La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion

Catherine Baroin

▶ **To cite this version:**

Catherine Baroin. La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion. Dialogues d'histoire ancienne, 2015, Suppl. 14, pp.31-51. hal-02338095

HAL Id: hal-02338095

https://normandie-univ.hal.science/hal-02338095

Submitted on 29 Oct 2019

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Dialogues d'histoire ancienne.
Supplément

La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion

Catherine Baroin

Résumé
Les nombreuses études qui ont été consacrées depuis une vingtaine d'années à la masculinité dans le monde romain permettent de s'interroger sur ce qu'est la beauté masculine. Dans les textes latins, apparaissent plusieurs types de beauté : la beauté honorable du citoyen romain, la séduction des pueri delicati, la beauté parfaite des héros dans la fiction épique. Ces distinctions renvoient à une opposition entre beauté réelle du corps vivant et beauté idéale. La définition de celle-ci passe par un questionnement sur le corps humain, notamment dans les textes médicaux, et sur l'art qui le reproduit.

Abstract
The Beauty of the Male Body in the Roman World: Recent Studies and New Questions.
Numerous studies have been devoted to masculinity in the Roman world over the past twenty years that raise questions about the nature of male beauty. In Latin texts several types of beauty appear: the beauty of the honorable Roman citizen, the seduction of the pueri delicati, and the perfect beauty of heroes in epic fiction. These distinctions refer to an opposition between the real beauty of the living body and ideal beauty. Defining ideal beauty involves questions on the human body, especially in medical texts, and on the art that represents it.

Citer ce document / Cite this document :

Baroin Catherine. La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion. In: Dialogues d'histoire ancienne. Supplément n°14, 2015. L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013. pp. 31-51;

https://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2015_sup_14_1_4060

Fichier pdf généré le 26/03/2019

La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion

Catherine Baroin
Université de Rouen, ERIAC /ANHIMA (membre associé)
catherine.baroin@univ-rouen.fr

Introduction

Dans la conclusion de son ouvrage *Beau et laid en latin. Étude de vocabulaire,* Pierre Monteil note que, dans la langue latine, « très rares sont les termes qui expriment, à l'exclusion de toute autre, une notion esthétique de « beauté » ou de « laideur » » et il relève un peu plus loin la « très fréquente interférence de la beauté physique et de la beauté morale ; de la laideur physique et de la laideur morale »[1]. Ces constatations lexicales invitent non seulement à examiner en même temps la beauté du corps et celle des mœurs, mais encore à s'interroger sur le lien entre la beauté physique et la décence, sur l'existence d'une beauté convenable, qui soit en accord avec les règles morales et les convenances sociales (*mores*). Cela revient à dire qu'on ne peut aborder la question de la beauté du corps dans le monde romain[2] sans renvoyer constamment au statut social de celui dont il est question, puisque c'est en fonction de ce statut que l'on peut évaluer si ses mœurs sont adéquates à ce qu'il est.

Cependant, il existe d'autres types de beauté, qui ne sont pas soumis à l'exigence de la beauté morale ni de l'honorabilité : il en va ainsi de la beauté des *pueri delicati* et de tous ceux, esclaves ou non, dont le corps, la tenue, les mouvements sont gracieux et pleins de charme, mais aussi de *mollitia* et d'*impudicitia* – les acteurs, par exemple. Cette beauté a des points communs avec celle des personnages de fiction, construite par référence à des images grecques.

On peut ainsi envisager la question de la beauté des corps dans les textes latins sous plusieurs angles, qui correspondent à différentes orientations de la recherche, dont

1 Monteil 1964, p. 340 et 341.

2 Nous nous limitons ici à des documents textuels, essentiellement latins (en dehors des textes de Galien), qui datent de la fin de la République et du Haut-Empire.

rend compte la bibliographie existant sur le sujet : la beauté convenable du citoyen[3], la beauté des *pueri delicati* et celle des jeunes héros dans la fiction, enfin, la beauté physique idéale, qui apparaît dans différents discours techniques et scientifiques. C'est sur le premier aspect que la bibliographie récente est la plus abondante et c'est celui que nous développerons le plus.

I. La beauté convenable des citoyens

La coïncidence entre ce qui est beau et ce qui est convenable moralement est à l'œuvre dans tout le lexique latin de la beauté et de la laideur[4]. Les noms *decor, decoris*, m. et *decus*, *-oris*, n., qui sont construits sur la même racine que le verbe défectif « *decet* » : « il convient », désignent d'abord ce qui est convenable, ce qui sied, puis la parure, l'ornement, au sens propre comme au sens figuré[5]. Leur contraire, *dedecus*, désigne à la fois la laideur et le déshonneur[6]. En effet, ce qui est laid est en même temps honteux ou/et déshonorant : les adjectifs *foedus* et *turpis*, les substantifs *foeditas* et *turpitudo* ont cette double signification. Et ces deux sens sont indémêlables : de façon générale, celui qui est considéré comme laid n'a pas d'honneur ou bien il est déshonoré par sa laideur[7].

La correspondance entre beauté physique et beauté morale est théorisée dans un passage du *De officiis* (I, 130-131) de Cicéron[8], fondamental pour comprendre le code

3 C'était l'objet principal de la communication que j'ai présentée à la journée de Printemps de la SOPHAU en mai 2013 sous le titre : « Beaux corps, corps décents dans le monde romain. Points de vue anthropologiques sur les textes latins ». Cette communication relève d'un travail de recherche en cours, ce qui explique que plusieurs aspects qui y avaient été envisagés n'aient pas été repris ici.

4 Voir Monteil 1964 et Thomas 2007 (en particulier I^re^ partie, chapitre 1).

5 Voir Thomas 2007, p. 102-105 sur *decus* et *decorum* (neutre substantivé de l'adjectif *decorus*).

6 Thomas 2007 p. 87 s. sur *dedecus* au sens de laideur physique et p. 307 s. (chapitre X) sur *foedus*.

7 Voir Monteil 1964, p. 344 sur *deformitas* et Thomas 2007, p. 124 s. sur *turpis*. Sur l'équivalence entre laideur physique et laideur morale chez Cicéron, voir Corbeill 1996, chapitre 1 (en particulier p. 36).

8 Cicéron, *De officiis*, I, 130-131 (texte et traduction M. Testard, CUF, 1970) : *Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero uenustas sit, in altero dignitas, uenustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem uirilem. Ergo et a forma remoueatur omnis uiro non dignus ornatus, et huic simile uitium in gestu motuque caueatur. Nam et palaestrici motus sunt saepe odiosiores, et histrionium nonnulli gestus ineptiis non uacant, et in utroque genere quae sunt recta et simplicia, laudantur. Formae autem dignitas coloris bonitate tuenda est, color exercitationibus corporis. Adhibenda praeterea munditia est, non odiosa neque exquisita nimis, tantum quae fugiat agrestem et inhumanam neglegentiam. Eadem ratio est habenda uestitus in quo, sicut in plerisque rebus, mediocritas optima est. Cauendum est ne aut tarditatibus utamur <in> ingressu mollioribus, ut pomparum ferculis similes esse uideamur, aut in festinationibus suscipiamus nimias celeritates quae, cum fiunt, anhelitus mouentur, uultus mutantur, ora torquentur ; ex quibus magna significatio fit non adesse constantiam.* Ce texte sera repris et commenté dans la suite de l'article.

culturel qui régit la tenue du corps à la fin de la République. Ce passage nous servira de fil conducteur, car il contient tous les éléments qui permettent de comprendre sur quels critères repose l'appréciation de la beauté masculine. Cicéron y distingue d'abord la beauté masculine et la beauté féminine en leur attribuant des noms différents : la beauté des femmes est « *uenustas* » – le mot est évidemment formé sur Vénus – : il s'agit du charme, de la grâce, qui séduisent ; la beauté des hommes est « *dignitas* » : elle est digne et honorable, décente. Le terme de *dignitas* n'est pas le seul qui désigne la beauté masculine chez Cicéron (on trouve aussi *forma, formositas, pulchritudo*[9]), mais il synthétise les notions de beauté et de décence, il exprime l'idée d'un « ensemble physique » conforme à la bienséance morale et sociale romaine.

1. Gestuelle, vêtement, démarche : le corps vêtu et en mouvement

Si Cicéron ne développe pas ce qu'est la *uenustas* féminine, il indique en revanche sur quels éléments repose la *dignitas* physique masculine. Il s'agit de la *forma* : l'aspect physique général[10], susceptible de recevoir un « ornement » (*ornatus*)[11], et dont relèvent les gestes (*gestus*), les mouvements (*motus*), le teint (*color*), l'habillement (*uestitus*), la démarche (*ingressus*), l'expression du visage (*uultus*).

Ces prescriptions concernent le citoyen en général, dont le corps est en mouvement et vêtu, pris dans les activités et les devoirs de la vie sociale au sens large[12]. Cependant, les éléments énumérés par Cicéron sont aussi des points essentiels pour l'exercice de l'art oratoire. Ainsi, l'expression du visage (*uultus*) et l'ensemble de la gestuelle (*gestus*) font partie de l'*actio*, qui inclut également tout ce qui concerne la voix (*uox*)[13]. Quintilien, qui suit le modèle cicéronien de l'éloquence, indique que, pour l'orateur, le geste et le mouvement concourent à la beauté bienséante (*decor*)[14]. Rien d'étonnant à cette coïncidence de valeurs : pour Cicéron comme pour Quintilien, l'orateur doit d'abord être un homme de bien (*uir bonus*)[15].

---

9 Voir Monteil 1964, p. 24 : Cicéron (*De Officiis*, I, 126) crée *formositas*, qui ne réapparaît ensuite que chez Apulée.

10 Sur les sens de *forma*, voir Monteil 1964, p. 26-43.

11 Cicéron (*De officiis*, I, 130) récuse « tout ornement qui n'est pas digne d'un homme (*omnis uiro non dignus ornatus*) », sans préciser, mais on peut comprendre qu'*ornatus* désigne d'abord les vêtements.

12 Voir aussi Cicéron, *De officiis*, I, 128.

13 Sur la voix, dans le cadre oratoire et en dehors, voir en particulier Gleason 2013 [1995].

14 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 67 : *Decor quoque a gestu atque motu uenit.*

15 Sur l'orateur comme *uir bonus dicendi peritus* selon l'expression de Caton l'Ancien, voir Quintilien, *Institution oratoire*, I, introduction de J. Cousin, CUF, Paris, p. XLVI-XLVII et Gunderson 2000, p. 7 (avec bibliographie en note 10) et p. 60-61 sur ce que doit être le corps du *uir bonus*.

Pour les gestes (*gestus*) et les mouvements (*motus*), Cicéron indique deux contre-modèles : ceux des athlètes à la palestre et « certains gestes des acteurs (*histriones*) »[16]. La question complexe des relations entre la gestuelle des acteurs et celle des orateurs a été analysée en détail ces dernières années, en particulier par F. Graf[17] et F. Dupont[18]. Quintilien rappelle que l'orateur ne doit pas, en cherchant à s'approprier l'élégance d'un acteur (*actoris elegantia*), perdre « l'autorité d'un homme de bien et de poids » (*uiri boni et grauis auctoritatem*)[19]. Le bon acteur a une beauté qui lui est propre, mais il s'agit de la séduction, du charme : de la *uenustas*, que Cicéron attribue à Roscius[20]. La beauté de l'acteur est donc du côté du féminin. Cela n'empêche pas qu'il puisse y avoir, dans l'histoire de l'éloquence, des cas limites, comme le fameux Hortensius, que l'un de ses adversaires compara à une danseuse, mais qui n'en fut pas moins considéré comme honorable[21].

Plus généralement, de nombreuses études (à partir de 1995) se sont intéressées à la relation entre la rhétorique ou l'éloquence et la masculinité. Un des premiers titres est l'ouvrage de M. Gleason, *Making men*[22]. L'auteur définit d'entrée l'art oratoire comme « la gymnastique de la masculinité » et rappelle que « l'art de la présentation de soi par l'intermédiaire des discours publics n'impliquait pas seulement la maîtrise des mots : le contrôle de la voix, de la posture, de l'expression du visage, des gestes » (p. 27-28).

16 *De officiis*, I, 130. M. Gleason (2013 [1995], note 16 p. 201) rapproche ce passage d'un autre texte de Cicéron, *De oratore*, III, 220 : « Le mouvement du corps sera ferme et viril, non comme ceux des comédiens sur scène, mais comme dans le maniement des armes ou même à la palestre. » Mais ici, les mouvements des athlètes constituent un bon échantillon de masculinité, par opposition aux mouvements des acteurs.

17 F. Graf (1992, p. 39, 48, 51) souligne bien l'insistance des traités oratoires latins sur le fait que l'orateur ne doit pas pouvoir être assimilé, par sa gestuelle et sa voix, à un acteur, ce qui constituerait un défaut de masculinité, mais il note le caractère conventionnel commun à ces deux systèmes de gestes.

18 Dupont 2000. F. Dupont « démonte » la fiction historiographique qui voudrait que Cicéron apprenti orateur ait été l'élève de l'acteur Roscius (p. 15-21). Sur les figures de l'acteur et de l'orateur, voir aussi Gunderson 2000, p. 111-148 ; cependant, sa lecture psychanalytique des textes ne me paraît pas éclairante.

19 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 184.

20 Cicéron, *Pro Archia*, 17, cité par Monteil 1964, p. 123. Voir aussi *Ad Herennium*, III, 26 : la gestuelle de l'orateur doit être distincte de la *uenustas* des acteurs.

21 Cf. Aulu-Gelle, I, 5 et Valère Maxime, VIII, 10, 2. Voir Graf 1992, p. 48 ; Gleason 2013 [1995], p. 152 et la postface de F. Dupont, p. 302-303 (p. 303 : « Sa masculinité sociale n'a jamais été mise en cause dans sa carrière »).

22 Gleason 2013 [1995]. M. Gleason s'intéresse surtout à la période du II^e^ s. apr. J.-C. (celle de la seconde sophistique) et elle analyse en particulier les figures de Favorinus d'Arles et de son adversaire, Polémon, en relation avec la physiognomonie, mais, à propos de la gestuelle et, plus particulièrement, de la voix de l'orateur, elle remonte aux textes de la *Rhétorique à Hérennius*, de Cicéron, des deux Sénèque et de Quintilien (p. 197-222).

Plusieurs articles consacrés à la construction de la masculinité sociale par la pratique rhétorique et oratoire s'inscrivent dans le sillage de cette étude[23].

D'après le *De Officiis* (I, 130), la beauté digne du citoyen dépend aussi du vêtement (*uestitus*), pour lequel Cicéron recommande le « juste milieu » (*mediocritas*) entre une recherche excessive et un laisser-aller dénotant un manque de civilité et d'éducation. Là encore, le souci vestimentaire concerne aussi l'orateur ; dans l'*Institution oratoire*, le port de la toge revêt même une importance fondamentale[24]. La mise civilisée (*cultus*) d'un orateur doit être, d'après Quintilien, « élégante et virile (*splendidus et uirilis*) », comme celle de tous les citoyens honorables (*honesti*)[25]. L'insistance mise ici sur l'élégance de l'orateur est sans due au fait que, chez celui-ci, la tenue et l'allure sont davantage l'objet des regards[26].

Ce n'est pas le vêtement seul qui importe, mais la façon de le porter (*habitus*), les gestes et la démarche (*incessus*, *ingressus*) qui lui sont associés[27]. Dans le *De officiis* (I, 131), Cicéron recommande de ne marcher ni trop lentement ni trop vite : une lenteur excessive et « molle » (*tarditates molliores*) fait ressembler à des porteurs de procession (donc, à des esclaves) ; une trop grande rapidité altère la respiration, le visage et indique un manque de constance[28]. Plusieurs travaux récents, après l'article important de J. Bremmer consacré au monde grec antique[29], s'attachent à la façon de marcher. M. Gleason montre que, dans les traités de physiognomonie, celle-ci fait partie d'une série de signes déterminants (avec la voix, les vêtements, les gestes)[30]. Mais les physiognomonistes ne sont pas les seuls à pouvoir déchiffrer ces signes : les membres de l'élite sociale s'évaluent du regard et interprètent ce qu'ils voient[31], et l'éducation du citoyen romain est aussi celle

23 Voir Richlin 1997 ; Gardner 1998 ; Clark 1998 ; Gunderson 2000 ; Connoly 2007 ; Fögen 2009. Connolly 2007 présente les principaux textes et montre l'apport des travaux antérieurs à cette date.

24 Sur la codification du port de la toge et les gestes qui y sont associés pour l'orateur, voir Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3 (chapitre consacré à l'*actio*), 124, 131, 137 à 149. Sur ces textes, voir Baroin 2012.

25 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 137.

26 *Ibid.* : *cultus[…] magis in oratore conspicitur*. Voir Gunderson 2000, p. 70-71.

27 Voir Gardner 1998, p. 147 sur le code vestimentaire et le fait que la masculinité n'est pas seulement biologique, mais consiste à donner les signaux appropriés et à jouer le rôle attendu du genre.

28 Cicéron, *De officiis*, I, 131. Sur la bonne façon de marcher, voir aussi Cicéron, *De finibus*, V, 35.

29 Bremmer 1992, qui note que le sujet a été négligé depuis l'article de M. Mauss sur « Les techniques du corps » (repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1950 [1936], p. 365-386).

30 Gleason 2013 [1995], p. 130-132 (ces signes montrent les qualités morales et la masculinité, qui sont indissociables).

31 Voir Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 66 : « à la physionomie et à la démarche de quelqu'un on peut voir quel est son tempérament (*ex uultu ingressuque perspicitur habitus animorum*) ».

de son corps[32]. Dès lors, déroger au code attendu peut-il être un acte volontaire ? Ainsi, A. Corbeill[33] considère, d'après les témoignages antiques, que la façon qu'avait le jeune Jules César de s'habiller, de ceinturer sa toge et de marcher en public était un véritable manifeste politique, signifiant qu'il s'opposait à l'aristocratie sénatoriale. La façon dont un homme se vêt, bouge et marche dans la vie publique de la cité de Rome peut en tout cas faire l'objet d'une lecture à la fois morale et politique[34].

L'ensemble de ces signes du corps (gestes, démarche, vêtement), toujours susceptible de déchiffrement par autrui, signale le citoyen honorable et celui qui ne l'est pas. De façon générale, le citoyen plein de *dignitas* s'oppose aux hommes dont la beauté n'est pas convenable et qui sont taxés de « *mollitia* », terme qui signifie littéralement « mollesse », mais qui est traduit le plus souvent par « effémination »[35]. La *mollitia* et les figures d'hommes *molles* ont été analysées en particulier par C. Edwards, M. Gleason et dans l'ouvrage commun de T. Éloi et F. Dupont[36]. Ces deux derniers auteurs la définissent prioritairement par un manque de masculinité sociale[37]. Les signes de *mollitia* attribués par les textes à des hommes libres consistent en une certaine façon de porter

32 B. Holmes (2010b, p. 168) note qu'il y a beaucoup d'études récentes sur l'éducation de l'élite, qui visait à inculquer l'idéologie politique dans le registre du corps grâce à l'entraînement du comportement physique, des gestes et de la voix. Le *uir bonus*, écrit-elle, devait avoir une démarche régulière, une tenue du corps droite, mais à l'aise, un regard direct, et éviter les extravagances. Voir aussi Gleason 2013 [1995], p. 147.

33 Cf. Corbeill 1996, p. 194-195 (cf. Suétone, *César*, 45, 5 et Macrobe, *Saturnales*, II, 3, 9, qui note que César avançait en étant *mollis*). Voir Baroin 2012, p. 54.

34 Voir Corbeill 1996 (p. 99 notamment) et 2004, en particulier le chapitre 4 « Political Movement: Walking and Ideology in Republican Rome » (p. 107 s.). Cependant cette lecture n'est pas univoque : Cicéron (cf. Plutarque, *César*, 4, 9) et Sylla (cf. Suétone, *César*, 45, 5 ; Dion Cassius, XLIII, 43, 4) n'avaient pas la même interprétation politique de l'allure du jeune César.

35 Sur la traduction de ce terme, voir Baroin 2012, p. 54. Connolly 2007, p. 88 note que le féminin ou l'efféminé connote le non-romain, l'esclave, le pauvre.

36 Edwards 1993 (Chapitre 2 : « *Mollitia*: Reading the body », p. 63-97) ; Gleason 2013 [1995] ; Dupont, Éloi 2001. Voir aussi Dupont dans Gleason 2013 [1995] (postface) sur masculinité et *mollitia* (p. 299-300).

37 Selon C. Edwards (1993, p. 64), la *mollitia* est considérée comme une tendance pour un homme à se soumettre sexuellement à d'autres hommes ou bien à une incapacité à agir de façon masculine. Toutefois, C. Edwards remarque (p. 65) que, de façon générale, la *mollitia* est associée dans les textes à la faiblesse politique, sociale et morale, et que la conduite *mollis* est honteuse, indépendamment des accusations sexuelles et même si les implications de ce terme en matière de sexualité ne sont pas toujours développées (p. 77). F. Dupont et T. Éloi (2001, p. 91), de façon plus radicale, disent de la *mollitia* qu'elle est « une perte de masculinité définie socialement et non sexuellement. » La *mollitia* n'est clairement pas un synonyme de « passivité sexuelle » pour un homme, mais le signe d'une inconvenance sociale, qui peut se conjuguer à tous les dérèglements, par exemple à une « hypersexualité » (p. 285-291 sur Jules César). Voir aussi Edwards 1993, p. 81-84 sur l'*incontinentia* des *effeminati*.

ses vêtements, de marcher, de parler aussi[38], et en un soin du corps excessif. Lorsque ces signes s'accumulent, l'homme est généralement qualifié de *cinaedus*, objet sexuel disponible pour d'autres hommes[39]. On comprend que l'orateur, dans l'idéal de Cicéron et de Quintilien, ne doive en aucun cas être taxé de *mollitia*, ni dans son maintien[40], ni dans sa voix[41], ni dans l'ensemble de son *actio*[42].

2. Beauté et santé

Parmi les critères énumérés par Cicéron pour définir la beauté-*dignitas* du citoyen homme de bien, on trouve la qualité du teint (*color*). Celle-ci est le signe d'une bonne santé (*ualetudo*)[43]. Inversement, les maladies peuvent être associées à une laideur inconvenante[44]. La bonne santé et la qualité du teint sont entretenues par une vie saine et, précise Cicéron, par les exercices du corps[45]. La bonne santé est donc indissociable du mode de vie et du comportement. De façon générale, un visage et un corps blancs, pâles dénotent un homme qui passe sa vie à l'intérieur, dans les banquets, sans s'exposer au soleil du forum ou du Champ de Mars[46]. Ce type de catégorisation des corps se rencontre dans les discours des moralistes, mais aussi dans le discours médical. Ainsi, Galien rappelle que vivre à l'ombre, et donc être trop blanc, n'est pas la bonne conduite à suivre pour un homme :

> [...] si le pays est bien tempéré (*eukraton*) et, si de même, il suit lui aussi un régime bien tempéré (*eukratôs diaitôto*) en ne se faisant pas rôtir nu au soleil chaque jour de façon intempestive, sans cependant comme quelques-uns, vivre à l'ombre à la manière d'une jeune

38 Voir les exemples donnés par Edwards 1993, p. 67-70 ; Corbeill 1996, p. 151-153 ; Dupont, Éloi 2001, p. 122-123 et p. 286 s. (César).

39 Sur les *cinaedi*, voir Edwards 1993, p. 83 ; Dupont, Éloi 2001, *passim* ; Corbeill 2004, p. 122 (le *cinaedus* est révélé par sa démarche).

40 Sur l'absence de *mollitia* des parties du corps qui est requise chez l'orateur, voir Gleason 2013 [1995], p. 201 qui renvoie à Cicéron, *Orator*, 59.

41 Sur la voix molle, voir Gleason 2013 [1995], p. 165-166, et p. 222 sur Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 32 : la voix de l'orateur ne doit être ni *mollis*, ni *effeminata* (voir aussi Fögen 2009).

42 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 128 (*Longissime fugienda mollis actio [...]*).

43 Voir Cicéron, *De Officiis*, I, 95 : « on ne peut séparer la grâce et la beauté du corps de la santé (*uenustas et pulchritudo corporis secerni non potest a ualitudine*) ».

44 Voir Arnaud-Lesot 2012 sur Celse (p. 46 : le corps malade peut être laid et inconvenant : *foedus*, *indecorus*). En revanche, d'après V. Boudon (2003, p. 77), dans la littérature hippocratique et galénique, il n'est jamais question de la beauté ou de la laideur de la maladie.

45 Cicéron, *De officiis*, I, 130.

46 Voir Thuillier 2010, p. 347.

> fille, alors les marques distinctives (*gnôrismata*) de son tempérament seront révélées avec exactitude[47].

La dimension médicale de ce passage est particulièrement sensible dans le souci du climat et du régime. Galien est ici l'héritier d'une tradition et d'un savoir antérieurs, qui remontent aux présocratiques[48]. Avec Hippocrate, le régime et l'exercice sont cruciaux pour conserver la santé et le bien-être[49]. Dans le monde romain qui connaît la médecine grecque, le souci de la bonne santé et des soins du corps est indissociable de la vie morale[50].

3. Beauté et soins du corps

À propos du soin apporté à la toilette, Cicéron ajoute :

> Il faut en outre pratiquer une propreté (*munditia*) qui ne soit pas importune ni trop recherchée (*non odiosa neque exquisita nimis*), mais qui évite seulement un laisser-aller grossier et de mauvaise éducation (*agrestem et inhumanam neglegentiam*)[51].

La propreté fait partie du *cultus*, des soins du corps qui caractérisent l'homme civilisé, l'homme en société. Le même type d'injonctions se trouve dans l'*Art d'aimer* d'Ovide[52]. Cette œuvre n'est évidemment pas un traité de philosophie morale comme le *De officiis*, mais il a lui aussi une valeur prescriptive (il s'adresse aux jeunes gens de la bonne société romaine) et il indique dans les mêmes termes la voie moyenne de la *munditia* : la propreté ne consiste pas simplement à « être propre », mais à avoir une

47 Galien, *Art médical*, XIV, 4, texte et traduction V. Boudon, CUF, 2000. Le teint fait partie de ces « marques distinctives ». V. Boudon (note *ad loc.*) indique qu'il y a là un renvoi possible à Platon, *Phèdre*, 239c : l'amant qui recherche un jeune homme à aimer cherche « un garçon mou et sans muscles, élevé, non en plein soleil, mais dans une ombre épaisse ». Cependant, une telle opposition existe également dans les textes latins.

48 Voir Mac Farlane 2010, p. 47 : le philosophe présocratique Alcméon de Crotone définit la santé comme un mélange harmonieux (« *summetron krasis* ») de tous les éléments qui sont dans le corps et en relation avec ce qui est à l'extérieur de lui. Sur Hippocrate, voir *idem* p. 48 : la santé est parfaite quand les quatre humeurs ou fluides corporels sont bien proportionnés (*metriôs*) et bien mélangés, et p. 56 sur Aristote. Sur la relation entre teint et tempérament, voir *infra*.

49 Mac Farlane 2010, p. 49.

50 Voir Holmes 2010a, p. 98-99 ; Holmes 2010b, p. 168 (qui renvoie à Hippocrate, *Sur le régime*, I, 35-36) ; Gleason 2013 [1995], p. 167 : « [...] l'honnête homme de cette époque [II^e^ s. apr. J.-C.] ne pouvait se permettre de négliger son corps. Au contraire, il attribuait à chaque geste quotidien des effets sur son bien-être. Il aspirait à posséder un corps léger et sec, à la chair aussi peu abîmée que possible par des humeurs malfaisantes, aux pores dégagés des effluves stagnants produits par les processus digestifs. »

51 Cicéron, *De officiis*, I, 130. Voir aussi *idem*, I, 129 : « ... il faut surtout éviter deux choses : qu'il n'y ait rien d'efféminé ou de mou (*effeminatum aut molle*), ni rien de rude ou de grossier (*durum aut rusticum*) ».

52 Voir Dupont, Éloi 2001, p. 240-241 sur l'*Art d'aimer* (« Ce traité, certes, ne se réfère pas à une réalité romaine majoritaire, mais il est révélateur de l'idéologie commune », p. 240).

mise simple, correcte, qui ne soit ni négligée ni trop apprêtée, afin d'éviter le double écueil de la *rusticitas* et de la féminité, qu'il s'agisse de la féminité des femmes (plus exactement des femmes séductrices) ou de celle des hommes qui sont des débauchés, des *cinaedi*[53].

Le *cultus* fait une large part à l'odeur : il ne faut sentir ni le bouc[54], ni le parfum[55]. De même que les gestes doivent être élégants, mais sans faire ressembler le citoyen à un acteur, le *cultus* doit tenir un difficile équilibre : il convient, quelle que soit la période historique, d'être soigné et élégant sans tomber sous le coup des accusations d'efféminement[56]. L'homme que des textes très divers accusent (car il s'agit toujours de blâmes sociaux)[57] de se baigner trop souvent, de se parfumer, d'avoir une chevelure trop soignée, de s'épiler là où il ne faut pas (les jambes et le bas du corps en général[58]) risque d'être traité de *delicatus*, d'*effeminatus*, ou bien, pire, d'être comparé à un galle (le prêtre castré de Cybèle)[59] ou taxé de *cinaedus*.

II. La beauté à la grecque

1. Les *pueri delicati* ou *deliciae*

L'épilation et la pilosité sont, en effet, des questions cruciales, car elles permettent de déterminer des âges et des statuts[60]. Ainsi, les *pueri delicati* ou *deliciae*, les jeunes et

53 Ovide, *Art d'aimer*, I, 521-522 : « Tout le reste, abandonne-le soit aux jeunes filles lascives (*lasciuae puellae*), soit aux hommes dont le vice est de chercher l'amour d'un homme (*siquis male uir quaerit habere uirum*) » (traduction H. Bornecque, revue et corrigée par P. Heuzé, CUF, 1994 ; *idem* pour les citations suivantes).

54 Voir Ovide, *Art d'aimer*, I, 519-520 : « qu'une haleine désagréable ne sorte pas d'une bouche malodorante, et que l'odeur du mâle, père du troupeau [le bouc], ne blesse pas les narines. »

55 Sur le parfum, on dispose désormais des travaux de L. Bodiou et V. Mehl (voir leur article dans ce volume et en particulier Bodiou, Mehl 2011). Voir aussi Potter 1999.

56 Voir Edwards 1993, p. 67-68 et Gleason 2013 [1995], p. 143 : les soins excessifs apportés à la toilette polluent l'essence même de la masculinité, et p. 145 sur Clément d'Alexandrie. Sur cet auteur, voir aussi Clark 1998.

57 Certaines pratiques, comme l'épilation, sont décrites comme des signes d'immoralité dans des textes de genres divers (discours judiciaires et politiques, textes de moralistes, satires, épigrammes) et de différentes périodes (voir Edwards 1993, p. 68-69, 82, 89-90).

58 D'après Sénèque, *Épîtres à Lucilius*, 114, 14, un homme doit s'épiler les aisselles, mais pas les jambes (« [...] le premier s'entretient au-delà de ce qu'il convient, l'autre se néglige au-delà de ce qu'il convient : celui-là va jusqu'à s'épiler les jambes, celui-ci ne s'épile même pas les aisselles »). Sur ce texte, voir Edwards 1993, p. 68 ; Dupont, Éloi 2001, p. 232 (je cite leur traduction) ; Gleason 2013 [1995], p. 153 et p. 211. Sur cette question dans le monde grec, voir Brulé 2008, p. 143-144.

59 Ovide, *Art d'aimer*, I, 503-506 : « Mais ne va pas friser tes cheveux au fer, ni user tes jambes par le frottement de la pierre ponce. Laisse ces soins à ceux qui, par des hurlements dans le mode phrygien, célèbrent la déesse du mont Cybèle. »

60 Dupont, Éloi 2001, p. 231 : « D'une façon générale le *cultus* suppose une maîtrise du poil et l'épilation de certaines parties du corps. La norme pour les hommes n'est pas celle des femmes qui, elles, ont le même idéal que les *pueri*, un corps lisse et glabre ». Voir aussi King 2008, p. 157-159.

beaux esclaves choisis pour servir au banquet[61], ont de longs cheveux (*capillati*), mais sont imberbes – parce qu'ils sont avant l'âge des premiers poils –, leur peau est laiteuse (*lacteus*), ils sont parfumés. Ils constituent ainsi la « figure centrale de l'érotisme de banquet », en tant qu'« objets de luxe réservés à l'élite »[62]. Leur séduction est légitime quand elle est limitée à la sphère des plaisirs luxueux et raffinés du banquet à la grecque. Mais ces mêmes *pueri* sont aussi des objets sexuels et la distinction entre *pueri delicati* et *cinaedi* n'est pas toujours facile à établir. Le beau petit esclave qui vieillit, dont le poil pousse, qui est obligé de s'épiler et de danser dans le banquet devient un *cinaedus* obscène[63].

De même, dans l'univers fictif des *Bucoliques* de Virgile, la beauté des jeunes bergers[64] a comme contre-modèle le berger hirsute qui n'a pas de *cultus*, mais « le sourcil broussailleux et la barbe longue » (*Bucolique*, VIII, 34). Là encore, la pilosité apparaît comme un marqueur de genre, type de masculinité et genre littéraire à la fois. Ainsi, F. Dupont et T. Éloi ont bien montré que la deuxième *Bucolique*, « qui multiplie les signes de grécité », cherche à réunir « la *rusticitas* du genre avec l'*urbanitas* du poème »[65].

C'est dans cette églogue qu'apparaît la figure du « bel Alexis, délices de son maître » (vers 1-2 : *Formosum… Alexim, /delicias domini*). Les Anciens ont mis ce poème en relation avec la biographie de Virgile, qui aurait reçu en cadeau de Pollion le jeune esclave Alexandre et qui, pour remercier son protecteur, lui aurait offert cette bucolique[66]. Dans l'anecdote, qu'elle soit véridique ou non, comme dans la fiction poétique, le bel objet du désir de son maître est bien un jeune esclave[67].

Mais les textes jouent parfois avec l'ambiguïté des situations. Il en va ainsi à propos de Glaucias, jeune esclave né à la maison (*uerna*) d'Atedius Melior, affranchi ensuite par son maître, et jouant pour lui simultanément le rôle de *deliciae* et celui de fils. Les poètes Stace (*Silves*, II, 1) et Martial (*Épigrammes*, VI, 28 et 29) ont fait le portrait de

61 Voir Dupont, Éloi 2001, chapitres 11 à 13.

62 Dupont, Éloi 2001, p. 207 puis 215.

63 Cf. Dupont, Éloi 2001, p. 220 et 222.

64 P. Heuzé (1985, p. 214) fait la liste des personnages concernés. Dans les *Bucoliques* de Virgile, la beauté se dit avec l'adjectif *formosus*. P. Monteil (1964, p. 25-59) fait une étude développée de *formosus* et précise que cet adjectif, souvent chargé de connotations érotiques, est de préférence employé dans la poésie amoureuse à partir de l'époque augustéenne.

65 Dupont, Éloi, 2001, chapitre II (« Corydon. La proie romaine et l'ombre grecque » ; les citations sont tirées des pages 50 et 55).

66 Sur les témoignages des Anciens et leur interprétation, voir Dupont, Éloi 2001, p. 46-47.

67 Voir Dupont, Éloi 2001, p. 55 : « Les amours impossibles de Corydon et Alexis disent l'impossible poésie mélique dans l'univers de Pan, mais disent surtout l'impossible pédérastie romaine. »

ce *puer* après sa mort pour offrir un poème de consolation à Melior. Comme le notent F. Dupont et T. Éloi, la beauté du garçon a été décrite par Stace « selon les canons du *pais* idéal » : teint d'une blancheur de lait, coloré par le rouge (*rubor*) du sang, beaux yeux, beaux cheveux, c'est-à-dire comme un *puer delicatus* « à la grecque »[68]. Mais les deux poètes ont mêlé ces caractéristiques à celles d'un enfant libre : Stace indique qu'« il ne manquait à sa chaste beauté que la toge prétexte » et Martial écrit : « Il était pur (*castus*) dans ses mœurs, son honneur était intact (*integer pudore*) » ; cependant, il ajoute que « sa beauté avait fait sa fortune (*decore felix*) »[69]. On ne dirait pas cela d'un enfant libre ; les poèmes eux-mêmes marquent la limite entre le *puer* esclave et l'*ingenuus*. Il ne saurait, en effet, être question de célébrer la beauté érotique d'un enfant ou d'un jeune homme de condition libre.

2. Beauté des *pueri* et *iuuenes* dans l'épopée

F. Dupont et T. Éloi notent que Glaucias est décrit comme les héros de la mythologie grecque tels qu'ils apparaissent dans la figure du Narcisse des *Métamorphoses* d'Ovide[70]. Or, si l'on regarde l'ensemble du recueil d'Ovide, on constate que c'est le seul passage dans lequel la beauté masculine est décrite – encore cette description, limitée à quatre vers et réduite à celle du visage, ne fait-elle que reprendre les stéréotypes de la beauté physique[71]. En effet, la beauté des héros épiques apparaît comme une sorte d'évidence et peu d'études sont consacrées à ce sujet[72], en partie sans doute parce que

68 Dupont, Éloi 2001, p. 224-228.

69 Cf. *Silves*, II, 1, 136 : *sola uerecundo deerat praetexta decori* (la traduction est de Dupont, Éloi 2001, p. 226) ; Martial, VI, 28, 6-7. Voir aussi Martial, VI, 29, 5-6 : il devait son affranchissement à ses mœurs (*mores*) et à sa beauté (*forma*) ; son visage avait la beauté de celui d'Apollon.

70 Dupont, Éloi 2001, p. 227. Sur Narcisse : Ovide, *Métamorphoses*, III, 420-424 : « Étendu sur le sol, il regarde deux astres jumeaux, ses yeux, et une chevelure digne de Bacchus, digne aussi d'Apollon, des joues imberbes, un cou blanc comme l'ivoire, une bouche qui est une parure, une carnation rose mêlée à une blancheur de neige (*impubesque genas et eburnea colla decusque / oris et in niueo mixtum candore ruborem*) ; il admire tout ce qui le rend lui-même admirable. » (traduction personnelle). L'Amour décrit dans les *Métamorphoses* d'Apulée a les mêmes caractéristiques (V, 22).

71 Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, d'autres personnages masculins sont qualifiés de « beau » ou du « plus beau », mais sans aucun détail, hormis pour Cyparissos, compagnon de Phébus, dont le récit note le « front de neige » au moment où il meurt (X, 138). Une exception, car le sujet est paradoxal : le portrait du beau centaure Cyllare, *Métamorphoses*, XII, 393 s.

72 Voir cependant Vernant 1989, p. 61-63 et Mehl 2008. Il semble y avoir davantage de travaux consacrés à la laideur de Thersite dans l'*Iliade*.

cette beauté est peu détaillée par les textes eux-mêmes. S. Dubel[73] fait la même analyse pour les personnages du roman grec : alors que le couple héroïque est toujours caractérisé par une beauté exceptionnelle qui constitue le ressort essentiel de l'intrigue, cette beauté n'est jamais décrite dans le détail, précisément pour en signifier le caractère indicible[74]. Cette beauté est stéréotypée, conforme à des canons hérités de l'époque archaïque sur la *kalokagathia* aristocratique et repris par la poésie hellénistique[75].

P. Heuzé a consacré un chapitre à la beauté dans son ouvrage sur le corps chez Virgile[76]. Dans l'*Énéide*, c'est le corps des personnages tout entier qui peut être ainsi qualifié ou bien certaines de ses parties[77]. Il s'agit donc bien d'une beauté physique, mais sur laquelle, en général, le texte épique de Virgile ne donne aucune précision. Là encore, la beauté est associée à la jeunesse : ce sont des jeunes gens, Iule, Pallas, Virbius, Nysus et Euryale, et quelques autres[78], qui sont qualifiés de beaux, de remarquables (*insignes*, *praestantes*). Ils sont souvent des « fils de », dont la filiation dit aussi la beauté. Ainsi, il est dans la nature de Iule, fils d'Énée, d'être beau ; il est même « le plus beau »[79], comme son père, qui est le héros principal de l'épopée[80] ; la beauté est un signe de valeur morale et guerrière et un signe d'élection.

En dehors d'Iule et d'Énée, ceux dont la beauté est notée sont essentiellement des combattants : leur beauté fait partie de leur image de héros conformes à la tradition épique. Ils sont beaux parce qu'ils participent aux combats, que leurs armes leur donnent de l'éclat (*fulgor*)[81] : leur beauté est essentiellement contextuelle.

Enfin, la beauté héroïque obéit au même modèle que la beauté des divinités[82].

---

73 Dubel 2001. Le seul portrait individualisé est celui de Théagène, héros des *Éthiopiques* d'Héliodore (Dubel 2001, p. 53-56).

74 Héliodore utilise cette formule à propos de son héroïne Chariclée (*Éthiopiques*, V, 10, 11 cité par Dubel 2001, p. 52).

75 Dubel 2001, p. 44 et 46.

76 Heuzé 1985, chapitre 3 (« Corps et beauté », p. 207 s.). Cet ouvrage est avant tout une étude littéraire, dépourvue de questionnement historique ou anthropologique.

77 Voir Heuzé 1985, p. 280 pour le corps et p. 261 et 283-84 pour les parties du corps. Dans l'*Énéide*, la beauté se dit avec l'adjectif *pulcher*.

78 Voir Heuzé 1985, p. 285 qui fait le catalogue des jeunes gens (*iuuenes*) dits beaux.

79 *Énéide*, V, 570 : *formaque ante omnis pulcher Iulus*. Voir Heuzé 1985, p. 249.

80 Voir *Énéide*, IV, 141 : Énée est *ante alios pulcherrimus omnis*. P. Heuzé (1985, p. 308 s.) discute de la beauté respective d'Énée et de Turnus.

81 Voir par exemple XI, 854 et 684. Sur cet aspect dans l'*Iliade*, voir Vernant 1986, p. 61-62.

82 Voir Thomas J. 2007, p. 71, qui renvoie à Vernant 1986.

Les personnages dont la beauté est dite avec davantage d'insistance sont Nysus et Euryale[83]. La beauté que leur attribue le texte épique fait partie de leur figuration en couple pédérastique, Nisus jouant le rôle de l'éraste et Euryale celui de l'éromène, comme l'ont analysé F. Dupont et T. Éloi[84]. Elle fait partie de cet « ornement grec » que constitue ce couple de héros au sein de l'épopée. Si la beauté d'Euryale comme « *puer* », encore imberbe[85], peut renvoyer aux codes de la poésie mélique[86], il faut noter que la façon dont est décrit Euryale fait référence aussi aux catégories romaines de la *pueritia* et de la *iuuentus* en usage en dehors du monde fictionnel de l'épopée[87], et, d'autre part, que, de façon générale, ceux qui sont dits « *pulchri* » dans cette épopée sont des jeunes gens à la limite de ces deux âges. De même, Ovide dit de Narcisse, dans les *Métamorphoses*, qu'« il pouvait sembler à la fois enfant et jeune homme (*puer iuuenisque*) »[88].

La présence du couple héroïque de Nysus et Euryale au sein de l'épopée permet aussi de mettre en place le motif de la « belle mort »[89], qui vient du monde grec et qui a été analysée par N. Loraux et J.-P. Vernant[90]. L'amour pédérastique entre un couple de beaux jeunes gens – qui n'existe pas dans l'épopée homérique, même si la Grèce du V^e^ siècle a voulu en voir la présence –, mais aussi la « belle mort » des guerriers sont présents dans le poème virgilien comme des ornements grecs, et non comme des modèles de comportement.

---

83 Euryale est le « plus beau des Troyens » (*quo puchrior alter / non fuit*, *Énéide*, IX, 179-180). Les deux personnages sont mentionnés une première fois au chant V, au moment des jeux funèbres en l'honneur d'Anchise ; la beauté du *puer* Euryale est soulignée aux vers 295 (*Euryales forma insignis uiridique iuuenta*) et 344 : il a à la fois un *pulcher corpus* et de la *uirtus*.

84 Voir Dupont, Éloi 2001, chapitre III : « Un couple héroïque : Nysus et Euryale », en particulier p. 72 sur l'éraste et l'éromène, et p. 77.

85 *Énéide*, IX, 181 (cité et traduit par Dupont, Éloi 2001, p. 77) : « son visage de garçon encore imberbe portait les premiers duvets présageant le jeune homme » (*ora puer prima signans intonsa iuuenta*). Nisus et Iule s'adressent à lui en l'appelant « *puer* » en IX, 218 et 275.

86 Dupont, Éloi 2001, p. 77 et note 51 : « Virgile érotise le corps d'Euryale selon le code de la poésie mélique : les premiers duvets du garçon courtisé marquent la fin prochaine de l'âge aimable et coïncident avec le temps de sa séduction maximale. »

87 La *depositio barbae* bien connue qui accompagne la prise de la toge virile entre dans un système où *inuestis* est synonyme d'impubère, *uestis* désignant, outre le vêtement, la barbe et plus largement la pilosité corporelle : voir Cordier 2005a, p. 93-94.

88 Ovide, *Métamorphoses*, III, 352.

89 Voir *Énéide*, IX, 401 (« *pulchra mors* » à propos de Nisus et Euryale). Voir aussi *Énéide*, XI, 646-647 à propos d'un combat entre Troyens et Rutules (passages commentés par Dupont, Éloi 2001, p. 78-79).

90 Voir notamment Loraux 1977 et Vernant 1989 (bibliographie plus complète donnée dans Dupont, Éloi 2001, notes 52, 53 et 55 p. 78 et note 60 p. 80).

En définitive, qu'il s'agisse des beaux jeunes esclaves du banquet, présents dans des types de textes très divers (lettres, satires, épigrammes, etc.), ou des jeunes héros fictifs des épopées guerrières ou mythologiques (comme les *Métamorphoses*), la beauté physique apparaît comme une fabrication de belles images à la grecque[91].

III. La beauté idéale

En dehors des textes poétiques qui présentent des figures de héros à la beauté aussi parfaite qu'imprécise, on trouve dans différents types de corpus des interrogations sur la beauté idéale.

Tout d'abord, une anecdote racontée par Cicéron dans le *De inuentione* (II, 1-3) met en lumière l'écart qui existe entre la beauté idéale et la beauté réelle. Le peintre Zeuxis voulait peindre une beauté féminine dépassant toutes les autres (*excellentem muliebris formae pulchritudinem*) pour orner le temple de Junon à Crotone. Zeuxis décida donc de peindre Hélène et demanda aux habitants de cette cité de lui montrer de belles jeunes filles (*uirgines formosas*). Or ceux-ci l'emmenèrent d'abord à la palestre et lui montrèrent des jeunes gens (*pueri*) crotoniates, « dotés d'une grande beauté » (*magna praeditos dignitate*). Les Crotoniates dirent à Zeuxis qu'il pouvait juger, grâce à ces jeunes gens, de la beauté de leurs sœurs ! Zeuxis choisit cinq de ces jeunes filles pour faire son tableau, prenant dans chacune ce qu'il y avait de meilleur. Cicéron explique pour finir que lui-même, pour écrire son traité, n'a pas choisi un modèle (*exemplum*) unique, mais a emprunté à plusieurs auteurs (II, 4).

Cette anecdote, qu'on retrouve avec des variations dans d'autres sources antiques, montre la difficulté pour l'artiste, peintre, sculpteur ou écrivain, d'atteindre la beauté parfaite, la beauté idéale[92]. Il renvoie aussi à la difficulté d'un portrait, plastique ou littéraire, fait d'un assemblage de « morceaux choisis »[93]. Cependant, on peut souligner deux aspects rarement mis en valeur à propos de ce texte. Le premier, c'est que la beauté

91 Sur la grécité comme « altérité incluse » dans la culture romaine, voir Dupont, Valette 2005 (en particulier p. 257-272).

92 Squire 2011, p. 82 note que l'histoire racontée par Cicéron a structuré l'opposition entre réalité et idéal. Siebert 2009 montre la postérité picturale de l'anecdote, du Moyen Âge au néo-classicisme.

93 G. Siebert 2009 (p. 322 et note 20) indique les différents textes où il est question de la beauté parfaite composée à partir de plusieurs modèles. La discussion se trouve dans Xénophon, *Mémorables*, III, 10, 2 (il s'agit de peindre le plus bel homme possible) et l'anecdote concernant Zeuxis est racontée par Pline l'Ancien, XXXV, 64 (qui la situe à Agrigente) et Denys d'Halicarnasse, *Opuscules rhétoriques, L'imitation, Épitomé*, 4-5.

féminine est pensée grâce à la beauté masculine[94], comme si elle était secondaire par rapport à elle, comme si aussi il n'y avait entre les deux aucune différence de nature (ce qui est renforcé par le fait que tous ces jeunes gens sont présentés comme frères et sœurs). Deuxième élément, la beauté des jeunes gens à la palestre est ici promue au rang de *dignitas* : Cicéron qualifie de façon positive en termes latins[95] ce qui constitue pour les Grecs de l'époque classique un exemple vivant de beauté en mouvement, alors que ces exercices, qui sont pratiqués nus par les Grecs, sont irrémédiablement disqualifiés dans l'éthique romaine de cette époque[96]. Enfin, l'anecdote montre que la réflexion sur la beauté passe par le questionnement sur le corps humain et sur l'art qui le reproduit. Ces interrogations sont présentes dans d'autres types de textes.

1. L'homme de Vitruve

Au livre III du *De architectura*, Vitruve donne la liste des proportions du corps humain tel que la nature l'a composé (*composuit*) et qui constitue ce que la tradition a appelé « l'homme de Vitruve »[97]. Vitruve indique les proportions qui existent entre certaines parties du corps (le visage, la main, la tête, la poitrine, le pied, l'avant-bras)[98] et, à l'intérieur du visage, entre le nez, les sourcils et la racine des cheveux. Vitruve précise (§ 4)

94 Pline l'Ancien (XXXV, 64) ne parle pas des jeunes gens à la palestre. B. Poulle (2007, p. 29) note cependant la particularité du texte de Cicéron.

95 Cicéron insiste sur l'honorabilité de ces jeunes gens : « En effet il y eut un temps où les Crotoniates étaient de loin les premiers en force et en beauté physiques (*corporum uiribus et dignitatibus*) et où ils remportèrent dans des combats gymniques de très honorables et glorieuses victoires (*honestissimas [...] uictorias cum laude maxima*) » (traduction G. Achard, CUF, 1994).

96 Sur le rejet moral de la palestre et du gymnase comme lieu d'exercice physique pratiqué dans la nudité, voir Cordier 2005a, p. 319-321 et 2005b, p. 256-258. Dans le texte de Pline l'Ancien et de Denys d'Halicarnasse, ce sont les jeunes filles (*uirgines*) qui sont nues.

97 Vitruve, III, I, 2 : « La nature a en effet composé le corps humain de la façon suivante : le visage, depuis le menton jusqu'au sommet du front et à la racine des cheveux, vaut le dixième de sa hauteur, de même que la main ouverte, depuis l'articulation du poignet jusqu'à l'extrémité du majeur ; la tête depuis le menton jusqu'au sommet du crâne, vaut un huitième. Du sommet de la poitrine mesuré à la base du cou jusqu'à la racine des cheveux on compte un sixième ; du milieu de la poitrine au sommet du crâne, un quart. Quant au visage, le tiers de sa hauteur se mesure de la base du menton à la base du nez ; le nez, de la base des narines jusqu'au milieu de la ligne des sourcils, en vaut autant ; de cette limite jusqu'à la racine des cheveux on définit le front, qui constitue ainsi le troisième tiers. Le pied correspond à un sixième de la longueur du corps, l'avant-bras à un quart ainsi que la poitrine. » (traduction Pierre Gros légèrement modifiée, CUF, 1990 ; de même dans la suite). Sur la proportion en architecture et la postérité du traité de Vitruve, voir Eco 2004, p. 64-69.

98 Pour les autres parties du corps, Vitruve (III, 1, 2) use d'une formule générale : « Les autres membres ont également des proportions spécifiques, qui les rendent commensurables entre eux (*Reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones*) ».

que, grâce à ces proportions, les membres du corps humain sont en accord avec l'ensemble de sa forme (*summa figuratio*). En outre, c'est en recourant à ces proportions, dit Vitruve, « que les peintres et sculpteurs illustres d'autrefois (*antiqui pictores et statuarii nobiles*) ont eux aussi acquis à jamais une immense renommée ». Comme le souligne P. Gros[99], c'est donc le corps humain qui est ici le modèle de l'art, et non l'inverse.

Cependant, comme le remarque encore P. Gros, si Vitruve fait référence à la sculpture, l'homme dont il décrit les proportions est un homme plat[100]. C'est un homme plat et c'est aussi un homme immobile. Or, dans les textes latins qui évaluent la beauté du corps vivant, qu'il s'agisse de traités comme le *De officiis* de Cicéron ou des prescriptions de l'*Art d'aimer* d'Ovide, si l'accord des parties du corps entre elles est l'une des composantes de la beauté[101], sont aussi examinés le mouvement, les gestes, la démarche. Le convenable (*decus, decor*) ne peut en effet être évalué que pour un corps vivant et un corps en mouvement[102].

2. Le *Canon* de Polyclète et Galien

La liste des proportions chiffrées du corps humain établie par Vitruve entre dans un parallèle entre ce corps et « l'ordonnance des édifices religieux » (*aedium compositio*), fondée sur la « symétrie » (*summetria*)[103]. La *summetria*, explique Vitruve, « naît de la « proportion » (*a proportione*), qui se dit en grec *analogia*. La proportion consiste en la commensurabilité des composantes en toutes les parties d'un ouvrage et dans sa totalité [...] »[104].

99 Note de P. Gros *ad loc*. (III, 1) : « [...] la référence à l'homme – et non pas à sa représentation plastique – permet à Vitruve de sortir du cadre des règles de l'art pour retrouver une vérité qu'il veut « naturelle » et fonder ainsi la légitimité de sa théorie ». Sur l'importance du corps humain chez Vitruve, voir Courrént 1997.

100 Cf. P. Gros, note 2 du § 2 p. 62 : « Notons enfin que le corps humain n'y est jamais envisagé autrement que comme une surface sans épaisseur apparente, et que les rapports qui régissent ses composantes se développent sur un seul plan. »

101 Voir Cicéron, *De officiis*, I, 98 : « [...] la beauté du corps, à cause d'une disposition appropriée des membres, attire les yeux et charme par cela même que toutes les parties s'accordent entre elles avec une certaine grâce (*pulchritudo corporis apta compositione membrorum mouet oculos et delectat hoc ipso quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt*) ».

102 Cependant, il ne paraît pas impossible qu'un spectateur romain puisse évaluer l'aspect moralement convenable d'une statue en fonction de son sujet et, peut-être, de la posture représentée : Pline l'Ancien (XXXIV, 55) commente ainsi les statues de Polyclète, en les opposant : il « a fait le Diadoumène, figure efféminée de jeune homme, qu'a rendue célèbre son prix de cent talents, et aussi le Doryphore, figure d'enfant déjà viril (*diadumenum fecit molliter iuuenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum uiriliter puerum*) » (CUF, texte et trad. : H. Le Bonniec ; de même dans la suite).

103 Vitruve, III, I, 1.

104 Vitruve, III, I, 1 : [...] *Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totoque commodulatio [...]*. P. Gros (note *ad loc.*) souligne l'insistance de Vitruve sur la relation des parties au tout.

Même si Vitruve ne fait pas explicitement référence dans ce passage au *Canon* de Polyclète, les termes grecs utilisés ainsi que les réflexions qui suivent (§ 5) sur le nombre parfait semblent renvoyer au système proportionnel hérité du néo-pythagorisme et Vitruve fait allusion ailleurs à ce fameux *Canon*[105]. Il s'agit d'un traité perdu, que Polyclète aurait réalisé dans une statue, dont on possède une copie romaine : le Doryphore de Naples[106].

P. Gros relève, en outre, que le terme de *summetria* se trouve chez Galien. Les deux références sont liées car le *Canon* de Polyclète occupe une place importante dans la réflexion du médecin de Pergame sur la beauté et la santé du corps – la question intéresse à la fois les spécialistes de la médecine antique (J. Pigeaud, V. Boudon notamment) et les historiens d'art. Chez Galien, en effet, le corps parfait est associé à plusieurs reprises au *Canon* de Polyclète[107]. Il est caractérisé par la perfection des proportions (*summetria*), qui est « le juste équilibre des parties du corps »[108]. L'idée de *summetria* est associée à celle de juste milieu (*meson*) pour le tempérament, qui renvoie au modèle aristotélicien[109]. Ainsi, la beauté de ce corps parfait est liée au bon mélange (*krasis*) dans le corps des éléments (le froid, le chaud, l'humide et le sec), qui constitue la santé[110], et aussi à la bonne disposition des organes à l'intérieur du corps[111].

---

105 Voir P. Gros note p. 56, et note 2 au § 1 p. 57 : « L'idée que la beauté a sa source dans une harmonie intégralement rationnelle fondée sur la *symmetria* est sans doute d'origine pythagoricienne, même si l'on discute toujours de la plus ou moins grande dépendance des systèmes issus du *Canon* polyclitéen par rapport à Philolaos ou à d'autres philosophes du néo-pythagorisme [...], et même si la doxographie qui nous la transmet présente un caractère nettement stoïcien [...]. » Voir aussi Stewart 2003, p. 60 (qui considère que Vitruve fait allusion au *Canon* de Polyclète en III, 1, 7 et note qu'il le cite en I, 1, 13 et III, préf. 2).

106 J. Pigeaud (1995, p. 30 s.) cite les deux (peut-être trois) fragments qui restent du traité et en propose une exégèse. Sur la statue : Pline l'Ancien, XXXIV, 55 : « Polyclète de Sicyone [...] est aussi l'auteur de la statue que les artistes appellent le *Canon* (Règle) (*canona*) et où ils vont chercher comme une sorte de code (*a lege quadam*) les règles de leur art : seul entre tous les hommes, Polyclète passe pour avoir incarné l'art dans une œuvre d'art. » Sur le Doryphore, la postérité du *Canon* de Polyclète et de l'homme de Vitruve, voir Eco 2004, p. 74-75 ; Vigarello 2004, p. 41-43 ; Squire 2011, p. 5-13.

107 Galien, *Art médical*, XIV, 6 (V. Boudon, CUF, 2000, p. 317) ; *Sur l'utilité des parties*, XVII, 1 ; *Sur les tempéraments*, I, 9 ; *Sur les doctrines d'Hippocrate et de Platon*, V, 3 (où Galien cite Chrysippe). Outre l'édition de l'*Art médical* par V. Boudon dans la CUF, voir Pigeaud 1995, Boudon 2003, p. 87-90 et Stewart 2003, p. 59-60.

108 Boudon 2006, p. 133 note 15.

109 Cf. Boudon 2006, p. 132-133. Voir aussi Pigeaud 1995, p. 37 et 2008, p. 166.

110 Voir Pigeaud 1995, p. 36 ; Boudon 2003, p. 84 ; Mac Farlane 2010, p. 47-48.

111 Voir Pigeaud 1995, p. 142-143 (pour Galien, « La Nature est un Polyclète de l'intérieur ») ; Boudon 2003, p. 84-85 et Mac Farlane 2010, p. 60-61 qui cite Galien, *De optima corporis nostri constitutione*, 2 sur la constitution bien proportionnée (*summetros kataskeuê*) des organes du corps.

On retrouve ici la préoccupation de la bonne santé liée à la beauté convenable du corps des citoyens romains telle que Cicéron la définit dans le *De Officiis*. Chez Galien, la qualité du teint, mentionnée par Cicéron, est ainsi l'un des indices d'un « tempérament équilibré »[112]. En outre, pour ce médecin, le « bon teint » (*euchroia*) est aussi l'un des critères de la beauté, elle-même indissociable de la santé[113]. Or ce teint est un mélange de rouge et de blanc, comme l'est celui des beaux *pueri* ou *iuuenes* de la poésie latine : la pensée de Galien rejoint ici les canons de la beauté antique[114], tels qu'ils apparaissent aussi dans les œuvres littéraires.

En effet, V. Boudon montre bien que la référence au *Canon* de Polyclète entre dans la réflexion de Galien sur un corps idéal, doué de la santé et de la beauté parfaites, qui n'est pas le corps réel, mais une « construction théorique »[115] ; « la dimension du vivant » est ici laissée de côté[116].

Le corps vêtu et en mouvement du citoyen homme de bien dont Cicéron définit la beauté honorable dans le *De officiis* ne fait pas référence au corps représenté par la peinture ou la sculpture, qui n'est pas un corps vivant, mais un corps idéal et un corps immobile. Il est davantage proche du corps dont Galien fait un modèle de santé et de beauté, même si ce corps est lui aussi du domaine de la construction intellectuelle, davantage que de la réalité observable par le médecin.

C'est lorsque le corps est vivant, pris dans la vie sociale, soumis aux regards de ses contemporains que l'on a sur lui, grâce aux textes, le plus de renseignements, bien plus abondants et précis que ceux dont on dispose sur les corps qui apparaissent dans les œuvres de fiction comme l'épopée ou la bucolique. Cependant, ce n'est pas le corps seul qui fait alors l'objet de commentaires : la beauté honorable (*dignitas*) telle que Cicéron la définit est évaluée d'après l'ensemble de la mise et de la tenue du corps. En revanche,

112 Voir Galien, *Art Médical*, XIV, 5 : « Les marques distinctives d'un tempérament justement équilibré (*summetrou kraseôs gnôrismata*) quant à l'état de l'être vivant tout entier sont : la couleur du teint fondue de rouge et de blanc, des cheveux blonds et le plus souvent moyennement frisés (*metriôs*), et une chair dont la production est justement équilibrée en quantité comme en qualité (*summetria... sarkôseôs*). Car le corps ainsi défini occupe une position médiane (*meson*) entre tous les excès, et l'on pourrait les considérer et les qualifier en le prenant comme référence. » (traduction V. Boudon). *Summetros* signifie « proportionné », d'où « d'une juste mesure », « convenable ».

113 Voir Boudon 2003, p. 84.

114 Voir Boudon 2003, p. 84-86 (p. 86, après la citation de *Art Médical*, XIV, 5, elle conclut : « Voilà donc enfin énoncés les canons de la beauté antique : un teint de lys et de rose nimbé de blondeur. »).

115 Boudon 2006, p. 138.

116 Boudon 2003, p. 89.

dans le *De officiis*, il n'est pas question de la forme des traits et des membres, de la couleur des yeux, de la qualité de la peau ou des cheveux, etc[117].

En définitive, la beauté semble difficile à décrire de façon détaillée. Si l'*Histoire de la beauté* de G. Vigarello ne prend pas en compte la période antique, elle indique la même difficulté pour la fin du XVII[e] siècle, où le corps est moins présent dans les descriptions que l'air, les manières et la majesté[118].

Bibliographie

Arnaud-Lesot S. (2012), « Les aspects de la honte dans le *De medicina* de Celse », dans Rubor *et* Pudor. *Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*, R. Alexandre, C. Guérin, M. Jacotot (éds), Paris, p. 45-60.

Baroin C. (2012), « Genre et codes vestimentaires à Rome », dans S. Cassagnes-Brouquet, C. Dousset-Seiden (dir.), *Costumes*, Clio. Histoire, Femmes et Sociétés 36 p. 43-66.

Bodiou L., Mehl V. (2011), « "Tel est cet objet de luxe, de tous le plus superflu". De l'envie à l'excès, savoir se parfumer dans le mode gréco-romain », dans L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl (éds), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, p. 55-77.

Boudon-Millot V. (2006), « Galien de Pergame face au mirage de la beauté parfaite », *BAGB*, 2006 (1), p. 127-141.

Boudon-Millot V. (2003), « Médecine et esthétique : Nature de la beauté et beauté de la Nature chez Galien », *BAGB*, 2003 (2), p. 77-91.

Bremmer J. (1992), « Walking, standing and sitting in ancient Greek Culture », dans Bremmer, Rodenburg (éds), p. 15-35.

Bremmer J., Rodenburg H. (éds) (1992), *A Cultural History of Gesture*, New York.

Brulé P. (2008), « Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie », dans Dasen, Wilgaux (dir.), p. 133-151 ; paru également dans P. Brulé, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, 2007, p. 159-176.

Carmignani P., Courrént M., Éloi T., Thomas J. (éds) (2007), *Le corps dans les cultures méditerranéennes*, Perpignan.

Clark G. (1998), « The Old Adam: the Fathers and the Unmaking of Masculinity », dans Foxhall, Salmon (éds), *Thinking Men*, p. 170-182.

Connolly J. (2007), « Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity », dans W. Dominik, J. Hall (éds), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden (Mass.), p. 84-97.

117 Ces aspects sont abordés dans les portraits, ceux de Suétone notamment, que nous avons laissés de côté ici.

118 Vigarello 2004, p. 10-11. Je remercie Emmanuelle Valette et Florence Gherchanoc pour leur relecture et leurs conseils avisés.

Corbeill A. (2004), *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton-Oxford.

Corbeill A. (1996), *Controlling Laughter: Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton.

Cordier P. (2005a), *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris.

Cordier P. (2005b), « Gymnase et nudité à Rome », dans V. Huet, E. Valette-Cagnac (dir.), *Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*, Mètis n.s. 3, p. 253-269.

Courrént M. (1997), « Le corps humain, référence et modèle dans le *De Architectura* de Vitruve », *REA*, 99/1-2, p. 101-108.

Dasen V., Wilgaux J. (dir.) (2008), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes.

Dubel S. (2001), « La beauté romanesque ou le refus du portrait dans le roman grec d'époque impériale », dans B. Pouderon, C. Hunzinger, D. Kasprzyk (éds), *Les personnages du roman grec*, Lyon, p. 29-58.

Dupont F. (2013), « Les multiples vies de Favorinus d'Arles », dans Gleason 2013 [1995], p. 299-306 (postface).

Dupont F. (2000), *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris.

Dupont F., Éloi T. (2001), *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris.

Dupont F., Valette-Cagnac E. (dir.) (2005), *Façons de parler grec à Rome*, Paris.

Eco U. (dir.) (2004), *Histoire de la beauté*, Paris (Milan, 2004).

Edwards C. (1993), *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge.

Fögen T. (2009), « *Sermo corporis*: Ancient Reflections on *gestus*, *uultus* and *uox* », dans T. Fögen, M. M. Lee (éds), *Bodies and Boudaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin-New York, p. 15-43.

Foxhall L., Salmon J. (éds) (1998), *Thinking Men: Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*, Londres-New York.

Foxhall L., Salmon J. (éds) (1998), *When Men Were Men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, Londres-New York.

Gardner J. (1998), « Sexing a Roman: imperfect man in Roman Law », dans Foxhall, Salmon (éds), *When Men Were Men*, p. 136-152.

Garrison D. H. (éd.) (2010), *A Cultural History of the Human Body*, vol. I, Oxford-New York.

Gleason M. (2013 [1995]), *Mascarades masculines : genre, corps et voix dans l'Antiquité gréco-romaine*, traduit par S. Boehringer et N. Picard, Paris, EPEL, 2013 de *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, 1995.

Graf F. (1992), « Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators », dans Bremmer, Rodenburg (éds), p. 36-57.

Gunderson E. (2000), *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Ann Arbor.

Heuzé P. (1985), *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Rome.

Holmes B. (2010a), « Medical Knowledge and Technology » (chap. 4), dans Garrison (éd.), p. 83-105.

Holmes B. (2010b), « Marked Bodies. Gender, Race, Class, Age, Disability, and Disease » (chap. 7), dans Garrison (éd.), p. 159-183.

King H. (2008), « Barbes, sang et genre : afficher la différence dans le monde antique », dans Dasen, Wilgaux (dir.), p. 153-168.

Loraux N. (1977), « La "belle mort" spartiate », *Ktèma*, 2, p. 105-120.

MacFarlane P. (2010), « Health and Disease », (chap. 2), dans Garrison (éd.), p. 45-66.

Mehl V. (2008), « Corps iliadiques, corps héroïques », dans V. Dasen, J. Wilgaux (dir.), *Langages et métaphores du corps*, Rennes, p. 29-42.

Monteil P. (1964), *Beau et laid en latin. Étude de vocabulaire*, Paris.

Pigeaud J. (2008), *Poétiques du corps. Aux origines de la médecine*, Paris.

Pigeaud J. (1995), *L'art et le vivant*, Paris (chap. II : « La nature du Beau ou le *Canon* de Polyclète » et chap. VI : « L'esthétique de Galien »).

Potter D. S. (1999), « Odor and Power in the Roman Empire », dans J. I. Porter (éd.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, p. 169-189.

Poulle B. (2007), « De Crotone à Rome : itinéraire et interprétations d'un tableau », *Latomus*, 66, p. 26-40.

Richlin A. (1997), « Gender and Rhetoric: Producing Manhood in the Schools », dans W. J. Dominik (éd.), *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, Londres-New York, p. 90-110 ; repris dans M. Golden, P. Toohey (éds), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Édimbourg, 2003, p. 202-220.

Siebert G. (2009), « L'impossible portrait. De l'*Hélène* de Zeuxis aux *Eikones* de Lucien », *Ktèma*, 34, p. 319-330.

Squire M. (2011), *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*, Oxford.

Stewart P. (2003), *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford.

Thomas J.-F. (2007), *Déshonneur et honte en latin : étude sémantique*, Louvain.

Thomas J. (2007), « Corps humiliés et corps de transfiguration dans l'*Énéide* de Virgile », dans Carmignani *et alii* (éds), p. 67-75.

Thuillier J.-P. (2010), « Le corps de l'athlète (Grèce, Étrurie, Rome) : représentations et *realia* », dans M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarçuhu (éds), *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, p. 339-350.

Vernant J.-P. (1989), chapitre II : « La belle mort et le cadavre outragé », dans *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, p. 41-79.

Vernant J.-P. (1986), « Corps obscur, corps éclatant », dans C. Malamoud, J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, p. 19-58.

Vigarello G. (2004), *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris.