

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

187-188 | 2008

Miroirs transatlantiques

Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl,
*L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans
l'iconographie antique*

Marie-Christine Villanueva Puig



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21142>

DOI : 10.4000/lhomme.21142

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2008

Pagination : 546-549

ISBN : 978-2-7132-2186-6

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Marie-Christine Villanueva Puig, « Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique* », *L'Homme* [En ligne], 187-188 | 2008, mis en ligne le 16 décembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.21142>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Lydie Bodiou, Dominique Frère & Véronique Mehl, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*

Marie-Christine Villanueva Puig

RÉFÉRENCE

Lydie BODIOU, Dominique FRÈRE & Véronique MEHL, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 387 p., notes bibliogr., ill.

- 1 UNE SÉRIE de préambules précise le propos de cette vaste enquête : une lecture sociale et culturelle des images antiques sur une période et une aire géographique très étendues, des mondes archaïques à la fin de l'empire romain, à travers les civilisations grecque, étrusque, italiote et romaine, à partir d'une grande variété de supports : vases peints, statues, reliefs et mosaïques. Il s'agit des actes de trois rencontres tenues au cours de l'année 2004 à Nantes, Rennes et Château-Gontier. Les vingt-cinq contributions sont regroupées autour de trois thèmes : identités et mises en scène, rencontres et séductions, tensions et affrontements.
- 2 Parmi les trois formes de langage par lesquelles l'homme communique, parole, écriture et geste, c'est de la troisième forme dont il s'agit ici : « Notre but est de décrypter – pour ainsi dire – la codification des expressions » (p. 10). Simples en apparence ou plus énigmatiques, les gestes voient leur signification s'altérer en passant d'un environnement culturel à un autre. C'est que gestes, regards, attitudes, postures sont, comme on le sait depuis Marcel Mauss, propres à chaque culture, d'où la difficulté pour nous d'interpréter ceux d'autres cultures comme celles des mondes anciens et la facilité avec laquelle peuvent en être proposées des lectures erronées.

- 3 Cette enquête sur la gestuelle antique s'inscrit dans des recherches anthropologiques et sociologiques sur la communication non verbale et les formes d'échange gestuel dans la pratique sociale contemporaine. Ces questionnements ont déjà trouvé des relais chez des historiens qui tentent d'analyser les gestuelles du passé à travers les représentations qu'en ont données les cultures qu'ils étudient¹.
- 4 À la difficulté que les gestes ne sont pas *a priori* universels et que leur sens doit être établi selon les périodes, les lieux et les supports, s'ajoute, pour l'historien, celle de la nature de l'image qu'il se propose de lire. Celle-ci ne constitue pas une reproduction mécanique du réel : « il n'y a pas d'image au degré zéro » (p. 22). Chacune correspond à une sélection, des éliminations, un découpage, et des regroupements parmi les éléments de la réalité. C'est pourquoi l'ambition de produire un lexique de gestes est illusoire car on ne peut isoler un geste de l'ensemble dans lequel il s'inscrit. Un réseau de relations se construit entre le corps, les gestes, l'espace où il s'insère, les échanges visuels qui font système et prennent sens.
- 5 À ce beau programme, le livre apporte quelques éléments de réponse au fil de contributions très variées qui abordent toutes sortes de gestes, depuis la gestuelle « réaliste », fonctionnelle, de l'archer et du cithariste ou encore de l'athlète jusqu'à l'expression des sentiments ou à la gestuelle rituelle. Mais cette distinction éclate à peine posée : on nous propose de lire les gestes de l'archer et du cithariste comme des « corps à corps apolliniens où l'esprit prend le relais » et la gestuelle sportive en Étrurie et à Rome est parfois proche de la danse ; certaines danses miment le pugilat et il existe des « danseurs qui tuent », la dimension culturelle de ces luttes n'étant pas exclue.
- 6 Certes, cet ouvrage, première étape d'une enquête, brasse très large et apporte un vaste échantillonnage de documents à questionner de manière nouvelle. Mais on a parfois du mal à en suivre le fil directeur faute d'un attachement méthodologique ferme de certaines contributions aux propos liminaires. La double problématique de la lecture du geste et de celle de l'image semble parfois oubliée. On aboutit alors à quelques évidences ou généralités, ou encore à quelques surinterprétations. Certaines propositions de lecture d'une même gestuelle sont en apparence contradictoires, mais en apparence seulement, car elles reposent sur des corpus différents. Il y a une polyvalence des gestes et des images et, en glissant d'une catégorie de document à une autre, en changeant de contexte, un motif iconographique perd son sens premier et beaucoup de ses connotations originelles pour prendre une acception souvent plus ample².
- 7 Une certaine hâte dans la publication laisse des traces regrettables : coquilles, mots sautés (en général facilement remédiables) ; plus gênants sont les appels de note sans texte correspondant, des citations imprécises, l'absence dans plusieurs textes des numéros d'inventaire des objets qui permettraient de les retrouver aisément. Quant aux illustrations, les auteurs les ont voulues nombreuses, ce qu'impose ce type d'enquête. Malheureusement elles sont parfois difficiles à lire. Le recours aux relevés graphiques, parfois anciens, est abondant et on peut douter de leur pertinence dans un tel questionnement.
- 8 Il n'est matériellement pas possible de rendre compte de l'ensemble des lectures proposées de gestuelles aussi diverses que celle de la filiation ou de la désignation du citoyen, de l'affirmation de son identité de mâle adulte par le port du bâton, celle des déesses ou plus particulièrement autour de Déméter et Koré, celle qui exprime le rapport mère-fille ou la posture de la Pythie. Dans d'autres cas, c'est le contexte qui

prime, celui des stèles funéraires et des sentiments qui y trouvent leur cadre, envisagé chaque fois dans des séries précises. Ailleurs, il est question de l'échange et du jeu des regards. Plusieurs gestes rituels sont examinés, ceux de la supplication autour de Télèphe et Dryas, ceux qui se déroulent autour de l'autel et plus précisément ceux qui y régissent les rapports entre les hommes et les animaux, ceux qui accompagnent certaines danses extatiques pour Dionysos. Différents gestes qui s'accomplissent lors de banquet sont envisagés autour du parfum, de la séduction et de la disponibilité. Enfin, une gestuelle liée à la magie amoureuse ou à l'enchantement par Orphée ont retenu l'attention.

- 9 Parmi ces nombreuses contributions, je rendrai compte de deux dont la démarche, différente l'une de l'autre, m'a semblé particulièrement digne d'intérêt par la manière dont elle prend en compte la double épaisseur du problème de lecture du geste et celle en général de l'imagerie. La première, due à Francis Prost, est intitulée « Gestes des hommes, gestes des dieux. La représentation des gestes dans la plastique grecque archaïque et classique ». Elle commence par un rappel historiographique. Le « miracle grec » de la fin de l'archaïsme trouve un exemple privilégié dans l'animation corporelle de la statue. On passe du *kouros* en marche ou en arrêt mais caractérisé par son absence de geste à des statues animées dont la posture et la gestuelle sont décrites en terme de réalisme, d'émergence du naturalisme. Quant aux gestes, on a tenté de les opposer comme mouvements conscients aux attitudes plus spontanées. L'auteur mentionne une distinction entre deux types de gestes, faite autrefois par André Chastel pour une autre aire culturelle que la Grèce ancienne, mais plus utile à son propos. Il s'agit, d'une part, de gestes qui s'apparentent à des signes primordiaux et trouvent leur expression tout spécialement dans les représentations religieuses. Le geste n'a ici rien de narratif. Un exemple est fourni par l'effigie de Zeus prêt à lancer le foudre. L'action symbolique est suspendue dans l'éternité. Le geste constitue presque un attribut. D'autre part, il existe un geste narratif, inséré dans la trame mythologique ou l'activité quotidienne, proche de la figuration naturaliste. Francis Prost prend soin de rappeler qu'il s'agit dans les deux cas de gestes construits en image, codifiés, c'est-à-dire conventionnels. De plus, les deux catégories ne sont pas étanches et, dans l'art grec, le geste du guerrier brandissant la lance, fréquent dans les représentations géométriques de héros ou d'aristocrates, se spécialise ensuite dans le domaine divin pour représenter le type de l'Athéna Promachos.
- 10 Sont ensuite analysés les gestes des hommes, multiples et variés et ceux des dieux, limités et pauvres. D'un côté, l'agitation humaine, la gestuelle abondante, de l'autre, des gestes rares ou, quand elles existent, des manifestations d'une puissance extraordinaire, une calme simplicité qui exprime la puissance et se limite à la présentation d'un attribut ou encore parfois à quelques poses propres à une divinité (le geste de pudeur de l'Aphrodite nue, par exemple). Sont utilement rappelés des types statuaires qui ont pu participer des deux domaines. C'est le cas ambigu du *kouros* dont on souligne la vigueur, la vitalité rendues par la position en marche ou la rigidité selon qu'on l'interprète comme une statue funéraire ou votive ou bien encore comme une statue cultuelle. C'est encore le cas des représentations mythologiques à la gesticulation grandiloquente. L'image d'Héraklès est pertinente. Chez lui, la diversité gestuelle du héros en action s'éloigne pour laisser place, quand il s'approche des dieux et conquiert l'immortalité (voir *infra*), à une silhouette apaisée aux gestes raréfiés et sereins.

- 11 Or l'immobilité olympienne rendue par les sculpteurs est en contradiction avec les témoignages écrits qui insistent eux, généralement, sur l'exceptionnelle mobilité divine. Certes la statue est portée, transportée, manipulée et si l'on prend soin de l'attacher, c'est qu'on envisage sa possibilité de mouvement. Cela signifie aussi que l'image est perçue indistinctement de la divinité. La conception de la puissance divine n'a pas besoin de représentations en mouvement. Sur le rapport de l'image peinte et sculptée, l'auteur est sans doute moins convaincant. Il ne cite pas deux ouvrages consacrés aux images de statues dans la peinture qui soulèvent de manière très différente d'intéressantes questions sur la figuration divine, *Le Statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*³, et *Das Bild im Bilde*⁴. Et surtout comme Francis Prost le note justement, sans en tirer toutes les conséquences, les moyens techniques sont autres. Dès le Peintre de Heidelberg (deuxième quart et début du troisième quart du VI^e siècle), Dionysos participe frénétiquement aux danses du thiasse et chez Lydos (milieu du VI^e siècle), l'ensemble des Olympiens luttent avec vivacité contre les Géants.
- 12 L'auteur conclut à l'expression par les sculpteurs de l'époque classique de la puissance divine au moyen de la monumentalité et ne met pas l'accent sur le passage du symbole divin incarné par les *xoana* à une image pleine et entière de l'apparence. Pour lui, les images restent fortement symboliques.
- 13 Revenons à Héraklès avec la contribution d'Annie Verbanck-Piérard intitulée « La Rencontre d'Héraklès et d'Athéna ou le regard des dieux ». Elle repose sur un corpus très limité dans l'espace et le temps : la céramique attique de la fin de l'archaïsme. Il s'agit d'une série particulière dans les innombrables images représentant l'accès d'Héraklès à l'Olympe ou de son séjour parmi les Olympiens : celle de la rencontre d'Héraklès et d'Athéna. Images statiques où gestes, attitudes et regards donnent le sens. L'auteure part d'un exemple précis pour décrire ce face-à-face où la place du geste se limite à tenir et donner à voir les attributs. Ce sont les attitudes qui créent le lien, une affinité, une sorte d'équivalence soulignée par l'échange des regards. Ce face-à-face symétrique est défini comme un noyau iconographique qu'il ne s'agit pas seulement de mettre en série mais d'abord d'interpréter. Pour les peintres attiques de ce moment, Héraklès a sa place au cœur du système divin : il est représenté dans un face-à-face égalitaire avec la déesse d'Athènes. Le système est conçu comme une collectivité de dieux en paire où alternent pôles masculin et féminin et pouvoirs complémentaires.
- 14 Annie Verbanck-Piérard reconnaît une centaine de représentations de la rencontre chez les peintres à figures noires et à figures rouges. Ils témoignent d'innovations et de contaminations autour du noyau central stable et dépositaire du sens initial. Elle s'attache à décrire le syntagme minimal : face-à-face debout d'Héraklès et d'Athéna pour observer et décrire le fonctionnement et l'évolution d'une série véritablement homographique. Elle souligne l'existence de traditions d'atelier que la présence de la Rencontre principalement répandue dans les grands ateliers à figures noires du dernier tiers du VI^e siècle, et même dans celui du Peintre d'Antiménès et de son cercle, corrobore.
- 15 Autour de ce schéma de base viennent se greffer des gestes destinés à en renforcer le sens et le compléter, le rendre plus lisible, comme la *dexiôsis* qui accentue le lien et l'égalité en sanctionnant l'intégration du nouveau citoyen olympien qu'est Héraklès, ou encore la libation qui introduit la note rituelle.

- 16 Enfin, l'analyse de l'image de la rencontre dans son noyau et ses variantes se conclut par le dégagement d'une signification riche, celle d'Athéna, une déesse qui ne se contente pas d'un rôle d'Olympienne introductrice mais transfère son état à Héraklès. Nous n'avons à faire ni à une représentation rituelle ni à une scène de piété. La Rencontre se définit comme « transposition visuelle d'une réalité religieuse qui était celle de l'Athènes archaïque et classique » (p. 150). Héraklès, équivalent d'Athéna est représenté tel un Olympien en épiphanie. L'auteur souligne bien que dans la réalité du culte cette rencontre n'a pas lieu mais qu'il s'agit d'une image forte du partage de l'espace figuré par deux divinités représentées dans un face-à-face d'égal à égal.
- 17 Pour conclure, nous sommes donc en présence d'une livraison souvent digne d'intérêt, dont on attend la suite en la souhaitant méthodologiquement plus ferme.
-

NOTES

1. Voir par exemple *History and Anthropology*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1984 ; Jean-Claude Schmitt, ed., *Gestures*, London, Published for Harvard Academic Publishers by OPA, Ltd, et toujours du même auteur, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. Pour la période romaine on pourrait ajouter aux ouvrages cités, Gregory Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1999.
2. Cf. Jean Marcadé, « La polyvalence de l'image dans la sculpture grecque », in *Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta Varia, 1941-1991*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993 : 485-500 (d'ailleurs cité dans l'ouvrage, p. 32).
3. Cf. Monica de Cesare, *Le Statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1997.
4. Werner Oenbrink, *Das Bild im Bilde*, Frankfurt-am-Main-New York, Peter Lang, 1997.