



HAL
open science

De l'Égypte à la Grèce archaïque : la question de l'aspectivité

Jean-Marc Luce

► **To cite this version:**

Jean-Marc Luce. De l'Égypte à la Grèce archaïque : la question de l'aspectivité. Égypte, Afrique & Orient, 2009. hal-02169348

HAL Id: hal-02169348

<https://hal.science/hal-02169348>

Submitted on 6 Jul 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.

Egypte
Afrique & Orient

Egypte

Afrique & Orient

LA LECTURE DE L'ART ANTIQUE
ÉGYPTE - GRÈCE - MÉSOPOTAMIE

N° 55 SEPTEMBRE - OCTOBRE - NOVEMBRE 2009 REVUE TRIMESTRIELLE 12 €



DE L'ÉGYPTE À LA GRÈCE ARCHAÏQUE

LA QUESTION DE L'ASPECTIVITÉ



Détail de la fig. 3

Dans le volume 49 d'*Égypte, Afrique & Orient*, on peut lire ces lignes écrites par Dominique Farout (p. 19) : "l'art égyptien se fonde sur l'aspectivité. Il s'agit de représenter simultanément les différents aspects qui caractérisent le sujet. Ainsi, les artistes égyptiens se moquent de l'unicité de temps et de lieu. C'est une notion extérieure à leur mode de pensée qui apparaît uniquement avec le monde grec.

En effet, les Grecs nous ont légué leur vision perspective. Ils concevaient les figures depuis un seul endroit en un seul moment, ce qui est à l'origine de l'unité spatiale et temporelle du théâtre classique, car tout est lié, comme toujours. Au contraire, la vision des Anciens Égyptiens correspond à la nature de l'écriture qu'ils ont inventée." L'helléniste que je suis ne peut que suivre les propos de l'égyptologue.

Les Grecs ont en effet été les premiers à se dégager des principes de l'art aspectif. Toutefois, ils ne le firent que progressivement, entre la fin du VI^e siècle et le milieu du V^e siècle av. J.-C., et ce n'est qu'à partir de l'époque classique (480-323 av. J.-C.) qu'ils ont véritablement développé un art perspectif. Avant cette période, l'art grec est régi par les principes de l'aspectivité. Les spécialistes de l'histoire de l'art grec ont rarement utilisé ce concept, usuel chez les égyptologues depuis E. Brunner-Traut¹, et c'est un tort. En revanche, ils en ont souvent décrit le fait. Chez un auteur comme W. Deonna, l'aspectivité correspond à ce qu'il appelle "le primitivisme"². Le choix de ce mot qui évoque les schémas mentaux du colonialisme n'est pas très heureux, mais la position de W. Deonna ne manque pas d'intérêt. À son avis, ce mode de représentation n'est pas spécifique à une civilisation. En usage à l'époque romane, abandonné au cours du Moyen Age tardif, mais remis au goût du jour par les cubistes, il s'observe dans de très nombreuses civilisations, ainsi que dans les dessins d'enfant. La question qui se pose pour l'art grec est de savoir s'ils en ont fait un usage spontané, comme il le pensait, ou s'ils ont subi des influences étrangères, venues du Proche-Orient et d'Égypte.

W. Deonna ne croyait pas que les Grecs de l'époque archaïque tenaient leurs procédés "primitifs" de l'Orient. Aujourd'hui, on ne peut douter qu'ils aient subi, au cours du VII^e et début du VI^e siècle, une très forte influence des arts du Proche-Orient et de l'Égypte. Elle est si manifeste qu'on a pris l'habitude d'appeler le premier de ces siècles "la période orientalisante". Or les procédés aspectifs offrent un champ infini de variations, en sorte qu'il est une façon égyptienne de s'en servir, comme il est, nous le verrons, une façon grecque. Il nous faut voir comment la seconde a emprunté à la première avant d'en dégager la spécificité.

J'illustrerai les emprunts à l'Égypte par une métope conservée au musée d'Hérakleion. Elle provient d'un temple découvert en Crète sur l'acropole de Gortyne en Crète³. On la date de la seconde moitié du VII^e siècle, sans doute du troisième tiers, soit à peu près à l'époque où le Pharaon accorde à des Grecs de diverses origines le droit de s'installer dans un quartier

de Naucratis, dans le Delta du Nil. La métope présente au moins deux, très probablement trois personnages debout [fig. 2]. En réalité le personnage de gauche n'est pas conservé. Le restaurateur n'a fait que reproduire dans le plâtre celui de droite. La position du bras droit du dieu au centre suggère en effet cette restitution que les parallèles rendent probable. Si elle est correcte, on aura sans doute raison de voir dans cette triade Apollon, Létô et Artémis⁴. Quoi qu'il en soit, la déesse se tenant à droite du spectateur a les pieds presque joints, les bras le long du corps. Elle est nue, mais porte une haute coiffe que les archéologues ont l'habitude d'appeler un *polos*. La nudité associée aux bras le long du corps renvoie aux arts du Proche-Orient, qui reprennent eux-mêmes des modèles égyptiens. Cet emprunt ne surprend pas dans une île où résidaient des Phéniciens. Ceux-ci disposaient d'un temple dans la ville de Kommos et on reconnaît leur présence dans la nécropole d'Eleutherne. La coiffure aux divisions horizontales est aussi un emprunt à l'Égypte, soit direct, soit par l'intermédiaire des Phéniciens. L'idée même de sculpter la pierre semble venir des bords du Nil, et c'est là que, selon l'historien du I^{er} siècle av. J.-C. Diodore de Sicile (*Histoire universelle* IV, 76), le (légendaire ?) Dédale, puis, au VI^e siècle, les fameux Télékhlès et Théodoros (*ibid.*, I 98) auraient appris leur métier de sculpteur.

Le personnage masculin central est mal conservé. On peut encore en voir le cou, l'abondante chevelure étagée, la partie supérieure du torse et un fragment de la jambe gauche. Bien que le torse et la tête se présentent de face, la jambe est de profil. Le sculpteur n'a pas représenté un personnage tordu, mais a simplement associé en une image plusieurs points de vue. Il ne s'avance pas vers sa gauche, comme on pourrait le croire, mais vers le spectateur. C'est là un des premiers principes de l'aspectivité. Les Grecs ne l'ont pas découvert avec les arts orientaux. Ils se servaient déjà de ce procédé au VIII^e siècle, à la fin de l'époque dite "géométrique", avant que les influences orientales ne transforment leur art en profondeur. Les deux traditions se rejoignent sur ce point. En s'inspirant de modèles orientaux, les Grecs retrouvaient les mêmes arrangements.

Toutefois, à l'époque orientalisante, le procédé s'est précisé quand on voulut donner un rendu plus détaillé aux traits du visage. Sur les reliefs, les visages sont souvent de face, mais en peinture, ils sont généralement de profil. Quand on voulut représenter la forme de l'œil avec plus d'exactitude, on le plaça de face sur un visage de profil [fig. 4]. Ce détail, moins frappant à l'époque géométrique où l'œil est un cercle, est sans doute un emprunt à l'aspectivité égyptienne ou orientale.

Mais revenons à notre métope. Une observation attentive permet de voir sur la déesse de droite, posés sur sa chevelure, les trois ou quatre doigts de la main du dieu. Manifestement, il enlace les figures féminines. Une lecture naïve de l'image pourrait faire croire à de l'inconséquence : comment le dieu pourrait-il avancer en tenant des déesses immobiles ? Mais dans une représentation aspective, il n'y a pas d'unité temporelle. L'artiste n'a pas cherché maladroitement à représenter le dieu en train d'avancer tout en tenant les déesses, mais à indiquer plusieurs faits importants qui ne s'inscrivent pas dans une temporalité de type narratif. Tout d'abord, le dieu, doué de la jeunesse éternelle, est un *kouros*⁵. Il est donc nu. S'il est représenté dans la position de la marche, ce n'est point parce qu'il est en train de marcher, mais parce que cette position fait partie de son statut et de sa dignité qui s'expriment dans une convention iconographique. C'est la technique du relief, encore proche de la gravure et de la peinture, qui a conduit l'artiste à tourner la jambe en la mettant de profil. Sur une ronde bosse, on peut penser que la position aurait été exactement celle d'un *kouros*. Quant aux divinités, elles ne sont pas nues pour s'exhiber devant le dieu, mais pour indiquer au spectateur leur puissance fécondante. Autrement dit, l'image est ici plus une construction qu'une représentation. W. Deonna parlait de réalisme "optique" et non plus "intellectuel", d'"idéogramme"⁶. Cette façon d'emprunter à l'écriture sa logique sémantique est le propre de l'aspectivité égyptienne. Or c'est elle qui fournit les modèles de ce genre de relief. Les deux triades de Mykérinos [fig. 3] conservées au musée du Caire nous en donnent des exemples. Le souverain masculin est placé entre la déesse Hathor et une personnification d'un Nome.

Il a la jambe avancée, tandis que les divinités paraissent immobiles. Pourtant, sur l'un des reliefs [fig. 2] Hathor le tient par la main, sur l'autre, les deux déesses lui tiennent le bras. Il s'agit là de reliefs très anciens (vers 2520 av. J.-C.), mais beaucoup d'œuvres de l'Ancien Empire étaient encore visibles à l'époque de la métope. Sur le relief de couronnement de Ptolémée VIII, vers 130 av. J.-C., le roi figure entre deux divinités féminines, Nekhbet et Ouaïjet. Il a la jambe avancée, vue de profil sous son torse de face, tandis que ses deux déesses ont les pieds à peine décalés et le tiennent par l'épaule⁷. Le schéma d'ensemble est le même. Il a manifestement traversé les siècles, bien au-delà du VII^e siècle.

La métope de Gortyne reprend donc la manière égyptienne de traiter l'aspectivité, comme le fait le *kouros*. Toute une partie de l'art grec archaïque s'inspire ainsi de l'Égypte, en réduisant les figures à leur signification symbolique sans chercher de cohérence spatio-temporelle. Mais les Grecs ont aussi cherché à exprimer leurs propres conceptions et leurs propres mythes, ce qui les conduisit à inventer leur propre façon d'user de l'aspectivité. Plus que dans le traitement de l'espace et du point de vue, c'est dans celui du temps qu'on peut le mieux en saisir l'originalité. Deux exemples nous permettront de le montrer.

Le premier est le fronton qui décorait le temple d'Artémis à Corfou, découvert dans le village moderne de Palaiopolis. L'œuvre⁸ est datée des environs de 580 av. J.-C. Au centre, figure Méduse. Cette créature monstrueuse, la seule des trois Gorgones qui fût mortelle, a été tuée par le héros Persée, grâce à l'aide d'Athéna et d'Hadès. On dispose d'un assez grand nombre de représentations sur vase de ce mythe, à la fin du VII^e siècle et au début du VI^e siècle. Mais sur ces œuvres, les peintres ont généralement représenté le héros en train de fuir et les Gorgones encore vivantes en train de le poursuivre. Leur verve narrative les a conduits à privilégier une représentation du mythe comme une scène et à introduire une temporalité plus linéaire⁹. Sur le fronton de Corfou, il n'en est rien. Méduse est entourée de deux fauves dont le lien avec le mythe est purement thématique : tous sont des monstres auxquels on attribuait une valeur apotropaïque.



fig. 1
Métope du temple
de l'Acropole
de Gortyne
(sans doute
consacré à Athéna).
Seconde moitié
du VII^e siècle.
Musée d'Héracléion.
Inv. MA379. 1,50 m.
Photo du musée.

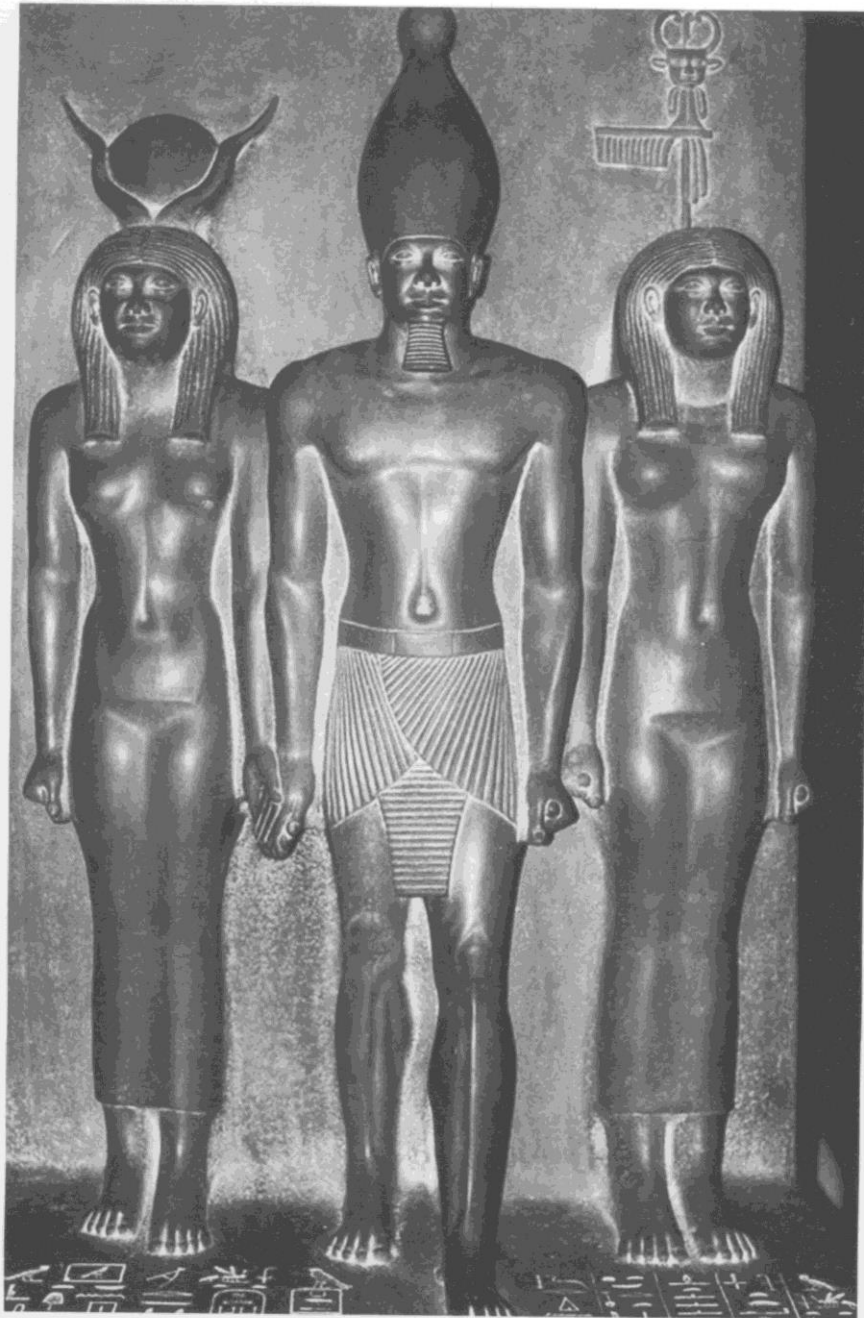


fig. 2
Triade de Mykérinos.
Le pharaon est entouré
de la déesse Hathor
(à sa droite, à la place
de la reine) et d'un
nome personnifié.
Hauteur : 0,96 m.
Musée du Caire,
inv. JE 46499.
IV^e dynastie,
vers 2520 av. J.-C.
© A. Laffon



fig. 3 Fronton du temple d'Artémis à Corfou. Vers 580 av. J.-C. Hauteur totale : 3,15 m. Musée archéologique de Corfou. Photo du musée.

fig. 4 Coupe laconienne. Paris, Cabinet des Médailles, inv. 190. Vers 560-550 av. J.-C. Photo de la Bibliothèque nationale de France.



Sur les côtés, dans les angles, figurent des scènes sans aucun rapport avec les Gorgones : les dieux y combattent des géants. Les parties du corps de Méduse sont disposées comme celles de l'Apollon de la métope crétoise : tête et torse de face, jambes de profil. La position, en revanche, n'est pas la même. Il s'agit de ce qu'on appelle la "course agenouillée". C'est une position conventionnelle pour indiquer la course. Le monstre porte des ailes aux épaules et aux pieds. Des serpents lui ceignent la taille, d'autres ondulent dans sa chevelure. Un jeune homme aux proportions juvéniles se trouve sur sa droite. Il sourit. Il s'agit de Chrysaor. De l'autre côté de Méduse, on peut encore voir près du fauve, malgré les lacunes, l'arrière train d'un cheval ailé. Il s'agit de Pégase. Tous deux sont les enfants de Méduse. Le mythe nous est conté par Hésiode, un poète que l'on situe au début du VII^e siècle, dans sa *Théogonie* (v. 280-283) :

Et quand Persée lui [= la Méduse] eut tranché la tête, surgirent le grand Chrysaor et le cheval Pégase. L'un reçut son nom de ce qu'il était né aux bords des sources [*pègai*] d'Océan, l'autre de ce qu'il tenait en ses mains une épée d'or [*aor chruseion*].

Pourtant, sur le fronton, la Gorgone arbore encore son visage grimaçant face au spectateur. Là non plus, il n'y a pas d'inconséquence. Le sculpteur a simplement représenté la Gorgone telle qu'elle était avant sa décapitation, en compagnie des enfants qui naîtront ensuite. Il n'a fait qu'associer deux moments du récit. Ce qui l'intéressait ici n'était pas la trame temporelle de la narration, mais d'en faire figurer les éléments les plus significatifs : l'avant et l'après du meurtre. Le spectateur savait que Pégase conduirait Bellérophon à la Chimère pour qu'il la tue. Quant à Chrysaor, il engendrera Géryon, le monstre à trois têtes que combatta Héaklès. Les mythes se nouent ainsi les uns aux autres pour offrir une vision synthétique de l'existence illustrant le Vouloir des dieux.

On s'en convaincra en observant un autre exemple. Il s'agit d'une coupe laconienne, datée vers 560 et conservée au Cabinet des Médailles à Paris¹⁰. L'intérieur est décorée d'une scène représentant un épisode de l'*Odyssée* (IX 170-540) : l'aveuglement du Cyclope Polyphème. Cet épisode se déroulait en trois phases : (1) le monstre avait dévoré plusieurs des compagnons d'Ulysse qui (2) lui offrit alors son vin pour l'endormir.

Dès que le breuvage eut fait son effet, (3) le héros et ses hommes plongèrent dans l'œil unique du Cyclope le pieu rougi au feu. Sur la coupe, Polyphème paraît bien éveillé, l'œil grand ouvert. S'il reçoit le pieu, il est pourtant assis, en train de boire le vin dans un canthare que lui tend Ulysse. Il tient dans ses mains des jambes, vestiges horribles des compagnons dévorés. L'artiste a donc rassemblé les trois moments de l'épisode. Mais la synthèse de l'image va au-delà. Sous la ligne de sol, figure un gros poisson. L'animal n'est pas là pour lui-même, mais pour signifier la mer. En effet Polyphème est fils de Poséidon, dieu de la mer. À la fin de l'épisode, le Cyclope invoquera son père pour qu'il poursuive Ulysse et ses compagnons de sa malédiction. Le poisson n'est donc pas qu'un poisson, il est une allusion aux tempêtes que le fils de Laërte devra essayer, il est une évocation des naufrages dans lesquels périront les compagnons provisoirement sauvés. Quant au serpent qui ondule dans le champ du vase, il pourrait être un de ces signes que les dieux envoient souvent sous la forme de ce reptile ou une évocation de la grotte du Cyclope¹¹.

Dans ces deux exemples, l'image aspective ne fait donc pas que composer les points de vue et rassembler les différents moments des épisodes représentés, elle désigne les nœuds liant les mythes les uns aux autres. L'aspectivité n'est plus ici un décalque du hiéroglyphe, elle ne reflète plus l'intemporalité de l'imagerie égyptienne, mais s'appuie sur des récits grecs. Elle contribue à construire une iconographie originale dont le sens est d'indiquer les enchaînements du destin. Au cours du VI^e siècle, le recours à ces procédés aspectifs tendent à se raréfier. Dans les années 510, les peintres de la dite "première génération de pionniers" commencèrent à représenter leurs personnages sous tous les angles, renonçant peu à peu à la convention du torse de face associé à des visages et des jambes de profil. Mais la grande rupture se situe autour de la seconde guerre médique (480 av. J.-C.), avec ce qu'on appelle le style sévère. Deux grandes innovations en réduiront sensiblement l'importance, sans la faire disparaître tout à fait : la rupture de la frontalité, avec l'introduction du déhanchement sur les personnages debout au repos vers 480, l'apparition des vues de trois-quarts et surtout l'invention de la perspective, autour des années 460.

Fig. 1

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNNER-TRAUT 1963 : E. BRUNNER-TRAUT, *Die Aspektive. Nachwort zu Heinrich Schäfer, Von ägyptischer Kunst*, 4th ed., Wiesbaden, 1963.
- BRUNNER-TRAUT 1975 : E. BRUNNER-TRAUT dans *Lexikon der Ägyptologie I* (1975), sv. "Aspektive"
- DEONNA 1945 : W. DEONNA, *Du miracle grec au miracle chrétien*, Bâle, 1945.
- GOMBRICH 2002 : E.H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, 6^e édition française, 2002
- HIMMELMANN 1967 *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst, Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (Mayence : Allemagne). Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Mayence, 1967.
- RIZZA 1968 : G. RIZZA, *Il Santuario sull'Acropoli di Gortina I*, Rome, 1968.
- ROLLEY 1994 : Cl. ROLLEY, *La sculpture grecque I*, Paris, 1994.
- SCHEFOLD 1992 : K. SCHEFOLD, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge, 1992 pour l'édition anglaise, 1978 pour l'édition allemande.
- SCHULZ, SEIDEL 2004 : R. SCHULZ, M. SEIDEL (éd.), *L'Égypte sur les traces de la civilisation pharaonique*, Könemann, 2004.

NOTES

1. BRUNNER-TRAUT 1963 et 1975.
2. DEONNA 1945. Voir aussi les vues très pertinentes de GOMBRICH 2002, dans son chapitre IV : "Réflexions à propos de la révolution de l'art grec".
3. Voir RIZZA 1968, cat. N° 9, p. 157, et, pour les parallèles égyptiens, p. 250-252.
4. Voir ROLLEY 1994, p. 124.
5. En art grec, on appelle *kouros* les statues réalisées entre le milieu du VII^e siècle et les années 490 représentant un jeune homme nu, les bras le long du corps, les poings fermés et la jambe gauche avancée.
6. DEONNA 1945, p. 106-107.
7. Voir la photo, par exemple dans R. SCHULZ, Matthias SEIDEL (éd.), *L'Égypte sur les traces de la civilisation pharaonique*, Könemann, 2004, p. 326, fig. 5.
8. ROLLEY 1994, p. 190-191.
9. Sur la relation entre narration et image, voir HIMMELMANN 1967.
10. SCHEFOLD 1992, fig. 353.
11. Cette dernière hypothèse est celle de SCHEFOLD 1992, p. 296.