



HAL
open science

Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque : nouvelle approche visuelle dans l'étude de l'image antique

Audrey Gouy

► To cite this version:

Audrey Gouy. Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque : nouvelle approche visuelle dans l'étude de l'image antique. *Histoire de l'art*, 2013, 70, pp.95-103. hal-03176939

HAL Id: hal-03176939

<https://hal.science/hal-03176939>

Submitted on 23 Aug 2023

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.

Perception et compréhension de la gestuelle étrusque : nouvelle approche visuelle de la danse antique

L'iconographie produite par les Étrusques a longtemps été mise de côté, considérée souvent comme une copie grossière de l'art grec. La découverte de l'Apollon de Véies en 1916 sur le site du sanctuaire de Portonaccio marqua toutefois un tournant décisif dans l'histoire des études sur l'art étrusque et permit de reconsidérer les productions de l'Italie pré-romaine. On assista alors au développement d'un intérêt nouveau et à l'apparition d'une discipline à part entière, l'étruscologie, qui s'ancre dans le paysage scientifique¹.

Au cours des années qui suivirent, des méthodes précises d'analyse de l'image, vouées à améliorer progressivement notre connaissance de la culture étrusque, apparurent. Dès les années 1940 et jusque dans les années 1960, le développement de recherches formelles, grâce à John D. Beazley, Pericle Ducati ou Massimo Pallottino, mirent en lumière les différentes influences inhérentes à la construction des images antiques. Entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, de nouvelles méthodes d'étude de l'image vinrent insuffler un réel changement. Les auteurs firent alors intervenir des sciences très diverses telles que la sémiotique ou l'anthropologie culturelle de manière à éclaircir la contextualisation sociale de l'image. Ces études dites réalistes eurent un certain succès et furent diffusées par un grand nombre de chercheurs avant que certains, au cours des années 1990 et 2000, ne reconsidèrent la question du rituel. L'approche réaliste et sociale des années précédentes avait en effet trop souvent rejeté une approche plus centrée sur les faits religieux, jugée généralement peu fiable².

Dans le cas de la danse étrusque, les rares études entreprises s'insèrent dans les différents courants méthodologiques, allant ainsi d'études formelles aux discours religieux et sociaux. Alors que l'intérêt pour la reconstruction de la gestuelle et du mouvement de la danse grecque antique est apparu assez tôt, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'arrivée de techniques de capture du mouvement humain³, la reconstitution de la danse étrusque à partir des données iconographiques a vu le jour plus tardivement, au cours des années 1980, et connut ses premiers essais avec les travaux de Jean-René Jannot⁴. Les avancées en matière d'analyse de l'image antique effectuées ces dernières années invitent à réévaluer ces questions de reconstitution. Les études qui voient désormais le jour s'accordent en effet sur l'idée que l'image n'est pas une reproduction photographique du réel mais un « produit social complexe⁵ ». Un nouvel examen de la danse antique, et en l'occurrence des représentations de la danse étrusque, doit permettre de soulever à nouveau les limites imposées par la dimension visuelle de l'image et de questionner les problèmes liés à l'analyse même des représentations de danse. Il convient ainsi de dresser un bref état de la recherche sur la danse étrusque en vue d'en fixer les limites méthodologiques et de revenir sur l'outillage théorique concernant l'image et la représentation de la gestuelle antique. En plus d'une approche anthropologique des sources iconographiques, l'appui et l'introduction de méthodes informatiques spécifiques, telle que la modélisation en trois dimensions, peut contribuer à alimenter la réflexion menée autour de la construction de l'image antique. Nous verrons donc en quoi ces nouveaux procédés, utilisés en histoire de l'art, peuvent contribuer à proposer un nouveau regard sur la gestuelle dansée et plus précisément sur les représentations étrusques de danse.

Danse étrusque et analyse de l'image antique : aperçu des méthodes et problèmes

La première véritable étude menée sur la danse étrusque est publiée en 1956 par Mary Anderson Johnstone sous le titre *The Dance in Etruria. A Comparative Study*⁶. L'intérêt de cette publication est de recenser pour la première fois des œuvres étrusques qui présentent une scène de danse. Les descriptions proposées des objets sélectionnés sont très détaillées, toutefois peu d'intérêt est porté à la gestuelle même de la danse. Les descriptions effectuées ne mènent à aucune réflexion sur la construction de l'image et n'étudient ni le geste, ni le mouvement qui peut être suggéré à travers l'image. L'article de Giovannangelo Camporeale sur la danse armée interrogeait en 1987 la fonction de la danse et se concentrait principalement sur l'aspect historique et socio-culturel, délaissant le problème de la gestuelle⁷. Jean-René Jannot, dans une thèse publiée en 1984⁸, commença à questionner la représentation du geste et du mouvement. L'auteur proposa pour la première fois des hypothèses de reconstitution d'enchaînements chorégraphiques pour certains types de danse, et notamment pour le type qu'il qualifie de « libre »⁹. Plus récemment, Raffaella Da Vela proposa une nouvelle étude de quelques reliefs clusiniens pourvus de scènes de danse. En fondant son analyse sur les sciences de la motricité humaine, l'auteur élaborait des hypothèses de reconstitution pour les pas de danse représentés et tenta de reconstituer quelques enchaînements¹⁰. Toutes les propositions de reconstitution émises se rejoignent toutefois par leur caractère incertain. Les postures sont placées les unes à la suite des autres dans un ordre qui se révèle arbitraire. L'analyse du geste est souvent superficielle et ne tient pas compte des problématiques que soulèvent l'image, comme sa dimension visuelle¹¹, la réélaboration effectuée par les imagiers ou le rôle et la place des ateliers et mains d'artisans dans sa construction¹². Les quelques études effectuées jusqu'à présent sur la danse étrusque appréhendaient les gestes et les mouvements comme des reproductions photographiques du réel et donc tels qu'ils apparaissaient dans l'image, sans poser le problème de leur représentation.

La publication de Frederik G. Naerebout en 1997 permit de questionner la démarche reconstructionniste adoptées par certains savants, principalement dans l'étude de la danse grecque¹³. Il est en effet difficile d'affirmer que les artisans s'attachaient à reproduire sur leurs œuvres les gestes et les mouvements de façon presque photographique. Ses travaux soulevèrent des interrogations qui rejoignent celles développées sur la représentation du geste, et notamment la publication de Jean-Louis Durand en 1984¹⁴. Cette dernière envisageait déjà les images comme des productions qui fixent les gestes dans des moments ponctuels où ils se reconnaissent le mieux. Ceux-ci tendraient ainsi à devenir « iconiques¹⁵ » puisque sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient des signes porteurs de significations et de fonctions précises.

Il apparaît donc assez difficile de reconstruire un déroulement, d'assembler et de faire correspondre entre elles des positions de danse, comme le propose Jean-René Jannot par exemple pour la danse étrusque¹⁶, à partir du positionnement des mains, des bras, de la tête ou du torse tels qu'ils sont représentés dans l'image. La construction des corps est subordonnée à des codes visuels. Elle répond aux limites imposées par l'élaboration même de l'image et la nécessité pour les imagiers à la fois de suggérer le mouvement et de rendre l'image et le geste représenté visuellement efficaces. La retranscription du mouvement et la codification effectuée s'insèrent de plus dans un contexte historique, politique et social, et révèle un sens sous-jacent propre à une société donnée¹⁷.

Réinterprétation et restitution de la gestuelle dansée étrusque : l'utilisation de sciences auxiliaires en histoire de l'art

Fréquemment représentée sur les reliefs archaïques de Chiusi, la danse des lamentations funèbres¹⁸ semble répondre à des codes visuels élaborés puis agencés par les imagiers afin vraisemblablement de rendre une idée. La gestuelle représentée est récurrente¹⁹ et les mouvements apparaissent mesurés, coordonnés et répétitifs. Sur un relief clusinien conservé à Copenhague (**fig. 1**), l'une des quatre faces accueille une scène de *prothésis*. Autour d'un défunt exposé sur un lit funèbre, six personnages exécutent des gestes divers. Sur une face adjacente, cinq figures féminines représentées dans des gestes de lamentation se dirigent vers la droite, très vraisemblablement en direction de la scène de *prothésis*. La première, à droite, se griffe les joues selon le geste habituel : les poings sont levés près du visage, l'un d'eux est porté sur une joue²⁰. Derrière elle, quatre



Fig. 1.
Chiusi, base funéraire, début du 5^e siècle av. J.-C., pierre fétide, hauteur : 47 cm, Copenhague, Ny-Carlsberg (inv. H 205).

personnages féminins se suivent. Le premier et le troisième lèvent les poings de part et d'autre de la tête tandis que le deuxième et le quatrième portent les poings à la poitrine. Ces quatre personnages renvoient au mouvement caractéristique de la lamentation funèbre qui consiste à se frapper la poitrine. L'imagier aurait choisi deux moments précis et caractéristiques de ce même mouvement : la prise d'élan, représentée par les poings levés, et le moment de l'impact, représenté par les poings placés sur la poitrine. Les personnages, figurés dans des moments différents mais majeurs, alternent de manière régulière, probablement afin de noter la cadence, la régularité et le caractère redondant de l'action. Les raisons de la sélection de ces deux moments pourraient être dictées par une idée sous-jacente. Les sources littéraires nous informent en effet de la violence de certains gestes qui composent ce rituel funèbre. Celui qui consistait à se frapper la poitrine était si violent qu'il pouvait provoquer un bruit de claquement²¹. Dans le cas du relief clusilien étudié, l'imagier semble avoir insisté sur la prise d'élan des poings, qui détermine la violence du geste, et leur impact sur la poitrine, moment bruyant. Ce geste avait très certainement un caractère ostentatoire, par le bruit émis mais aussi par la gestuelle qui se donnait à voir. L'image devait ainsi souligner le caractère exubérant du rituel funéraire et de la danse pratiqués autour du défunt, et par la même occasion l'importance sociale de la famille qui venait de perdre l'un de ses membres²².

L'insertion de méthodes auxiliaires à l'histoire de l'art, telle que la modélisation informatique, peut contribuer dans un second temps à aller plus avant dans l'interprétation et la compréhension de la gestuelle étudiée. Nous accordons une place particulière à la modélisation en trois dimensions qui permet notamment d'apprécier de manière nouvelle des données archéologiques, de diffuser plus facilement et clairement des hypothèses et des résultats. L'utilisation de cet outil dans le cadre d'une étude de la danse antique vise à illustrer et diffuser des interprétations inédites de certaines séquences de danse, de mieux rendre compte du geste représenté et de mieux comprendre les codes de représentation qui ont guidé la construction des images. Les interprétations proposées sont donc livrées sous la forme d'images numériques, grâce au programme de modélisation POSER® (fig. 2). Il s'agit d'un outil simple qui permet de modéliser et fixer un personnage dans n'importe quelle posture souhaitée, sans toutefois aller au-delà des limites imposées par le corps humain. L'ensemble des postures que l'utilisateur fera prendre au mannequin informatique sera ainsi toujours réalisable d'un point de vue anatomique.

Une première étude du relief clusilien conservé à Copenhague (fig. 1) a amené à s'interroger sur la construction des gestes de la danse des lamentations et à proposer qu'elle devait vraisemblablement répondre à une idée sous-jacente. Sur une face attenante à la scène de *prothesis*, cinq personnages féminins se dirigent vers le défunt²³. Quatre d'entre eux, comme déjà vu, décomposeraient le geste de se frapper la poitrine. Dans le cas du geste qui consiste à lever les deux poings, les bras sont levés haut²⁴ et placés de manière oblique au-dessus de la ligne des épaules. Les avant-bras sont dirigés vers le haut, légèrement orientés vers l'intérieur. Les



Fig. 2.
Fenêtre du logiciel POSER®.

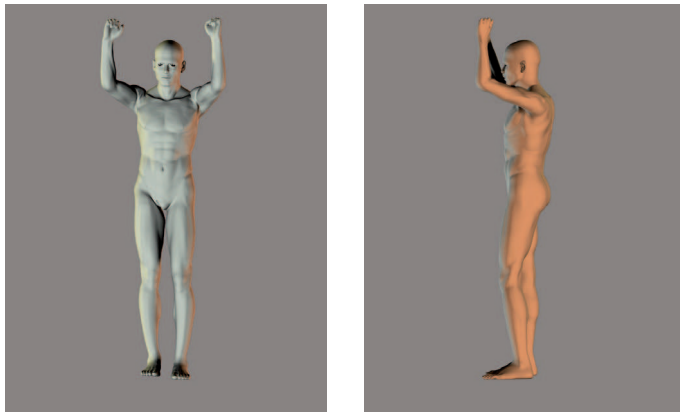


Fig. 3 et 4.
Restitution en troisième dimension, grâce au logiciel POSER®, du geste qui consiste à lever les poings de part et d'autre de la tête, représenté sur la base funéraire H 205 conservée à Copenhague, Ny-Carlsberg (fig. 1). Vues de face et de profil du mannequin informatique.

poings sont fermés, les doigts tournés vers le spectateur. Les jambes, en position de marche, sont représentées de profil, de même que la tête. Seul le torse est vu de face. Comme la modélisation en trois dimensions proposée l'illustre (fig. 3, 4), il faudrait imaginer le corps de face, les jambes dans l'action de la marche et les bras placés de part et d'autre du corps, sur les côtés et légèrement en avant des personnages²⁵. Le corps représenté déplié semblerait ainsi avoir été conçu de manière à être visuellement compréhensible.

La construction du second geste, qui consiste à placer les poings sur la poitrine, semble différente. Les bras se détachent ostensiblement du torse. Ils sont placés de manière légèrement oblique et dirigés vers le bas. Les avant-bras sont placés horizontalement devant le torse. Les mains se lèvent légèrement, ce qui provoque une flexion du poignet²⁶. Les bras du second personnage, au centre de la face, sont beaucoup plus rapprochés du torse. Ils sont obliques et les coudes pointent vers le bas. Les avant-bras sont placés de biais sur le torse et orientés vers le haut. Les mains sont dirigées vers le haut et la flexion effectuée par le poignet apparaît plus grande. L'emplacement des bras, des avant-bras et des mains diffère du simple geste de se frapper la poitrine que l'on rencontre de manière récurrente dans l'iconographie étrusque et que l'on peut apprécier sur une plaque de lit funéraire conservée au musée archéologique de Cortone (fig. 5). Sur celle-ci, huit personnages s'affrontent en deux groupes de quatre. Deux d'entre eux, placés au centre de la devanture, se griffent les joues. Les six autres se frappent la poitrine : les bras sont légèrement obliques, les coudes dirigés vers le bas, les avant-bras horizontaux ramenés sur la poitrine et les mains fermées en poing placés au centre du torse. L'alternance, sur le relief clusilien, des deux personnages avec deux figures figées dans le moment de la prise d'élan des poings confirme toutefois le fait que le geste exécuté est bien celui de se frapper la poitrine. Dès lors, quels sont les choix effectués par l'imagier et pourquoi a-t-il représenté différemment un geste dont la représentation semble fixée et récurrente ?



Fig. 5.
Cortone, tumulus A de Camucia, devanture de lit funèbre, seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., tuf, hauteur : 57 cm, Cortone, Museo della Città Etrusca e Romana (inv. 9781) @ Photographie de l'auteur.



Fig. 6 et 7.
Restitution en troisième dimension, grâce au logiciel POSER®, du geste qui consiste à placer les poings sur la poitrine, représenté sur la base funéraire H 205 conservée à Copenhague, Ny-Carlsberg (fig. 1).
Vues de face et de profil du mannequin informatique.

La construction opérée amène à penser que la technique de représentation utilisée serait celle du rabattement²⁷. Elle consiste à représenter le geste comme si le spectateur le regardait d'au-dessus, et ainsi de manière à ce qu'il soit aisément perçu par celui qui regarde l'image. S'il avait été figuré strictement de face, il aurait été difficilement compréhensible puisque les avant-bras auraient vraisemblablement gêné la représentation de la partie supérieure du corps, et notamment du visage. Les poings sur la poitrine, les avant-bras placés de manière oblique, les poignets fléchis et les mains dirigées vers le haut indiqueraient un geste légèrement différent de celui qui consiste à se frapper la poitrine. Si donc celui-ci est représenté rabattu sur le corps du personnage, il devrait être réinterprété relevé (**fig. 6, 7**). Les bras ne seraient alors plus dirigés vers le bas, mais vers le haut, avec les coudes pointant haut devant le personnage. Cette restitution pourrait d'ailleurs être corroborée par la position des bras des deux personnages qui lèvent leurs poings. Ce type de geste implique en effet de garder les bras fixes, de les placer en avant du corps et non strictement sur les côtés, et d'agiter uniquement les avant-bras et les mains. Les bras des personnages dont les poings sont représentés sur la poitrine semblent donc devoir être imaginés en position haute et non basse comme la représentation nous la livre. Les avant-bras seraient à replacer de manière oblique et dirigés vers le bas, non pas vers le haut. La position des mains devrait elle aussi être revue et considérée en position haute sur le torse.

Ainsi, le geste représenté semble différer d'un simple battement de poitrine. L'impact recherché sur le torse devait probablement être sensiblement différent. Les femmes qui se frappaient émettaient un son, des pleurs, accompagnant ainsi leurs gestes²⁸. Les poings qui venaient heurter la poitrine devaient moduler le son émis. L'impact devait permettre de propulser plus d'air entre les cordes vocales et ainsi augmenter le volume sonore produit. Le fait de placer les mains plus haut sur la poitrine était donc probablement lié à l'effet sonore recherché. Le placement des poings plus près du larynx visait certainement à moduler la voix et à la faire vibrer différemment²⁹.

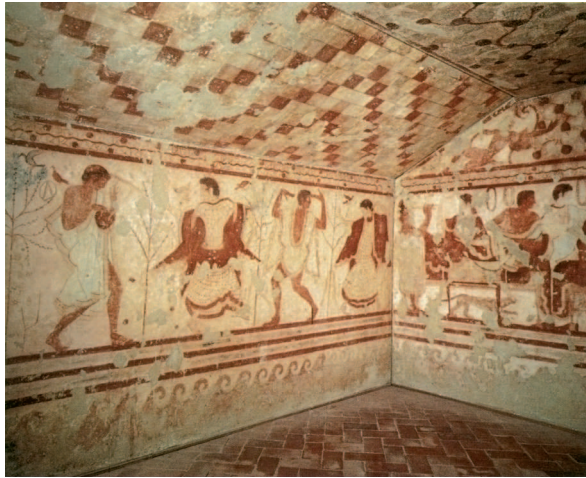


Fig. 8.
Tarquinia, tombe du Triclinium, vers 470 avant J.-C., fresques, hauteur de la pièce : 252 cm, Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale.

Fig. 9.
Carlo Ruspi, relevé d'un détail de la paroi gauche de la tombe du triclinium à Tarquinia, 1832, Rome, Deutsches Archäologisches Institut. D'après S. Steingräber, *Les Fresques étrusques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 420.

Une restitution du geste dansé limitée par le type de danse et la dimension visuelle de l'image

L'utilisation de la modélisation informatique comporte toutefois des limites, liées aux données iconographiques. Certaines postures et certains gestes de danse ne peuvent être clairement restitués. Tel est le cas par exemple de la gestuelle du *komos*, danse liée à la consommation du vin dont les gestes, plus vifs, diffèrent nettement de ceux des lamentations funèbres, plus ordonnés et rigoureusement fixés gestuellement et iconographiquement. Les parois de la tombe du Triclinium constituent un bon exemple (fig. 9). Le monument est pourvu de fresques sur ses quatre parois internes (fig. 8). Celle du fond dépeint une scène de consommation du vin, un *symposion*, tandis que les parois latérales accueillent des scènes de danse, elles aussi liées à la consommation du vin. L'étude des personnages engagés dans des pas de danse, et notamment d'un détail de la paroi gauche (fig. 9), révèle une construction particulière du corps et du geste. La posture adoptée est assez invraisemblable. La tête est tournée vers la gauche et légèrement inclinée. Le torse est représenté de face, si l'on suit la ligne des aisselles ou le placement des pouces. Le traitement du manteau indiquerait toutefois un buste de dos³⁰. Le bras à gauche sur le détail est légèrement plié et dirigé vers le haut, la main est ouverte, les doigts orientés vers le haut. Le bras à droite est fléchi et dirigé vers le bas, la main ouverte effectue une légère torsion qui oriente les doigts vers l'intérieur. Les jambes sont représentées de profil, dirigées vers la droite, provoquant ainsi une grande torsion du bassin qui est aussi représenté de profil. Les pieds sont très alertes : l'un est levé, l'autre sur la plante.

Ainsi, la tête, le buste et la partie inférieure du corps sont représentés dans trois positions assez nettement différentes. L'invraisemblance de la posture conférée à la figure répond-elle à des conventions iconographiques, ou s'agit-il de choix délibérés effectués par l'imagier dans le but de signifier quelque chose ? Ne permet-elle pas finalement de représenter plusieurs positions de danse en une seule figure ? Si tel est le cas, cette condensation aurait-elle pour objectif d'évoquer et de résumer plusieurs mouvements et donc différents moments ? Le *komos* a en effet la particularité d'être très vif. Les choix effectués par les imagiers devaient certainement correspondre à des codes de représentation qui permettaient d'en capter l'impression générale et la vitalité, et d'en résumer les différents mouvements. Ainsi, si le buste représenté de face semble renvoyer à un

instant intermédiaire, le manteau qui évoque le dos pourrait faire allusion à un instant suivant, et la tête orientée vers la gauche à un instant précédent, ou inversement. La posture donnée aux figures, contorsionnée et évoquant l'exécution d'un mouvement vif, serait alors conçue de manière à donner une idée du mouvement qui était probablement effectué.

La transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue par l'œil en quatre dimensions, rend la réélaboration de la gestuelle indispensable afin de la rendre perceptible et compréhensible. Dans le cas du *komos*, les gestes étant rapides, vifs et variés, les imagiers ont été contraints de formuler un système de représentation afin de rendre les mouvements et l'impression générale de la danse. Le geste, ou plus exactement la posture même des personnages, deviendrait alors un signe, ou une idée. La construction opérée par les imagiers est telle que la modélisation informatique qui aurait pu contribuer à l'interprétation du mouvement suggéré est donc incertaine et difficile. La codification des gestes, dans le cas du *komos*, semble permettre de rendre perceptible le mouvement que les imagiers souhaitaient suggérer, et de réduire, condenser et essentialiser ainsi plusieurs mouvements, et peut-être même plusieurs moments. Ainsi, l'ensemble des postures données aux personnages représentés sur les parois latérales de la tombe tarquinienne devait donner une idée de la danse évoquée, et non représenter précisément sa gestuelle et l'ensemble de ses mouvements. Les parois, marquées par l'impression de tumulte qui ressort de la construction des personnages, apparaissent en opposition avec la paroi du fond ; le *symposium* qui y est représenté apparaît beaucoup plus calme et avec des personnages aux gestes mesurés. Cette opposition, vraisemblablement recherchée, devait avoir une fonction précise dans ce contexte funéraire, probablement celle de marquer, comme Mario Torelli l'entend pour la tombe des Inscriptions à Tarquinia par exemple³¹, à la fois un axe et le cheminement du regard vers la paroi du fond. Ce cheminement répondrait à un imaginaire collectif autour de la mort et de la destinée du défunt, à savoir son voyage tumultueux mené dans l'au-delà avant d'accéder au monde des Bienheureux, symbolisé par le *symposion* sur la paroi du fond³².

Ainsi, la construction d'une image chez les Étrusques devait vraisemblablement être dictée par le discours qu'elle sous-tendait et l'imaginaire collectif auquel elle renvoie, mais aussi par sa fonction, son utilisation et sa destination³³. L'image antique, en tant que production visuelle, semble imposer de plus le croisement de disciplines³⁴. Il s'agit d'un médium qui ne se lit pas, mais se regarde. Son étude exige de tenir compte à la fois de la temporalité du regard et de la vision, et des différents niveaux et degrés d'information délivrés. Une identification visuelle primaire, correspondant à une phase d'identification, entraîne une observation et une analyse visuelle toujours plus approfondies afin de faire ressortir de l'image le sens sous-jacent. Ce parcours visuel n'est pas effectué selon un sens donné, mais en fonction des noyaux d'informations répartis et agencés dans l'image³⁵.

L'introduction de sciences auxiliaires comme les outils informatiques peut permettre de préciser l'étude de l'iconographie antique en précisant l'identification visuelle et en nourrissant l'analyse. La trois dimensions accompagne l'outillage théorique déjà existant. Il s'agit d'un outil d'interprétation qui vise à mieux comprendre le geste dansé et sa représentation. Elle n'entre pas dans une démarche reconstructionniste mais vise à soulever des interrogations quant à la construction de l'image, mieux questionner les codes de représentation qui ont guidé la construction des images et ainsi alimenter la réflexion sur la dimension visuelle de l'image. Les restitutions proposées s'arrêtent au seul médium qu'est l'image et sont soumises à son étude préalable.

Audrey GOUY prépare une thèse de doctorat sur la danse étrusque (VIII^e-V^e siècles avant J.-C.) sous la direction de Stéphane Verger et Adriano Maggiani (École pratique des Hautes Études/ Université Ca' Foscari de Venise).

NOTES

* Une version proche de cet article a été présentée lors du colloque *Lire l'image antique : les outils de la sociologie, de l'historiographie et de l'informatique*, organisé par Natacha Lubtchansky, Ludi Chazalon et Martine Denoyelle, tenu les 14 et 15 mars 2011 à l'université de Tours et à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris.

1. Cf. par exemple M. Pallottino, « L'étruscologie au XIX^e siècle », dans *Les Étrusques et l'Europe* (cat. exposition : Paris-Berlin, 1992-1993), Paris, RMN, 1992, p. 458 ; J.-P. Thuillier, *Les Étrusques, la fin d'un mystère ?*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45 ; R. Bloch, *Le mystère étrusque*, Paris, Club Français du Livre, 1963, p. 37-38.

2. Nous ne développerons pas ici l'histoire des travaux sur l'iconographie étrusque. Nous renvoyons le lecteur à la publication prochaine de Natacha Lubtchansky, que nous tenons ici à remercier pour avoir lu une première version de ce texte, « Iconography and Iconology: 19th to 21st centuries », dans A. Naso (éd.), *Handbook of Etruscan Studies*, New York, De Gruyter, à paraître.

3. Le premier auteur à proposer des reconstitutions est Maurice Emmanuel (*La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896). Voir l'étude récente de M.-H. Garelli-François, « Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie », *Pallas*, 2006, 71, p. 151-167, ou notre article qui aborde l'utilisation des outils techniques, notamment photographiques, dans l'étude et la reconstitution de la danse antique, cf. A. Gouy, « L'outil photographique et l'étude de la danse antique », dans *Patrimoine photographié, patrimoine photographique. Actes de la rencontre organisée par l'équipe Histara de l'École Pratique des Hautes Études le 12 avril 2010*, Paris, De Boccard, sous presse.

4. J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, BEFAR, 1985.

5. J.-L. Durand, « Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques », *History and Anthropology*, 1984, 1, p. 30. Voir aussi *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne, Fernand Nathan, 1984 ; C. Bérard, C. Bron et A. Pomari, *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1987 ; F. Lissarrague, *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome, La Découverte-École française de Rome, 1990, p. 1-12 ou H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

6. M. A. Johnstone, *The Dance in Etruria. A Comparative Study*, Florence, Leo S. Olschki, 1956.

7. G. Camporeale, « La danza armata in Etruria », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 1987, 99, p. 11-42.

8. Jannot, *Les reliefs archaïques*.

9. Les danses dites « libres » sont liées à la consommation du vin et seraient selon nous des *komoi* durant lesquels les danseurs devaient effectuer des gestes définis et

une chorégraphie particulière, contrairement à ce que Jean-René Jannot affirme : « Ce ne sont point des *komos* : elles ont la dignité d'un rite, l'allant d'une fête, la spontanéité qui est celle de non professionnels », cf. *ibid.*, p. 320 et sur la danse « libre », p. 314-320 et fig. 60. Pour une définition du *komos* grec, voir par exemple F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.

10. R. Da Vela, « Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica », dans *Italia antica. Storia dell'etruscologia. L'arte e la produzione artigianale in Etruria*, Rome, Quasar, 2006, p. 141-187.

11. Cf. par exemple E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1987 ; W. J. T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 ; N. Bryson, M. A. Holly, K. P. F. Moxey, *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, 1991 ; M. A. Holly, K. P. F. Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Londres, Yale University Press, 2002 ; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want ?*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2005.

12. Cf. par exemple M. Schapiro, « La notion de style », dans *id.*, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35-83 ou Lissarrague, *L'autre guerrier*, p. 4-6.

13. Voir note 3.

14. Durand, « Le faire et le dire ». Se reporter aussi à V. Huet, J. Scheid (dir.), *Autour de la colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, Brepols, 2000 ; L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (dir.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, PUR, 2006 ; V. Dasen, J. Wilgaux (dir.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, PUR, 2008.

15. Durand, « Le faire et le dire », p. 29-43.

16. Jannot, *Les reliefs archaïques*, p. 316-317.

17. N. Bryson, « Semiology and Visual Interpretation », dans N. Bryson, M. A. Holly, K. P. F. Moxey, *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, 1991, p. 61-73. Selon Richard Wollheim, une image serait universellement perceptible et compréhensible en raison des éléments intrinsèques qui la composent et qui révèlent un langage humain commun. Cf. R. Wollheim, « What the Spectator Sees ? », dans N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, 1991, p. 101-150. Cf. aussi note 5.

18. Il s'avère en effet que la gestuelle des lamentations funèbres chez les Étrusques prenait une forme dansée autour du défunt. Cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, p. 321-324. Il semble qu'il en était de même chez les Grecs : cf. M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.)*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001, p. 35-36.

19. Celle-ci peut être classée en sept types (VII^e-V^e siècles avant J.-C.) : 1° Action de lever les deux bras de part et d'autre de la tête ; 2° Action de placer les deux mains sur la tête ; 3° Action de placer une main sur la tête ;

4° Action de se griffer les joues ; 5° Action de se tirer les cheveux ; 6° Action de porter les deux mains sur l'abdomen de façon symétrique ; 7° Action de porter les deux mains sur l'abdomen de façon asymétrique. Pour les gestes grecs de la lamentation funèbre, voir M. Pedrina, *I gesti del dolore*.

20. Ce même geste apparaît sur les reliefs Florence 93488 B II 2 et Palerme B II 7 (dénomination Jannot). Cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, fig. 111 à 115 et 126 à 128.

21. Cf. par exemple Euripide, *Les suppliantes*, trad. L. Parmentier et H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1923, v. 71-72 : « Voici qu'aux sanglots, nouvel assaut, d'autres sanglots succèdent, et que résonnent des mains d'esclaves. » ; *id.*, *Alceste*, trad. M. Gondicas, Montpellier, Maison Antoine Vitez et Théâtre des Treize Vents, 1993, v. 86-87 : « Entendez-vous quelque chose derrière les murs – Un gémissement ? Des mains qui claquent ? ».

22. Sur ce point, voir E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, Einaudi, 1983, p. 17.

23. La scène de lamentations est placée à gauche de la *prothésis*. Toutes deux prennent place sur une base de forme carrée. Les deux autres faces accueillent une scène de cortège composée uniquement de personnages masculins (en face de la *prothésis* et à gauche de la scène de lamentations) et une « scène de gynécée » (à droite de la *prothésis*). Cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, p. 81-82, fig. 292 à 295.

24. Nous distinguons trois parties dans la représentation d'un bras, à savoir le bras (partie supérieure entre l'épaule et le coude), l'avant-bras (partie médiane entre le coude et le poignet) et la main.

25. Le positionnement en avant des bras répond à la restitution que nous proposons plus avant pour le second geste.

26. Nous ne tenons pas compte du traitement et du détail des doigts. Ceux-ci apparaissent disjoints les uns des autres et légèrement courbés. D'après l'étude de Jean-René Jannot il semble que leur traitement répond à une stylisation et suivent des modèles d'origine principalement grecque ; cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, p. 254-257.

27. Cette technique serait fréquemment utilisée dans l'iconographie celtique. Cf. par exemple C. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild : anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit*, Berlin, Reimer, 2003. Il existerait aussi celle du dépliement de l'espace, que J.-R. Jannot évoque notamment pour l'iconographie étrusque. Cf. J.-R. Jannot, « Les cavaliers étrusques. Armement, mode de combat, fonction. VII^e au V^e siècle », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Roemische Abteilung*, 1986, 93, p. 120 et suiv.

28. Chez les Grecs, seules les femmes exécutaient les gestes de lamentation alors que chez les Étrusques ceux-ci étaient pratiqués à la fois par les hommes et les femmes. Cf. note 19. Pour les sons émis lors des lamentations, cf. De Martino, *Morte e pianto rituale*.

29. Il est à noter que le personnage au centre de l'image

a les bras plus rabattus que celui placé à gauche. Cela peut-il être arbitraire ? Selon Jean-Pierre Vernant, « l'imagerie est une construction, non un décalque ; c'est une œuvre de culture, la création d'un langage qui, comme tout autre langue, comporte un élément essentiel d'arbitraire » (« Préface », dans *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne, Fernand Nathan, 1984, p. 5). Ce geste se retrouve toutefois sur les reliefs Londres D 17 D, I, 6 et Arezzo 14152 D, I, 8 (cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, fig. 498 et 509) et ainsi ne semble pas constituer une exception ou une adaptation du geste au cadre quelque peu étroit dans lequel il s'insère. Si tel avait été le cas, l'artisan n'aurait pas hésité à confondre les bras du personnage avec ceux des figures qui le flanquent comme nous le constatons par exemple sur le relief Berlin 1223 C', 14 (cf. Jannot, *Les reliefs archaïques*, fig. 407). Le traitement résulterait donc d'un choix. Peut-être qu'au cours des funérailles certains individus appuyaient de manière significative leurs pleurs. Sur l'organisation des pleurs, la passation du rôle de meneuse de pleurs et la hiérarchisation des pleureuses chez les Grecs, cf. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Londres, Cambridge University Press, 1978, p. 40 et suiv.

30. Les pans du manteau, qui tombent normalement sur le devant du personnage et s'arrêtent au niveau de la poitrine, ont été tirés sur le torse, passés sous les bras puis fixés avec la partie formant un arc qui est habituellement laissée dans le dos. La représentation de ce nœud sur le devant du personnage est exceptionnelle. La figure ici présentée est issue d'un calque effectué par Carlo Ruspi en 1832 et actuellement conservé au Deutsches Archäologisches Institut à Rome. Un examen attentif des peintures originales, conservées au Musée archéologique de Tarquinia depuis leur détachement des parois de la tombe en 1949, a révélé que la copie effectuée au XIX^e siècle était juste. Le manteau semble bien noué autour du torse du personnage comme indiqué. Pour une étude plus détaillée, cf. A. Gouy, « La représentation du vêtement des danseuses étrusques (VI^e-V^e siècles avant J.-C.). Apport du vêtement féminin dans l'étude de la danse étrusque », dans *La distinction par le costume. De la fabrication à la représentation. Journées d'étude de l'équipe Histara, 6-7 mai 2011*, à paraître en 2012.

31. Cf. M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milan, Electa, 1997, p. 130 et suiv.

32. Cf. *ibid.*, p. 122-151 ; F. Roncalli, « Iconographie et topographie de l'au-delà en Etrurie », dans F. Gaultier, D. Briquel (éd.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque* (actes de colloque : Paris, 1992), Paris, La Documentation française, 1997, p. 37-54.

33. Cf. note 11.

34. Selon W. J. Thomas Mitchell en effet, le médium iconique imposerait la méthodologie à adopter et l'interdisciplinarité : *What do pictures want ?*, p. 352 et suiv.

35. Cf. aussi à ce sujet note 5.

