



HAL
open science

L'antique et le langage du corps

Martine Denoyelle

► **To cite this version:**

Martine Denoyelle. L'antique et le langage du corps. Pascale Picard. Rodin La Lumière de l'antique, Gallimard, pp.224-227, 2013. halshs-00954955

HAL Id: halshs-00954955

<https://shs.hal.science/halshs-00954955>

Submitted on 10 Mar 2014

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

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

L'ANTIQUE ET LE LANGAGE DU CORPS

Martine Denoyelle

« Comme ces Grecs aimaient la vie, s'écria le père de *Thaïs*. Voyez ! Rien ne rappelle le trépas sur cette pierre funéraire. La morte demeure au milieu des vivants et semble participer encore à leur existence ; elle est devenue seulement très faible et, comme elle ne peut plus se soutenir, il faut qu'elle reste assise. C'est un des caractères qui d'ordinaire désignent les morts sur les stèles antiques : leurs jambes étant sans force, ils ont besoin de s'appuyer sur un bâton ou bien contre une muraille, ou bien de s'asseoir. »¹.

C'est en ces termes qu'Anatole France, venu visiter Rodin dans son atelier de Meudon s'extasia devant une stèle funéraire attique de la collection du maître, dont la réaction à ces mots, s'il y en eut une, n'est pas relatée. Comme l'attestent tant de témoignages, Rodin, environné d'antiques, se plaisait à ces promenades commentées devant les œuvres du passé qui lui permettaient sans doute, entre autres, de confronter sa perception de l'antique avec celle de ses contemporains. Le langage des scènes funéraires attiques devait lui être familier - il en possédait en effet plusieurs exemplaires -², et avant que d'aller admirer les statues en ronde-bosse, il est intéressant de voir à travers ce récit les deux hommes s'arrêter devant une œuvre qui demande, davantage qu'une appréciation des formes et du modelé, la lecture d'une image, d'une scène composée. L'écrivain, tout en soulignant l'aspect naturaliste de la scène, dans laquelle tous les personnages sont montrés comme des vivants, donne à l'attitude de la défunte une interprétation de type réaliste : c'est à cause de la perte de ses forces vitales qu'elle serait distinguée des autres par la position assise.

En fait, rien n'est moins certain, le procédé n'étant pas systématique sur les stèles : comme sur les lécythes funéraires à fond blanc, un certain nombre de défunts y sont aussi représentés debout, ce qui introduit parfois des ambiguïtés sur le statut des figures ; et, par ailleurs, dans un contexte centré sur les liens familiaux, la femme, plus souvent assise que l'homme, peut incarner par là la permanence du foyer et de la vie domestique. Il y a, derrière

¹ *Auguste Rodin, L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911, p. 269-270.

² *Rodin collectionneur*, catalogue d'exposition, Paris, 1967-1968, n° 120, pl. III pour la stèle de Timarète.

le naturalisme de la représentation, une charge symbolique polyvalente dans le motif, qui renvoie tout à la fois à l'identité sociale du personnage, et à la temporalité du moment des adieux. Dans l'iconographie funéraire des vases attiques, la position assise, qui constitue pourtant une exception visuelle, n'est pas non plus toujours affectée au défunt, en particulier dans les périodes les plus anciennes de la production de céramique figurée. Ces variations restent cependant contrôlées au sein d'une tradition qui, malgré les changements de style et d'époque, se développe en continu depuis le Haut-archaïsme jusqu'au classicisme tardif, obéissant à des règles d'autant plus persistantes qu'elles ont pour mission d'incarner le rituel³. Sans doute pour cette même raison, le langage du corps y revêt une importance particulière, et s'empreint d'un sens fondamental qui accompagnera les différentes gestuelles dans leurs différentes adaptations.

Au Géométrique récent, dans certaines scènes de *prothésis* (exposition du mort), celui-ci est allongé sur sa couche- le corps souvent démesurément allongé- et les pleureuses proches de la *klinè*, qui peuvent être ou agenouillées⁴, ou assises, portent les mains à leur tête. Le geste, aussi naturel à l'expression de la douleur humaine que soigneusement codifié dans le rituel de déploration dépeint sur les vases⁵, est conjugué avec une posture assise qui dénote soit la longueur coutumière de la veillée funèbre- plusieurs jours, à l'époque classique- soit le statut domestique des femmes ainsi installées. Un exemple plus récent, émouvant malgré - ou plutôt à cause de - sa retenue, est donné sur une *pinax* à figures noires des années 540-530 av.J.-C. décorée par Exékias, appartenant à une série conservée à l'Antikenmuseum de Berlin⁶ (fig. 1) : rompant avec l'ensemble des personnages debout qui assistent à l'exposition et à la procession, un groupe de femmes assises en demi-cercle, dont l'une, entièrement voilée, porte une main à son menton, se livrent à une déploration sans gestes, plus proche d'un douloureux recueillement collectif. A l'arrière-plan, d'autres femmes sont debout, l'une d'entre elles remettant un enfant dans les bras de sa voisine. L'absence de gestuelle démonstrative ramène plutôt ces figures dans l'espace familial. Exékias est un grand artiste, et le puissant *éthos* transmis par la simple attitude des figures assises rappelle celui de ses créations les plus fameuses, Ajax et Achille jouant aux dés sur l'amphore du Vatican ou Ajax

³ Shapiro 1991, p. 629.

⁴ Shapiro 1991, p. 652, note 153 et fig. 25 sur la *proskynésis*.

⁵ Pedrina 2001.

⁶ F 1813, Mommsen 1997, p. 55-57, pl. XV, pl. couleur IV.

préparant son suicide, sur celle de Boulogne-sur-mer⁷, dans lesquelles le *pathos* est diffusé par la courbure des dos ou les gestes retenus des personnages. On notera de quelle façon la figure assise sur une chaise ou sur un tabouret introduit dès cette époque la troisième dimension dans l'image, dans ce cas, par la superposition des sièges qui marque la façon dont le groupe s'inscrit en profondeur dans le champ. Euphronios reprendra le procédé en figures rouges, pour les assistants du concert représenté sur la face secondaire du cratère d'Antée, conservé au Louvre⁸.

Si l'iconographie funéraire grecque attribue un sens particulier à la figure assise, elle n'en a bien entendu pas l'exclusivité : signe de distinction élevée, le fait de siéger, ou de trôner, caractérise depuis l'époque archaïque rois et divinités. Mais, outre l'usage qu'en font les reliefs funéraires, dans le courant du Ve siècle av.J.-C., on la voit aussi apparaître sur les vases investie d'une aura psychologique qui va s'amplifier, accompagnée d'une expressivité nouvelle des volumes de l'anatomie, en rapport sans doute avec les acquis contemporains de la grande peinture et de la sculpture. A une notion de durée prolongée, équivalente à celle des scènes funéraires se mêle désormais celle d'une méditation teintée de mélancolie ou d'une « décision critique »⁹, fruit d'un long combat intérieur.

Sur le skyphos du Peintre de Pénélope conservé à Chiusi (fig. 2)¹⁰, qui date des années 440 av. J.-C., l'attitude de l'épouse d'Ulysse fait écho au type statuaire de la Pénélope du Vatican, qui en est peut-être la source d'inspiration, et restitue la tristesse de l'attente par la position assise, jambes croisées, tête inclinée reposant sur une main. Mais le type existe aussi, un peu avant, sur une plaquette en terre cuite de Milo conservée au Louvre, pour incarner la figure d'Electre assise sur les gradins de la tombe de son père, qu'Oreste à peine arrivé s'apprête à aborder¹¹: l'attitude de la jeune fille, et jusqu'à sa vêtue, sont en tout point identiques à celles de Pénélope. Venue se recueillir sur la tombe de son père, elle est en proie, ainsi que le

⁷ *ABV*, p. 145, n° 13; p. 145, n° 18

⁸ G 103. *Catalogue Euphronios* 1990, p. 67, n°3.

⁹ « Kritische Entscheidung », Neumann 1965, p. 123. C'est le cas par exemple pour Œdipe devant le sphinx, ou Pâris devant les déesses. Voir également, à la fin du Ve siècle, l'exceptionnelle figure d'Eros en méditation créé par le Peintre de Palerme, et cité dans ce volume par Antoinette Lenormant-Romain (fig.)

¹⁰ Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 63.564; *ARV*², p. 1300, n° 2, p. 1689.

¹¹ MNB 906, Pedrina 2001, p. 171-172, p. 306, fig. 73

dépeint Eschyle dans le passage d'ouverture des *Choéphores*, à des sentiments multiples, douleur de la perte de son père, révolte contre ses assassins, aspiration au retour de son frère Oreste, sentiments dont l'expression tient tout entière dans sa posture. Le geste de la tête appuyée sur la main- déjà présent à l'époque du style sévère sur le fronton ouest du temple d'Olympie, avec le personnage du vieux devin qui attend l'issue des combats - est celui qui démarque la figure de la déploration funéraire ritualisée à laquelle le contexte de la tombe la vouait, pour évoquer avant tout un sentiment, un état d'esprit douloureux gouverné par des pensées intérieures. Le motif sera repris plusieurs fois dans la céramique italote, où la scène au tombeau des *Choéphores*, traitée à plusieurs reprises, renvoie doublement à la pièce tragique et à la vocation funéraire du vase qui en est décoré.

Il n'est pas surprenant, dès lors, de voir vers la même époque le schéma appliqué à un autre personnage, masculin cette fois, et dans un contexte de nouveau lié au monde funéraire; il s'agit d'Ulysse, que le Peintre de Lycaon représente assis sur un rocher à l'entrée des Enfers, et confronté à l'ombre de son compagnon disparu Elpénor¹² (fig. 3), comme il est relaté au chant XI de l'Odyssée. La scène s'inscrit dans un cadre rupestre étagé que l'on pense, comme d'autres réalisations de la même période, inspirée par les fresques réalisées dans les grands bâtiments publics athéniens (la *Nekya* de Polygnotos est souvent citée) ; mais ce pourrait être aussi une recreation mêlant apports de la peinture et de la sculpture. Toujours est-il que comme, de son côté, l'épouse qui l'attend à Ithaque, Ulysse y est montré sous l'aspect d'un homme méditatif, allusion aux années d'errances et de périls qu'il a subies, mais aussi à la rencontre avec les ombres des siens désormais aux Enfers. Cette dimension affective se double d'une réflexion sur son propre destin lorsque surgit l'ombre du devin Tirésias qui lui dépeint les épreuves qui l'attendent encore : ce moment est illustré sur le cratère en calice du Peintre de Dolon conservé à la Bibliothèque Nationale (fig. 4)¹³, et sur lequel la figure du héros, fort proche de celle qu'a peinte le Peintre de Lycaon, est assise de trois-quarts sur une pile de rochers, avec à la main le glaive sanglant qui lui a servi à sacrifier deux béliers, et les yeux, pourtant vagues, dirigés vers la tête de Tirésias ; les corps des animaux gisent à ses pieds. Comme l'atteste une série de monuments, gemmes et reliefs de bronze recensés par D. Burr Thompson¹⁴, ce type du « mourning Odysseus » ou « Ulysse affligé », a été diffusé à

¹² Pélikè Boston MFA 34.79; ARV², p. 1045, n° 2, p. 1679.

¹³ LCS, p. 102, n° 532; vers 390 av.J.-C.

¹⁴ Burr Thompson 1969.

l'époque classique, probablement à partir d'un modèle offert par les arts majeurs ; même si c'est la peinture qui est toujours évoquée lorsque l'on examine les vases, il faut cependant noter le caractère sculptural du type, en tout cas son caractère d'unité formelle isolée, réemployée dans des contextes différents. Que la tridimensionnalité, le traitement anatomique et la gestuelle de la figure portent un sens éthique et psychologique infus auquel le contexte donne valeur narrative est aussi prouvé par son usage parallèle, signalé dans le même article, pour la figure d'Ajax¹⁵ après le massacre du troupeau qu'il a pris pour ses ennemis et peu avant son suicide. La figure masculine assise sur un rocher devant les moutons égorgés, reflète peut-être le début de l'*Ajax* de Sophocle, tragédie créée en 447 av.J.-C., mais montre surtout, par sa ressemblance spéculaire avec celle d'Ulysse affligé, de quelle manière l'anatomie et la gestuelle du corps héroïque transmettent la complexe psychologie du personnage, et apportent dans l'image un sens et une émotion que le contexte vient compléter. Cette primauté de l'expression corporelle sur le sujet, fondatrice du langage artistique des Grecs anciens, est à l'opposé par exemple des longs intitulés descriptifs de l'art officiel du XIXe siècle, qui commandaient souvent gestes et postures fabriqués. En cela sans doute, elle comblait la profonde aspiration de Rodin à ce qu'il appelait la Nature.

¹⁵ Burr Thompson 1969, p. 248-249, pl. 65d. Voir aussi *LIMC*, I, 1981, pl. 245, 99-101.

BIBLIOGRAPHIE

ABV: Beazley, J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956

ARV²: J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd edition, Oxford, 1963

Burr Thompson 1969: D. Burr Thompson, Mourning Odysseus, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 38, 2 (Apr. - Jun., 1969), p. 242-251.

Caskey, Beazley 1954: L. D. Caskey, J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, II, 1954.

Catalogue Euphronios 1990: *Euphronios, Peintre à Athènes au VI^e siècle av. J.-C.*, catalogue d'exposition, Paris, 1990.

LCS: A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, München, Düsseldorf, 1981-1999.

Mommsen 1997: H. Mommsen, *Exekias I. Die Grabtafeln*, Mainz/Rhein, 1997.

Neumann 1965: G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*, Berlin, 1965

Pedrina 2001: M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo) Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venise, 2001.

Shapiro 1991: H. A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, *American Journal of Archaeology*, 95, 4 (Oct. 1991), p. 629-656.

ILLUSTRATIONS

fig. 1: d'après Mommsen 1997, pl. couleur IV

fig. 2: d'après *Corpus Vasorum Antiquorum Chiusi*, Museo Archeologico Nazionale, II, pl. 36, 1-2.

fig. 3: d'après Caskey, Beazley, II, 1954, pl. suppl. 16

fig. 4: d'après J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce classique*, L'Univers des Formes, Paris, 1969, fig. 345, p. 299