

LA « CONTRADICTION VISUELLE » :

JEUX DE REGARDS NIÉS ENTRE PERSONNAGE ET SPECTATEUR

Ludi CHAZALON

Maître de conférence en Histoire de l'art antique - (Université de Nantes ; UMR 6566 CReAAH-LAHM)
ludi.chazalon@orange.fr

Les peintres de vases sont devenus, par le hasard des découvertes archéologiques, les créateurs d'images les mieux connus du VI^e siècle av. J.-C. Ils inventent des représentations où ils se focalisent sur les hommes à tel point que l'espace dans lequel ceux-ci évoluent n'est pour ainsi dire pas pris en considération. Rares sont les images où l'action est installée dans un paysage (réduit alors à un arbre) ou dans une ville (une colonne tout au plus). Ce sont avant tout les êtres animés qui sont mis en scène et l'on insiste sur les relations qu'ils entretiennent entre eux. Ce n'est pas un hasard si pendant plus d'un siècle, ces personnages sont présentés de profil au spectateur : ils sont entre eux, se regardent les uns les autres, se positionnent les uns par rapport aux autres. Le spectateur de ces images devient une sorte de témoin « objectif » de ces scènes, qui ne le concerneraient aucunement si ce n'est par le biais d'une de ces astuces figuratives au succès longuement affirmé : bien que de profil, ces personnages ont l'œil de face et permettent ainsi qu'un lien se construise avec celui qui regarde, une sorte de face à face indispensable qui établit l'identité de chacun par rapport aux autres¹.

Au-delà de cette convention, certaines figures de style sont créées où l'on joue sur l'intensité de la relation qui se met en place entre personnage et spectateur. La force visuelle de personnages au visage de face qui s'introduisent parfois dans ces représentations a souvent été appréciée² et perçue comme une interpellation. Que se passe-t-il lorsque nous nous trouvons devant une situation inverse ? Lorsque le spectateur ne peut plus croiser le regard du personnage représenté ? Presque toujours le commentateur parle de « visage caché », mais curieusement sans approfondir. La formule iconique dérange ; dérangeait-elle alors ? Contrepoint de l'apostrophè³, elle introduit une nuance dont il faut tenir compte.

Françoise Frontisi-Ducroux⁴ a étudié les significations de l'apostrophè dans son livre « Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne » en insistant sur les sens de *prosopon* (visage ou masque...). Les Grecs expliquaient ce mot par le radical « ops » et lui donnait le sens premier de « ce qui est face aux yeux [d'autrui] ». *Tout le problème est là*, dans ce « principe de réversibilité, le voir n'étant pas séparé de l'être vu ». Le *prosopon* ne prend sens que dans son rapport à l'autre. Si l'on ajoute le fait qu'une image elle aussi n'existe que si elle est vue, il nous faut tout autant tenir compte du regard du spectateur. Habituellement et parce qu'il est de profil, « un personnage figuré sur un vase est pour qui le voit un pur objet de regard, extérieur à soi, un autre » (p. 77-80) ; les exceptions (visages cachés, visages de face) n'en ont que plus de relief. On peut voir dans la frontalité une forme d'apostrophe, ou, comme le dit Frontisi « une interpellation directe au spectateur, sollicité par cette rupture de l'objectivité de l'image et par l'intrusion de ces regards dans son propre espace » (p. 90). Mais en même temps, le visage de face se détourne des autres personnes de l'image, s'en détache.

Les visages de face se rencontrent dans quelques situations précises : le sommeil et la mort, la folie et l'ivresse. Il arrive fréquemment que l'on voie des personnages mourants dont la tête est tournée vers le spectateur. On note des différences qui permettent d'orienter le regard, mais ce qui apparaît c'est que « en ces hoplites qui meurent en le fixant dans les yeux, le buveur, citoyen d'Athènes et hoplite lui-même, ne pouvait que se reconnaître ». Habituellement à cette époque, les peintres montrent les guerriers combattant l'un contre l'autre, de profil, dans un duel où rien n'annonce le vainqueur ; souvent un guerrier mort est à terre

THÈME IV

1 Vernant, 1997 : 17 : « ...cette société du face à face, cette culture de la honte et de l'honneur où chacun est placé sous le regard d'autrui et ne se connaît lui-même qu'au miroir de l'image que les autres lui présentent de sa personne, en écho aux paroles de louange ou de blâme, d'admiration ou de mépris qu'ils profèrent à son sujet ».

2 Korshak, 1987.

3 À tel point que le corpus des images avec apostrophè est à peu près équivalent à celui où se manifeste la situation inverse. Cf. Chazalon, 2001 : 65-84.

4 Frontisi-Ducroux, 1995.

entre les deux duellistes. Ou, comme sur une coupe à yeux⁵ de Psiax, le guerrier mourant tombe, le visage de face dans une apostrophè d'autant plus frappante que son regard en voie de disparition est doublé par les « yeux » du casque et souligné avec insistance par les yeux de la coupe.

Si les peintres peuvent traduire ce passage vers la mort par la frontalité du guerrier, il arrive aussi qu'ils choisissent d'utiliser une autre figure de style en contrepoint, celle qui au contraire cachera le *prosopon* aux yeux du spectateur.

La série des images représentant le combat entre Héraclès et Kyknos nous donne un aperçu de ce phénomène. Le plus souvent tous les protagonistes sont de profil, Héraclès facilement reconnaissable à sa léonté, mais brandissant une épée, tel un hoplite, lui qui utilise en général sa seule force physique ou sa massue. Il affronte un géant représenté comme un simple hoplite : Kyknos. La scène est identifiable par la présence d'un autre hoplite venant à la rescousse, le dieu Arès, père de Kyknos. Sur une amphore (fig. 1) du dernier quart du VI^e siècle, d'un peintre du groupe de Léagros, Héraclès triomphe en plantant son épée dans la gorge du géant, malgré l'arrivée d'Arès armé de sa lance. Kyknos tombe, le visage de face, se détachant de toute relation visuelle avec les autres protagonistes de la scène, s'isolant dans la mort, tandis qu'il interpelle le spectateur par cette frontalité.



Fig. 1 : Amphore attique à figures noires. Groupe de Léagros. Vers 525-500 av. J.-C. Worcester (Mass), inv. 1966.63 (LIMC VII Kyknos I 119).



Fig. 2 : Hydrie attique à figures noires. Groupe de Léagros. Vers 520-500 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen, inv. 1709 (LIMC VII Kyknos I 96).

La même scène peut être l'objet d'une figure de style inverse, qui au lieu d'insister sur le regard de Kyknos en nous le présentant de face, s'évertue au contraire à le cacher, au prix parfois d'une certaine contorsion du corps. Sur une hydrie (fig. 2) de la même période que l'image précédente et d'un peintre appartenant au même groupe, Héraclès au centre de l'image brandit une pierre contre un guerrier dont il tient le cimier double. L'hoplite bascule en arrière et détourne la tête de sorte que son regard disparaît à nos yeux derrière l'avant-train des che-

5 Coupe attique à figures rouges. Psiax. Vers 520 av. J.-C. Cleveland, inv. 76.89. Frontisi-Ducroux, 1995 : 93, fig. 40.

vaux. Quant au dieu Arès, il se trouve presque entièrement caché derrière les chevaux à la droite de l'image. Le peintre est clairement un amateur de jeux visuels, il s'amuse avec le cadre de son « tableau », en faisant entrer les personnages et les quadriges dans l'image par la droite et par la gauche, comme si les décors de guirlande de lierre étaient des portes ouvrant sur un espace extérieur à l'image. En bas, la ligne de sol est respectée, mais il n'hésite pas à empiéter sur le pseudo-cadre, la série d'oves, qui ne limite en rien l'image, les personnages sortant du cadre en haut. Ce jeu de cache-cache et de révélations est renforcé par le traitement des figures de Kyknos et Arès, dont le regard « aphanès » (c'est-à-dire qui disparaît momentanément) se dérobe au regard du spectateur.

Cette figure de style est une forme d'interpellation *a contrario*, une façon pour le peintre de provoquer la curiosité, le désir de voir tout en refusant l'échange. Les peintres n'utilisent pas volontiers cette formule et l'on constate que seuls quelques thèmes suscitent ce genre d'expression, somme toute dérangement, où l'on ne peut plus croiser le regard d'un des protagonistes. Deux séries iconographiques sont particulièrement parlantes pour essayer de comprendre le sens de ces jeux visuels.

La première concerne la mort d'Achille : ce thème est évoqué avec constance pendant toute l'époque archaïque par le biais de la représentation d'Ajax portant le corps d'Achille hors du champ de bataille. Klitias est sans doute l'inventeur de cette scène, qu'il peint deux



Fig. 3 : Cratère à volutes signé par Klitias (peintre) et Ergotimos (potier). Vers 570 av. J.-C. Florence, musée archéologique, inv. 4209 (Torelli 2007 : 112).



Fig. 4 : Amphore à col attique à figures noires, Exékias. Vers 540-530 av. J.-C. Munich, Antikensammlung, inv. 1470 : (Bottini, Torelli 2006 : 26).

fois sur les anses du cratère François (fig. 3). Les noms des deux héros sont inscrits et l'on voit le vaillant Ajax porter sur ses épaules, de deux façons différentes, le « meilleur des Achéens ». Tout dans l'image désigne le « Beau Mort », le corps magnifié, grandi, nu d'Achille à la belle chevelure soignée et l'œil clos soulignant la rupture de tout contact avec le mort. Exékias reprendra la scène en habillant le héros d'une armure complète et en insistant sur les boucliers d'Achille et Ajax (fig. 4).

Le succès du thème et les variations qu'il suscite vont amener les peintres successifs à moduler leurs représentations ; l'une des expériences figuratives qu'ils vont tenter permet d'insister sur l'étroitesse du lien qui associe l'hoplite porteur et le mort porté. Comme le remarquent Woodford et Loudon, « dans presque tous les exemples post-Exékias, la tête d'Achille tombe derrière le bouclier d'Ajax et ne peut être vue »⁶

THÈME IV

6 Woodford et Loudon, 1980 : 28.

Nous ne les suivrons pas dans leur tentative d'explication du phénomène. Pour elles, comme « le contraste éloquent entre les yeux vivants et les yeux morts est perdu », cela devait « soulager les artistes les moins doués »... En quoi ? L'affirmation paraît gratuite, d'autant plus qu'elle ne tient pas compte de la complexité de certaines solutions picturales. Le peintre d'Antiménès, grand amateur de la scène, propose une dizaine d'images aux variations subtiles. Souvent, comme par exemple sur l'amphore de Paris (fig. 5), les corps des deux héros sont intimement liés et cette osmose est accentuée par le fait que seul le regard d'Ajax subsiste. Tout se passe comme si le héros mort, le « Beau Mort » devenait partie prenante du héros porteur, le couple formant comme une métaphore du destin glorieux, du *kléos* auquel l'hoplite accède en mourant jeune et brave sur le champ de bataille.



Fig. 5 : Amphore à col attique à figures noires. Peintre d'Antiménès. Paris, Louvre inv. F228 (Burow 1989 : pl. 77).

Habile, le peintre d'Antiménès relaie le jeu sur les regards - vus, non vus - par le biais du bouclier d'Achille, dont l'épigramme en relief représente une tête grimaçante de satyre. Le spectateur ne peut plus croiser le regard d'Achille, complètement caché par le bouclier d'Ajax ; mais il peut voir le regard expressif du satyre, substitut visuel temporaire, émergeant du bouclier et interpellant l'hoplite derrière lui.

Cette figure de style qui va jusqu'à dérober le regard du guerrier mort pourrait toujours être envisagée ici comme contrepoint du visage de face aux yeux fermés⁷. Un peintre dans la manière du Groupe de Léagros en a proposé une version sur une amphore de la fin du VI^e siècle av. J.-C. : sur un champ de bataille animé, où deux duels sont en cours, Ajax, au centre, soutient Achille mort, nu, le visage de face aux yeux fermés. L'image reste unique, l'idée n'a pas séduit d'autres peintres qui ont préféré absenter le regard d'Achille derrière le bouclier d'Ajax pour insister sur cette mort.

Le rapt de Cassandre au Palladion est l'autre thème qui a favorisé cette mise en scène particulière du regard « aphanès ». Dès les premières représentations, les peintres ont établi et isolé les trois personnages indispensables : Ajax, Cassandre et Athéna. À l'époque archaïque, l'image se construit presque toujours sur le même schéma⁸, dans l'instant précédant la violence. Ajax à gauche brandit son épée et tient Cassandre par les cheveux ou le bras. Celle-ci, au centre de l'image, s'est réfugiée auprès d'Athéna et se retourne vers son agresseur. Athéna à droite fait un pas en avant, bouclier levé et lance menaçante, dans la posture de la *promachos*. Au VI^e siècle, le palladion est montré comme une statue prenant vie, sollicitée par la supplication de Cassandre. À l'époque classique, cette idée est abandonnée au profit de la représentation du palladion, petite statue sur une base et souvent l'accent est mis sur la non-intervention de la déesse : la statue, présentée de face, semble se désintéresser de l'action mise en scène⁹.

Tous les thèmes iconographiques ne suscitent pas ces débauches d'astuces dans les échanges de regards. Mais il faut souligner que lorsque les peintres s'en préoccupent, alors souvent ils provoquent aussi ce regard

7 Munich, Antikensammlungen inv. 1415.

8 Connelly, 1993 : 88-129.

9 Voir par exemple la coupe du peintre de Codros, vers 430 av. J.-C., Paris, Louvre G 458.

« aphanès », invisible au spectateur. Au VI^e siècle, Cassandre est généralement représentée plus petite que les autres personnages. Cet élément inhabituel, qui renvoie la prêtresse à l'enfance, est parfois accentué par le fait que sa tête disparaît derrière le bouclier d'Athéna (fig. 6). Pour qui la croyait protagoniste de l'histoire, ce traitement peut surprendre. À moins qu'il ne serve justement à réorienter le regard vers ce qui constitue le nœud de l'affaire : l'acte d'hubris d'Ajax, le non respect du refuge sacré demandé. Cette Cassandre dont on ne peut parfois même plus



Fig. 6 : Amphore attique à figures noires. Vers 520-510 av. J.-C. Commerce. LIMC VII
Kassandra 180.

croiser le regard devient prétexte à une mise en scène qui accentue le défi qu'Ajax ose lancer à Athéna. Dans le tondo d'une coupe de Siana¹⁰, cet aspect est particulièrement frappant : le corps de Cassandre, fragilisée par la nudité, se cache presque entièrement derrière le corps d'Athéna et sa tête est invisible. On retrouve cette idée, développée dans le thème précédent, d'une espèce de fusion visuelle entre les deux corps, qui s'insinue dans l'image par le biais de la disparition du regard de Cassandre.

Les peintres archaïques ont inventé un mode de représentation tout à fait original et l'abondance des témoignages vasculaires permet d'en saisir les finesses. Ils ont élaboré des formes d'expression, un langage imagier où les figures de style introduisent une connivence avec le spectateur et révèlent la dimension performative de l'image regardée. L'interpellation provoquée par le visage frontal est assez compréhensible dans notre culture où s'est développé l'art du portrait. Plus dérangement est cette figure de style qui fait allusion à ce que l'on pourrait voir... et qui ne se laisse pourtant pas regarder. Plutôt que la transposition en image de ce que l'on appellerait une allusion en littérature, il me semble qu'il faut tenir compte de la frustration du spectateur. Le personnage que l'on devine, sans réellement le voir, puisque son regard nous est caché - Achille, Cassandre que l'on identifie quand même grâce au contexte - semble se dérober au spectateur. Le peintre suggère-t-il un espace auquel celui-ci n'aurait pas accès ? une non-interpellation ? ou plutôt une interpellation pour justement souligner l'impossibilité de voir ? Au théâtre, cela donnera des scènes d'action et de violence qui se dérouleront hors scène. En iconographie par contre, c'est un procédé qui sera sans doute jugé trop radical et que l'on retrouvera peu dans l'histoire des arts visuels : rares sont les visages cachés dans les peintures, même lorsque les foules sont représentées. Mais il est vrai que cette figure de style a été utilisée très souvent en photographie (avant le numérique) : c'est en mettant un rectangle noir sur les yeux de certaines personnes que l'on empêchait leur identification par le spectateur... retour au masque (c'est-à-dire au *prosopon*).

THÈME IV

10 Coupe de Siana attique à figures noires. Peintre de Cassandre [Brijder]. Vers 570-550 av. J.-C. Londres, British Museum B379.

Éléments de bibliographie

BOTTINI A., TORELLI M. (eds.), *Iliade*. Milano, 2006.

BUROW J., *Der Antimenesmaler*. Mayence, 1989 (Kerameus 7).

CHAZALON L. 2001 ; Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard aphanès sur la céramique attique, *AION*, 65-84.

CONNELLY J. B. 1993. « Narrative and image in Attic Vase Painting, Ajax and Cassandra at the Troyan Palladion », in: *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. by Peter J. Holliday. Cambridge, 88-129.

FRONTISI-DUCROUX F. 1995. Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce Ancienne. Paris, 12-53.

KORSHAK Y. 1987. *Frontal faces in Attic vase painting of the archaic period*. Chicago

TORELLI M., *Le strategie di Kleitias*. Composizione e programma figurativo del vaso François. Milano, 2007.

VERNANT J.-P. 1997. « Ulysse en personne », in : *Dans l'œil du miroir*. Paris

WOODFORD S. ET LOUDON M. 1980. « Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax carrying the body of Achilles and of Aeneas carrying Anchises in Black-figure Vase-painting », *AJA* 84, 173-185.
