustre Boiteux modela  
la semblance d'une vierge respectée – en vertu des vœux du fils de Cronos.  
La déesse aux yeux clairs, Athénée, la ceignit, la para  
d'un vêtement éblouissant de blancheur ; de la tête aux pieds, elle l'enveloppa,  
de ses mains, d'un voile savamment brodé – une merveille pour les yeux !  
Et autour, en fraîches couronnes, ce furent des fleurs des prés  
– couronnes désirables – que Pallas Athénée disposa sur sa tête.  
Puis sur sa tête elle posa un diadème d'or,  
œuvre du très illustre Boiteux en personne (...)  
Puis, quand il eut donc forgé un beau mal, en contrepartie d'un bien,  
il l'amena au jour, à l'endroit même où se trouvaient les autres, dieux et humains,  
toute fière de sa parure, don de la déesse aux yeux clairs, Fille d'un Père plein de force.  
Et l'émerveillement tenait cois dieux immortels et humains mortels  
à la vue de la profondeur de la ruse : contre elle les humains ne peuvent rien.  
C'est de celle-là, en effet, que provient la race des femmes, femelles de leur espèce ;  
oui, c'est d'elle que proviennent, pernicieuses, la race et les tribus des femmes,  
grand fléau pour les mortels... »

Hésiode, *Théogonie*, v.570-592, trad. A. Bonnafé, éd. Rivages Poche, 1996.

nine émanant de la parure. Hérodote renchérit, lui qui collectionne au début de son ouvrage les mythes racontés de part et d'autre de la mer Égée. À Corinthe, c'est le tyran qui un jour de fête confisque les vêtements et les bijoux des épouses de ses compatriotes pour en parer la sienne, Melissa, pourtant décédée. Hérodote révèle ici une vérité tyrannique : dans la cité nul ne peut prétendre être supérieur au tyran, donc nulle ne peut prétendre être plus belle que sa femme, fût-elle déjà morte.

D'avantage, Hérodote nous guide implicitement plus loin lorsqu'il raconte l'histoire de l'accession au trône de Lydie, en Asie Mineure, par Gygès. Ce dernier était le favori du roi de Lydie, Candaule, qui était si fier de la beauté de son épouse qu'il voulut la faire admirer nue par son ami. Gygès dut alors se cacher dans la chambre à coucher de la reine. Mais celle-ci l'ayant aperçu

et ayant compris la machination de son mari, termine l'histoire à sa manière. Sa nudité, offerte par son mari à un ami, lui permet de s'offrir la parole politique, la parole du pouvoir : elle convoque Gygès et l'oblige, parce qu'il l'a contemplé nue, à devenir roi à la place de son mari – en tuant Candaule – ou à périr lui-même. Hérodote, dont le dessein n'est pas de parler de la femme, ni de la façon dont les hommes se représentaient sa beauté, permet cependant à notre réflexion de se prolonger. Habituellement la beauté féminine réside dans la parure, par erreur – celle de Candaule qui perd ici la vie et sa dynastie – la beauté féminine s'est incarnée dans le corps nu d'une femme. Par conséquent cette femme est devenue comme un homme. Le corps dénudé lui a offert la parole, non pas n'importe laquelle, mais la parole politique, celle du pouvoir qui décide.

1 Hésiode, *Théogonie*, v. 570, trad. A. Bonnafé, Paris : Rivages (Rivages poche, Petite bibliothèque; n° 83), 1996. Cf. encadré ci-après.

2 Homère, *Iliade*, v. 163-236, trad. P. Mazon, Paris : Gallimard (Folio; n° 700), 1985.

## Les Athéniennes, des *femmes-tortues*

La lecture de la tradition littéraire grecque ancienne suggère ainsi une association de la nudité au pouvoir politique normalement réservé aux hommes, et corrélativement une impossibilité de se représenter la beauté féminine autrement que dans une parure qui impose le silence. Aux hommes, pouvoir et nudité, aux femmes, silence et vêtement, ainsi pourrait être formulée l'hypothèse dont nous allons débattre et qui peut être vérifiée à l'examen des pratiques quotidiennes et des injonctions faites aux femmes dont témoignent les orateurs du 4<sup>e</sup> siècle. En revanche, elle semble a priori incompatible avec ce que montrent les céramiques athéniennes de l'époque classique. Il conviendra donc de la confronter avec ces céramiques afin de voir comment, puisque on y dessine des femmes nues, cette nudité y est conçue.

Un des problèmes que pose l'étude des femmes en Grèce ancienne, c'est que ces dernières n'ont pas ou très peu écrit, et que ce que les hommes disent sur elles paraît souvent très stéréotypé : les femmes sont confinées dans l'espace du gynécée où elles filent, tissent, s'occupent des affaires domestiques, éventuellement accueillent des amants, sortent lors d'occasions rituellement organisées par la cité, pour des fêtes civiques où leur présence est requise et où elles ont parfois un rôle public mais strictement délimité à jouer. Celles qui échappent à ce *quasi* enfermement sont les courtisanes, appelées les hétaires, qui fréquentent les banquets où se retrouvent les hommes, en compagnie de danseurs et danseuses, de musiciens et musiciennes. Des courtisanes aux prostituées que l'on va chercher dans les bouges du Pirée, l'historien a toujours souligné l'écart, celui qui sépare le luxe de la pauvreté. Malgré celui-ci, les unes comme les autres se retrouvent du même côté de la « fracture » socio-politique de la cité athénienne, opposées à ces femmes décrites comme protégées et enfermées, celles que l'on appellera ici les Athéniennes, façon de montrer combien elles sont liées aux citoyens puisque elles sont le gage de leur bonne reproduction. Dans les sources littéraires, et essentiellement dans les discours conservés lors des procès, c'est cette distinction qui est l'essentielle. Discours après discours, se succèdent les arguties pour faire reconnaître le statut de telle ou telle dans la cité : fille, épouse de citoyen, concubine, hétaire, prostituée, voire esclave, voilà les catégories rencontrées, étant entendu que la frontière déterminante est celle de la citoyenneté.

Une autre distinction fondamentale, moins explicite dans les textes dont nous disposons, mais accentuant encore l'écart entre Athéniennes et non Athéniennes, est fondée sur l'usage qu'elles peuvent avoir de leur corps. Une femme légitime ne saurait accompagner son mari au banquet, ce qui serait un signe de vie galante, car au banquet les corps sont susceptibles d'être dénudés.

Ces femmes, les Athéniennes, muettes et vêtues dans la tradition littéraire, ne pourraient-on pas les désigner comme des *femmes-tortues* ? La *femme-tortue*, et j'en emprunte l'image à Giulia Sissa, est une femme muette qui ne prend voix que manipulée par l'homme<sup>3</sup>. La carapace de la tortue sert à fabriquer la

caisse de résonance de la lyre, et nous dit Plutarque, c'est ainsi que l'animal muet devient un instrument musical, par les mains de l'homme. L'image est séduisante et est invoquée par Plutarque pour expliquer le rôle de la Pythie, la prophétesse d'Apollon à Delphes. Celle-ci est une tortue mantique dans les mains d'Apollon<sup>4</sup>. L'Athénienne quant à elle, si nul dieu ne s'exprime par sa bouche, doit cependant avoir un tuteur qui la représente dans toutes les affaires juridiques où elle est impliquée. Ce peut être son père, son époux, ou un autre. Ainsi que le formule Giulia Sissa, « une femme mariée ne doit parler qu'à son mari et par son mari »<sup>5</sup>.

## La nudité des femmes sur les vases grecs

Le point de vue iconographique ouvre un autre regard sur cette « deuxième moitié » de la cité. C'est un regard différent dans la mesure où l'on y voit beaucoup de femmes et cela surprend dès lors que leur absence du champ politique, littéraire, philosophique, en un mot culturel, est notoire et nous l'avons souligné.

Le répertoire de thèmes iconographiques utilisés par les peintres est vaste. Les scènes divines, relations mythiques et gestes de héros en forment l'essentiel. Les représentations triviales constituent l'autre versant du répertoire et s'enrichit de la présence de femmes surtout au 5<sup>e</sup> siècle en liaison probable avec une loi de Périclès de 451 qui valorise le rôle de la mère et de l'épouse dans l'acquisition de la citoyenneté.

Le point de vue iconographique apporte également un regard différent dans la mesure où les céramiques peintes distinguent des corps, et, plus précisément des femmes vêtues d'un côté, des femmes nues de l'autre. Le sens de cette distinction, fondamentale sur les vases, n'est pas totalement éclairci. Les historiens ont parfois pensé

que c'était le statut de la femme qui était ainsi codifié. La femme habillée serait l'Athénienne, c'est-à-dire la fille ou épouse de citoyen, et la femme nue serait la courtisane ou la prostituée. Mais cette explication ne peut convaincre. On trouve en effet des femmes vêtues dans quasiment toutes les activités représentées par les peintres de céramiques, excepté les scènes érotiques. Quant aux femmes nues, elles apparaissent dans les scènes érotiques qui sont très majoritairement des scènes de banquet, mais également dans des scènes de banquets dépourvues de connotations érotiques, ou bien encore dans des scènes de toilette ou d'habillement qui se déroulent soit à l'intérieur soit à l'extérieur. La nudité n'exprime donc jamais une activité spécifique que l'on pourrait relier à un statut juridique dans la cité. Les vases témoignent donc d'une représentation de la femme, qui échappe aux critères juridiques, à la *rationalité* des orateurs. Nous sommes placés d'emblée, comme spectateurs, sur le terrain d'un autre imaginaire. Les céramiques, qui forment pour cette période une série assez homogène, prouvent qu'il existe des façons de peindre la femme assez normalisées. Même si l'inventivité de chaque peintre n'est pas négligeable elle s'exerce au sein de cadres à la fois sans doute techniques mais aussi conceptuels. Il y a, on peut le penser, une façon, ou quelques façons, de peindre le corps de la femme et donc de penser la femme. Ce n'est donc pas à la question du « pourquoi sont-elles nues ? » que l'on peut répondre, mais plutôt à celle du « comment sont-elles nues ? ». Si dénuder, comme semble le dire Hérodote dans l'histoire de Gygès et Candaule, c'est donner le pouvoir, comment peut-on comprendre la nudité féminine alors que les femmes sont, dans la cité, écartées du pouvoir ?

La sculpture qui a fourni aux céramistes un modèle conceptuel pour penser et dessiner le

<sup>3</sup> Giulia Sissa, *Le corps virginal*, Paris : Vrin, 1987.

<sup>4</sup> Sur la disparition des oracles, 437 D 9-10 (Coll. des Universités de France).

<sup>5</sup> *Le corps virginal*, op. cit., p. 77.

corps humain, a largement exploité le thème du jeune homme (*kouros*) et celui de la jeune fille (*korè*). Or, les sculpteurs avaient une manière simple de distinguer les sexes : les jeunes hommes, les *kouroi*, étaient nus, et les jeunes filles (*korai*) vêtues (cf. *fig. 1*). La nécessité en certains cas de dessiner sur les vases le corps nu de la femme (érotisme, toilette...) a obligé les peintres à s'écarter du modèle sculptural et à s'intéresser à la nudité féminine. Il a alors été nécessaire de créer un type pictural qui, désignant des femmes, devait se distinguer du type du *kouros*.

## Un corps nettement masculinisé

Les peintres ont d'abord utilisé en finition des touches de peinture blanche pour signaler la peau des femmes. Mais cet artifice n'était envisageable qu'à une époque où les silhouettes des personnages étaient systématiquement vernies en noir sur le fond clair de l'argile. Dès que la technique inverse des personnages clairs incisés sur le fond des vases préalablement verni en noir a été adoptée (vers 530), l'effet contrastant est devenu inefficace.

Quelques rares exemples montrent que des peintres ont utilisé la différence de taille pour signaler le sexe des personnages, mais le code le plus naturel reste évidemment de représenter les organes génitaux. Or, sur les céramiques, le pubis est souvent caché par le jeu des jambes, quant aux seins, il semble, et les commentateurs le soulignent, que les peintres éprouvent quelques difficultés à les représenter<sup>6</sup> (cf. *fig. 2*). Ils sont souvent mal dessinés de face, sans perspective, tantôt orientés tous les deux dans la même direction, vers l'extérieur, vers le bas, ou vers l'intérieur. La représentation de face en arrondi n'est pas maîtrisée. Est-ce seulement une difficulté technique ? On peut en douter en constatant la maîtrise dont les peintres attiques font preuve pour dessiner des nus masculins et des postures diverses avec toujours beaucoup de vraisemblance. Surtout, ce qui semble prouver que le travail du nu féminin, et donc de la différenciation sexuelle, était peu l'affaire de ces peintres, est que ces femmes ont certes les pectoraux plus ou moins arrondis pour figurer les seins, mais également les épaules carrées et les hanches étroites au-dessus de jambes bien musclées (cf. *fig. 2*). C'est donc un corps nettement masculinisé qui sert de base au dessin du nu féminin.

Ceci est d'autant plus frappant dans les scènes érotiques où la nudité est fonctionnelle et la différence sexuelle d'importance. La femme y est alors l'instrument d'un plaisir masculin qui s'obtient préférentiellement par des figures de pénétration y compris grâce à des phallus postiches et autres godemichés. Le plaisir homosexuel masculin est l'autre face des scènes érotico-amoureuses représentées sur les vases, avec cette fois une posture privilégiée de face entre les cuisses. Malgré ces différences de positions les corps féminins, sveltes et

<sup>6</sup> John Boardman, *Les vases attiques à figures rouges* / traduit en français par Christian-Marie Diebold, Thames & Hudson, 1996, p. 31.

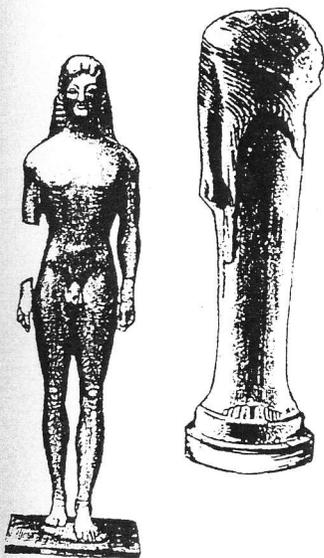


Fig. 1 : Un exemple de Kouros et de Koré. D'après le kouros de Ténéa (Corinthe ; vers 550 av. J.C. – Glyptothèque de Munich, réf. 168) et la koré dédiée à Héra par Chéramyès (Samos ; vers 560 av. J.C. – Musée du Louvre, réf. 686).

Dessins : Jean-Pierre Vèran.

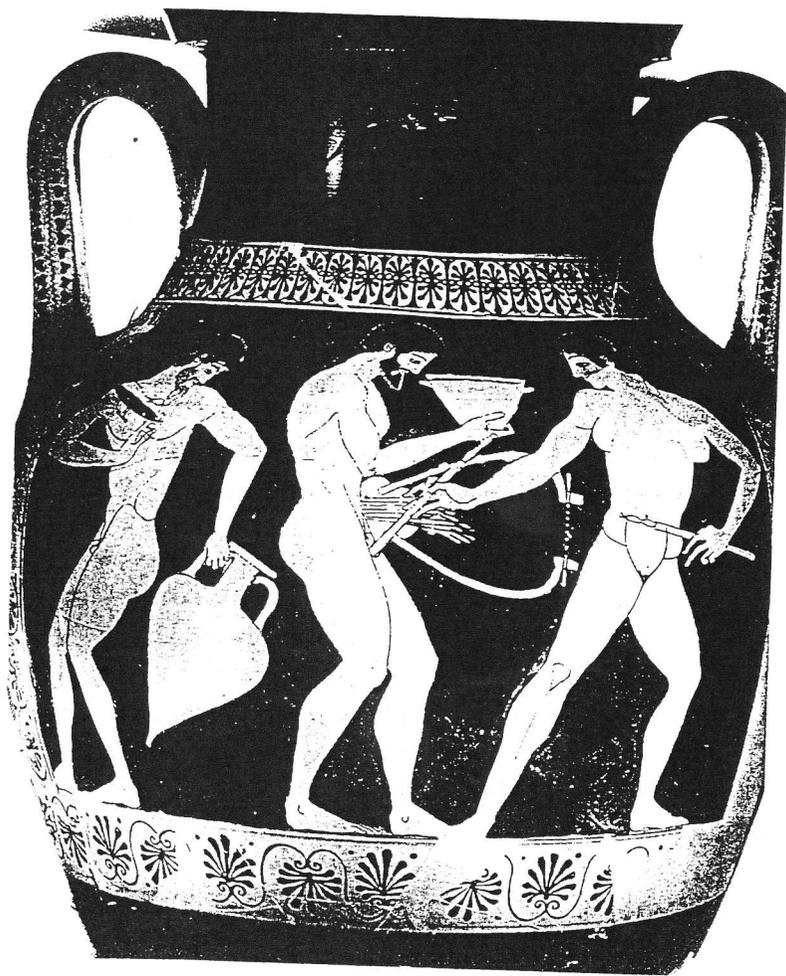


Fig. 2 : Nu féminin à caractères masculins. Détail d'une Amphore par le peintre de Kléophradès (musiciens). Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, réf. I.507. Photo : K. Öhrlein.

musclés, ressemblent étrangement aux nus masculins (excepté le dessin du sexe masculin qui permet évidemment l'identification). Rares sont les vases mettant en scène des femmes aux seins plus lourds, aux ventres et aux cuisses arrondies autrement que par le tissu musculaire. Un peintre, Euphronios, en a fait figurer certaines dans des scènes assez étonnantes : ce sont des femmes au banquet, à demi-allongées, buvant dans des coupes, à l'instar de leurs homologues masculins ici absents (fig. 3). Mais ces femmes, plus larges que d'habitude, restent athlétiques. Une coupe de Phintias montre cette fois des femmes à moitié dénudées, également en position de banqueteurs, coupe à la main. Cette fois, leur geste est gracieux, leurs seins bien marqués, leur taille fine et néanmoins charnue soulignée par les plis de la chair (fig. 4).

### Hommes-héros, femmes muettes

Malgré Phintias, la prédominance du modèle athlétique demeure générale. N'est-ce pas là l'aveu d'une impossibilité à conceptualiser – si l'on admet que l'on ne dessine que comme l'on pense – la nudité féminine ? La nudité masculine – hommage à la beauté des hommes – est celle, en liaison avec la vogue des *kouroi* de la statuaire archaïque, du jeune athlète. C'est la nudité de la palestre mais aussi des compétitions, des scènes amoureuses ou érotiques. Si l'on se rapporte au contexte culturel qui est celui du banquet où l'on écoute la poésie homérique chantée par les aèdes, il est clair que la vertu mise en avant est celle des héros qui se caractérisent en particulier par leur courage physique. La nudité de l'athlète se confond avec les vertus du héros.

L'idéologie de la cité a renchéri sur les thèmes homériques. Au 7<sup>e</sup> siècle Tyrtaée, venu à Sparte exalter et figer dans ses poèmes l'idéal de la mort au combat, chante l'héroïsme du guerrier, courageux, fidèle et solidaire à son poste, dans les rangs de l'armée de la cité, entre ses compagnons. La mort du guerrier est belle lorsqu'elle le fauche dans la fleur de l'âge, au moment précisément où son corps incarne les valeurs de la cité. Le *kouros* trouve là une des explications de son succès esthétique. Il incarne désormais un idéal politique : le courage du guerrier prêt à mourir pour la communauté.

Mais le héros homérique est également celui qui parle et parfois conseille car il sait être l'oreille des dieux. Le corps de l'athlète est non seulement le signe du courage physique, mais aussi celui d'une belle parole, harmonieuse, juste<sup>7</sup>. Les *kouroi* séduisent la cité des citoyens en incarnant les valeurs fondatrices de leur pouvoir, celles portées par une parole droite (Hésiode repousse les sentences « torsés » des mauvais rois) qui s'exprime à l'assemblée, dans les réunions informelles sous les portiques, dans les banquets.

L'examen de la nudité masculine montre ainsi combien la figure du jeune athlète a valeur politique dans la cité. Elle est en quelque sorte l'expression d'un idéal civique du citoyen-héros.

Si l'image de la *femme-tortue* nous permet d'avancer l'idée que parure et silence fonctionnaient de pair, il faut aussi prendre en compte les rares exemples de

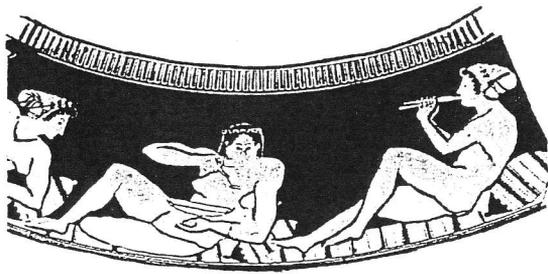


Fig.3 : Banqueteuses, d'après Euphronios  
(Psykter, Musée de l'Ermitage – Saint-Petersbourg, ref. 644).  
Dessin : Jean-Pierre Vèran.



Fig.4 : Hétaires, détail  
(épaule) de l'hydrie de  
Phintias, Staatliche  
Antikensammlungen de  
Munich, réf. SH2421.  
Photo : C. Koppermann.

femmes parlantes connues dans l'Athènes classique.

La tradition a retenu parmi les femmes douées de parole les mères spartiates qui envoient leurs fils à la guerre et leur font des recommandations dignes de Tyrtée. Ces mères profèrent une parole civique, celle de la belle mort sur le champ de bataille. Or chez les Athéniens les Spartiates sont parodiées pour leur tenue vestimentaire : elles ont la réputation de montrer leur cuisse, de ne pas attacher leur robe sous les bras, laissant voir leurs seins. Jeunes, elles ont été habituées à courir dévêtues, comme les garçons. Les Athéniens s'en gaussent et se gardent de propager cette pratique chez leurs filles. Ces femmes ont-elles accès à la

nudité car elles parlent en imitant les hommes, d'une voix unie et civique ?

Aspasie, la courtisane compagne de Périclès le célèbre stratège athénien, est encore plus instructive. Nous n'avons aucune de ses paroles – chez les Athéniens, les femmes n'ont décidément pas laissé de traces – et ne savons que ce que certains lui ont prêté, essentiellement dans un discours écrit par Platon, le *Ménexène*. Dans ce texte très ironique et prêté à Aspasie, celle-ci fait l'éloge des morts à la guerre pour la cité en reprenant les poncifs de la cité démocratique. Platon, derrière Aspasie, parodie Périclès dont Thucydide a rapporté l'oraison funèbre prononcée pour les morts de la première année de la guerre du

7 La belle parole est digne d'éloge dans la cité, autant que la mort au combat : « Le bon orateur est considéré à l'égal du bon combattant, et ses qualités oratoires lui valent une gloire équivalente à celle que procure la bravoure au combat » explique F. Ruzé à propos des poèmes homériques dans *Délibération et pouvoir dans la cité grecque de Nestor à Socrate*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1997, p. 75.

Péloponnèse. L'ironie de Platon vise à la fois cet exercice oratoire qu'est le discours officiel de la cité aux combattants pour la patrie et l'inspiratrice des hommes politiques de son époque. Ce faisant il utilise le ressort comique déjà expérimenté par Aristophane d'un homme public manœuvré par sa femme. Si Aspasia est la risée des citoyens, c'est que sa parole est incongrue. Aspasia n'est pas seulement une étrangère – elle vient de Milet –, elle est également une courtisane qui fréquente les banquets. En imitant les hommes, les femmes nues et parlantes de la tradition n'accèdent cependant jamais au pouvoir qui reste indissociable de la parole *masculine*.

Si la *femme-tortue* se vêt et se tait, la femme nue est sujette aux quolibets des Athéniens car sa nudité est associée à une parole publique et singulière, forcément détonante dans un monde où la parole (publique) est masculine.

Que dire alors de nos femmes peintes nues sur des vases, et par définition muettes ? L'écart par rapport au bon ton d'une nudité féminine spécifique et affirmée doit évidemment être suspecté de parodie de la part de ces hommes qui dessinent, achètent et boivent dans les coupes. Les femmes d'Euphronios ou de Phintias (cf. fig. 3 et 4) qui boivent nues allongées comme des hommes sur leur banquette font penser à Aspasia, voire aux Spartiates, aux femmes parlantes qui se prennent pour des hommes.

La généralisation d'un nu féminin ressemblant à un nu masculin autorise même à suggérer que la nudité féminine ne peut être pensée que sous le signe de la dérision. Le *kouros* – jeune homme nu, sacralisant la beauté corporelle et intellectuelle – est la référence esthétique et politique de la Nudité. Modèle esthétique masculin, modèle politique masculin, il ne laisse pas de place pour un nu féminin spécifique. Si la femme représentée nue a dû adopter un corps de *kouros*, légèrement adapté, c'est qu'il n'y a pas d'alternative féminine au héros.

La *femme-tortue*, représentation conventionnelle de l'autre féminin, exclu de la parole politique, est celle dont la séduction perverse parfois s'exerce dans l'artifice d'un vêtement qui couvre et que seul le mari peut dévoiler dans la solitude de la chambre nuptiale. Seul celui-là qui connaît la nudité de sa femme peut parler pour elle. Si l'homme parle pour sa femme, comment peut-il penser la nudité féminine autrement qu'au travers de la Nudité par excellence, celle du *kouros* ? Comme la voix féminine quand elle veut devenir publique parodie la voix de l'homme, le corps féminin parodie le corps de l'homme, car la parole politique, comme le corps nu, appartient à l'homme. Il n'y a donc que dans la distance instaurée par le mythe et le caractère étrange d'un pays semi-barbare que l'on puisse trouver une femme nue, parlante et dont la parole ait l'efficacité d'une parole politique masculine. La femme de Candaule est en quelque sorte l'exception qui confirme la règle intériorisée par Hérodote. Cette règle s'inscrit dans une morale politique et esthétique exprimée dans la nudité masculine du jeune athlète. Elle impose, ce qui pour nous paraît assez étrange, que les femmes ne soient vraiment femmes que lorsqu'elles sont vêtues. Le pays barbare n'est décidément pas toujours celui qu'on croit.