



HAL
open science

Du rachat d'Hector au Baigneur de Cézanne. Usages et significations d'une même posture

Thibault Girard

► **To cite this version:**

Thibault Girard. Du rachat d'Hector au Baigneur de Cézanne. Usages et significations d'une même posture. Pallas. Revue d'études antiques, 2017, pp.295-311. 10.4000/pallas.8483 . halshs-01724036

HAL Id: halshs-01724036

<https://shs.hal.science/halshs-01724036v1>

Submitted on 13 Sep 2018

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.

Du rachat d'Hector au *Baigneur* de Cézanne. Usages et significations d'une même posture

Thibault Girard
Chercheur-associé HiSoMA

1. Une posture, deux périodes, trois significations

Paul Cézanne, le peintre impressionniste, s'est attaché à représenter la nature et les hommes pour ce qu'ils sont. Toute symbolique religieuse, historique ou mythologique est absente de son œuvre. Son regard de peintre tend uniquement à explorer la nature – au sens large – dans ce qu'elle a d'original et de lumineux. L'aspect avant-gardiste de ses peintures les plus célèbres pourrait faire oublier ses jeunes années de copiste au Louvre. C'est pourtant bien de là, *e contrario* des monuments classiques, que l'explication de son amour pour l'impression semble naître.

En son temps, Cézanne a souvent été accusé de s'être détourné de l'art classique, sans pour autant que ses critiques voient que, en bon observateur qu'il était, certaines attitudes de ses peintures sont des emprunts directs à l'art grec. À contre-courant des ragots de l'époque, G. Rivière¹ disait déjà à propos du peintre : « M. Cézanne is, in his works, a Greek of the great period ; his canvases have the calm and theoretic serenity of the paintings and terracottas of antiquity, and the ignorants who laugh at the Bathers, for example, impress me like Barbarians criticizing the Parthenon. » Dans ce tableau, *Les Baigneurs au repos*², conservé à Philadelphie (fig. 1)³, une figure au moins est indubitablement d'inspiration grecque⁴. Et si l'on devait démontrer par un seul exemple l'influence de l'art grec sur le sien, ce serait probablement par le truchement de cette posture particulière : la figure est allongée, le genou dressé, le bras enlaçant la tête posée au sol – détail que ne reproduit pas le tableau issu de la même série conservé à Genève, sur lequel on voit la tête du baigneur posée sur son bras. Cézanne, le copiste, traversait quotidiennement les salles de la Galerie Campana, où étaient exposés des marbres et des vases peints. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'il ait copié certaines pièces de ces collections, comme quelques scènes de vases le laisseraient supposer. Le skyphos du peintre de Nikosthénès⁵, entré dans la collection en 1863, représente à cet égard un indice de premier ordre (fig. 2). À l'époque où la coloration des monuments antiques intriguait⁶, où les plans de reconstitution des édifices faisaient l'objet de premières études

¹ Rivière, 1877.

² Barnes Foundation BF906, Philadelphie [Lewis, 2000, p. 154-155, fig. 99]. Voir aussi : Musée d'Art et d'Histoire inv. 1985-0017, Genève [Lewis, 2000, p. 153, fig. 98] ; Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo [Lewis, 2000, p. 153, fig. 97] ; Szépművészeti Múzeum, Budapest [Gesky, 2012, p. 460-461, Cat. 143] ; Th. Fischer, Luzern [Berthold, 1958, fig. 25].

³ Pour l'envoi des photographies, je suis redevable particulièrement envers Isabella Donadio (Harvard Art Museums), Martin Bürge (Archäologische Sammlung – Zürich), Robin Craren (Barnes Foundation) ainsi que Julia M. Hayes (Toledo Museum of Art). Je tiens à remercier Jean-Marc Moret pour ses remarques et ses conseils affûtés. Un chaleureux merci également à Aurélie Monteil et Raphaël Maurel-Segala pour leur aide précieuse.

⁴ Sur ces *Baigneurs au repos*, voir Waldfogel, 1965.

⁵ Le skyphos du peintre de Nikosthénès, Louvre G66, entré en 1863 dans la collection Campana [ARV² 126.25 ; Para 333 ; Add 176 ; Pottier, 1897-1922, pl. 96, G66].

⁶ Voir, par exemple, catalogue d'exposition Paris-Rome-Athènes 1982.

approfondies, il n'est pas impossible que Cézanne ait eu entre les mains quelques épreuves ou clichés d'une frise telle que celle du Trésor des Siphniens à Delphes⁷.

La position, le corps allongé, le genou dressé et le bras derrière la tête, n'est pas inconnue de l'art post-antique, bien qu'elle ne soit pas non plus répandue outre mesure chez les grands maîtres italiens de la Renaissance. Chez Titien, comme chez Cézanne, c'est une position propice à la détente. Dans la *Bacchanale dans l'île d'Andros*⁸, la bacchante très maniérée du premier plan adopte une posture lascive, la nuque complètement renversée, enivrée de la fête et du vin. Le sens que les peintres occidentaux, notamment les contemporains, lui accordent est univoque. Dans l'art grec, le thème de la ménade surprise par les satyres offre une même lecture de la position. Jamais complètement étendue, la ménade apparaît soit en posture assise, la tête renversée vers l'arrière⁹, soit allongée, le genou dressé et la main portée au visage¹⁰. Ivre, elle se repose. La posture est restée, dans le langage iconographique, affublée du même sens, sans pour autant qu'une tradition la lie d'une période historique à l'autre.

Peut-on lire dans le même sens la figure allongée sur le vase du peintre de Nikosthénès ? Assurément non. La figure n'est pas endormie : c'est un gisant. La posture atypique pour un mort a assurément éveillé la curiosité de Cézanne, qui n'a pas hésité à la réemployer dans sa peinture, quitte à apporter quelques modifications¹¹. D'ordinaire, les gisants sont allongés, horizontaux des pieds à la tête. Seuls les bras offrent une gestuelle particulière, soit appuyés sur le buste, soit les mains en prière, ou encore le long du corps. Les imagiers de la Renaissance n'ont pas fait évoluer davantage la posture du gisant que leurs prédécesseurs du Moyen Âge. Ce schéma archétypal a été repris par eux, çà et là, sans remise en question. La posture qui nous occupe apparaît très tôt dans l'art grec et est incluse, à quelques exceptions près, dans des scènes de combat et de guerre. De ce fait, on peut même affirmer qu'elle a toujours existé, et perduré durant toutes ces périodes¹². La coupe « cnidienne » de Londres¹³ propose une des premières représentations de ce type¹⁴. Le corps d'Euphorbos est allongé sur le sol, aux pieds de Ménélas, le buste vu de face et les deux jambes relevées. La plaque de bronze de Samos¹⁵ ne montre pas autre chose – la main droite portée au visage en plus. Ce détail devient dès lors récurrent dans l'imagerie des gisants. Antaios, sur le cratère à volutes

⁷ Trésor des Siphniens de Delphes [Schefold *SB* II, p. 58-59, fig. 67 ; Rolley, 1994, p. 228-229, fig. 223].

⁸ Musée du Prado inv. 418 [Jaffé, 2003, p. 106-107, cat. 14].

⁹ La ressemblance avec la ménade du Titien est tout à fait troublante. Parmi d'autres ex. : chous de Boston 01.8085, manière du peintre de Dinos [ARV² 794] ; fragment de coupe du Louvre S1339, Onésimos [ARV² 320.11 ; *Para* 359 ; *RLouvre* 47 (1997), fig. 11] ; amphore à col du Louvre G206, peintre d'Alkimachos [ARV² 530.22 ; *CVA Louvre* 6 (1929), 37, 10 et 38, 6] ; coupe de Vienne 207, peintre Q [ARV² 1519.15].

¹⁰ Voir, par ex. : coupe de Berlin 3232, peintre d'Epidromos [ARV² 1577 ; *Add* 174 ; Boardman, 1979, fig. 113] ; vase plastique à tête de bouc de Goluchow 119 (Musée Czartorski) [ARV² 1649 ; *Para* 366 ; *Add* 228] ; hydrie de Rouen 583.3, peintre de Kléophradès [ARV² 188.68 ; *Add* 188 ; Thelamon *et al.*, 1982, p. 274-275, fig. 113, A-C].

¹¹ Le *Baigneur* de Philadelphie, comme celui de Genève, a le genou dressé, au premier plan, comme pour cacher le membre viril. Les Grecs n'ont pas éprouvé la même gêne sur ce point, montrant sans ambages le sexe du guerrier vaincu. Cf. *Il.* 22, 66-78 : « Au jeune tombé dans la mêlée d'Arès, le corps déchiré par le bronze aigu, tout convient tout sied ; de ce qu'il donne à voir, mort, tout est beau ». La beauté du jeune héros, même dans la mort, émane de tous ses membres – ce que l'image du peintre de Nikosthénès, entre autres, montre bien.

¹² On observe toutefois quelques variations dans la posture : les deux jambes dressées, ou une seule, la main posée sur le front, le bras enlaçant la tête ou le long du corps.

¹³ Assiette du British Museum A749, atelier rhodo-milézien [Schefold *SB* I, p. 17, fig. 4].

¹⁴ Voir aussi : poignée de miroir en bronze de Berlin inv. 8099 [Kunze, 1950, p. 145, ill. 11 ; Schefold *SB* I, p. 321, fig. 355] ; coffre de Kypselos (scène de combat entre Agamemnon et Koon) [Schefold *SB* I, p. 190-191, fig. 190 (reconstitution)] ; amphore tyrrhénienne de Munich 1426, peintre de Timiades [Schefold *SB* I, p. 308, fig. 339].

¹⁵ Tour de cou de Samos B2518 [Schefold *SB* I, p. 107-108, fig. 92a-c].

de Kleitias, est dans cette position¹⁶, de même, le Géant sur la frise nord du Trésor des Siphniens¹⁷ et Alcyonée sur la coupe de Nikosthénès¹⁸. À l'époque hellénistique, le Géant et l'Amazone de Naples attestent encore cette tradition¹⁹. L'importance qu'a prise cette formulation iconographique au cours des différentes périodes a, semble-t-il, fait oublier aux imagiers l'aspect déroutant de la posture. Le rapprochement anachronique que nous avons esquissé entre Cézanne et les Grecs s'arrête donc là. Si le peintre a reformulé la posture grecque pour ses *Baigneurs*, c'est probablement pour donner aux corps étendus une certaine surface, un certain volume. Il s'est inspiré des Grecs, mais pour lui ne se posait pas le problème des invraisemblances de la posture, puisqu'il montrait des personnages vivants.

Comment comprendre cette posture dans le contexte grec ? Doit-on interpréter, par son truchement, un refus de figurer l'horizontalité ? L'affirmation ne semble pas tout à fait exacte. Par de multiples biais, les peintres de vases ont su la mettre en avant. Les scènes de banquet²⁰ montrent d'une certaine manière cette tendance à l'horizontalité par la succession des *klinai*. Le pourtour de ces vases, ainsi que ceux qui comportent des frises d'animaux, laisse place à une horizontalité²¹. Du reste il faut bien avouer que la posture complètement allongée au sol n'est pas répandue. Artificiels, ces éléments (genou dressé et bras porté au visage) ne semblent pourtant pas être le fruit du hasard. Ils répondent en premier lieu, pensons-nous, au besoin de rendre visible la figure allongée et permettent, par là même, de combler les vides. Sur la poignée du miroir de Berlin²², le genou dressé d'Hector à terre comble le vide entre Achille et Priam. Quitte à faire passer Hector pour un géant, proportionnellement plus grand encore que son père ou qu'Achille. L'*horror vacui* est assurément un principe contraignant chez les imagiers péloponnésiens et corinthiens, que les peintres attiques ont tenté d'éliminer²³. De surcroît, une figure totalement horizontale sur le sol aurait également été difficilement lisible pour le spectateur – d'autant plus lorsque l'attention est portée sur un combat ou un épisode guerrier.

Si au sol, la posture horizontale semble inopérante, sur un lit mortuaire en revanche, elle est de mise. Les scènes de *prothésis* montrent effectivement le défunt allongé, entouré du cortège de pleureuses et de proches. Ainsi est composée l'image sur la loutrophore de New York²⁴. Mais précisément, c'est sur la *kliné* que la figure est représentée. Visuellement, cette surélévation met en évidence le corps étendu. Il n'est plus question de cacher l'horizontalité,

¹⁶ Cratère à volutes de Florence 4209 [ABV 76.1, 682 ; Para 29 ; Add 21 ; Schefold SB I, p. 270, fig. 291b (détail)].

¹⁷ Voir *supra* n. 7. Archaïsme avancé, voir entre autres : cratère en calice de l'Agora AP1044 [ABV 145.19 ; Para 60 ; Add 40 ; Schefold SB II, 226, fig. 304] ; coupe de Berlin F2264, Oltos [ARV² 60.64 ; Para 362 ; Schefold SB II, p. 228, fig. 308] ; amphore de Kassel T674, groupe E [Para 56.31bis ; Schefold SB II, p. 236, fig. 316].

¹⁸ Coupe de Melbourne 1730.4, peintre de Nikosthénès [ARV² 125.20 ; Para 330 ; Add 176 ; Boardman, 1979, p. 60, fig. 95].

¹⁹ Naples 6012 et 6013 [Smith, 1991, fig. 123 et 124].

²⁰ Parmi le « flot » d'études consacrées à ce motif, on consultera particulièrement Dentzer, 1982 et Lissarrague, 1987.

²¹ Morard, 2009, 41 : « La 'loi' d'isocéphalie en est la meilleure démonstration. L'alignement forcé des têtes souligne de la manière la plus ostentatoire la pure horizontalité. » Même effet produit par les défilés d'animaux, par ex. : dinos de Sophilos du British Museum 1971.1-1.1 [Schefold SB I, p. 220-221, fig. 229a-b] ou encore cratère à colonnette de Bâle BS451 [Schefold SB I, p. 281, fig. 299].

²² Berlin inv. 8099 [Kunze, 1950, p. 145, ill. 11 ; Schefold SB I, p. 321, fig. 355].

²³ Pottier, 1926, p. 10, explique, en quelques phrases simples et convaincantes, le concept ; Voir également Demangel, 1932, p. 525-534.

²⁴ New York 27.228. Autres exemples de production attique, surtout sur des plaques funéraires : Louvre L4, peintre de Sappho [Boardman, 1996, p. 159, fig. 265] ; Louvre CA255, groupe de Burgon [ABV 90.8 ; Add 24] ; New York 54.11.5 [AJA 95 (1991), p. 638, fig. 11].

mais de la porter à la vue. C'est autour de sa signification que gravite la scène. *E contrario*, sur l'amphore du Vatican où l'on voit Éos pleurant son fils Memnon²⁵, le corps du héros est allongé sur une sorte de matelas de feuilles et de branchages, les deux genoux dressés, comme si la surélévation n'était pas assez importante pour soutenir l'horizontalité du cadavre. L'olpe de Bruxelles²⁶ va dans le sens de ce que nous affirmons. Sur son flanc est représentée la lamentation d'Achille que Thétis vient consoler, lui apportant les armes forgées pour lui par Héphaïstos. Toute la composition est construite selon les codes d'une scène de *prothésis* (cortège de part et d'autre de la *klinè*, posture et gestuelle de Thétis). Et pourtant, Achille, sur son lit, porte la main à son front, à la manière des guerriers mortellement touchés²⁷ – le renflement de la couverture au niveau de ses jambes ne laisse guère de doute quant à sa position. Non, le héros des Grecs n'est pas mort – non, son corps n'est pas encore horizontal sur le lit mortuaire. La construction de la scène est à la fois équivoque et habile. Tout laisse à penser que le peintre de ce vase semble avoir voulu jouer sur deux niveaux de lecture. Sur le plan intime, Achille, profondément blessé par la mort de Patrocle, ressent la douleur dans sa chair, comme mortellement touché lors d'un combat. Du point de vue de la composition, le destin du héros est d'ores et déjà scellé par l'organisation funéraire de l'image²⁸.

2. Le rachat d'Hector

La céramique attique offre, par le truchement de la scène de l'ambassade de Priam auprès d'Achille, des exemples déroutants de la posture qui nous occupe. Composées suivant le même schéma²⁹, les scènes montrent Priam, à gauche, qui s'approche d'Achille, étendu sur sa couche, en train de manger³⁰. Seul ou accompagné d'une ou plusieurs figures, le vieux roi s'élance d'un pas décidé, les bras levés, vers Achille. Hector est représenté, à l'instar d'un combattant qui vient juste de tomber, le genou dressé, sous la *kliné* du héros des Grecs. L'amphore de Toledo³¹ (fig. 3) en est un bon exemple. Sur le skyphos de Vienne³² (fig. 4), le peintre de Brygos le montre même les bras portés au-dessus de la tête, emprunt à une posture réellement affectée³³. O. Touchefeu-Meynier a bien saisi le caractère infâmant de cette position au sol³⁴ : les images montrent l'humiliation d'Hector, « en le plaçant non pas sur le lit honorifique de la parade funéraire, mais sous le lit du banquet d'Achille ». On soulignera toutefois que l'humiliation n'est portée à la vue que du seul spectateur. Par des jeux de

²⁵ Vatican 350, groupe E [ABV 140.1 ; Para 58 ; Add: 38 ; Schefold SB II, p. 244, fig. 328].

²⁶ Bruxelles A4 [Schefold SB I, p. 318, fig. 351].

²⁷ Ne nous y trompons pas cependant : le geste, bien qu'identique à celui des guerriers tombés, n'a pas la même signification. C'est un signe de lamentation : voir Neumann, 1965, p. 149-151.

²⁸ Déjà chez Homère, *Il.* 24, 130-131 : « Je (Thétis) ne dois plus te voir vivre longtemps : déjà, à tes côtés, voici la mort et l'impérieux destin. »

²⁹ Exception faite de la coupe du Louvre G153 [ARV² 460.14 ; Add: 244 ; Pottier, 1897-1922, pl. 122] où, du fait de son inscription dans le médaillon, ne laisse guère place à un troisième personnage. La suggestion de l'arrivée imminente de Priam ne s'en trouve que renforcée.

³⁰ Le relief mélien conservé à Toronto (ROM 926.32) [Graham, 1956, p. 22, pl. 8 ; Graham, 1958, pl. 82 ; Schefold SB V, p. 234, fig. 209] est l'exception qui confirme la règle. Le renversement inédit de la composition s'explique, selon toute vraisemblance, par le fait que c'est un moulage. La matrice perdue respecte la « loi de dextéralité » en vigueur pour cette scène, mais le sculpteur a sans nul doute omis dans son processus de fabrication qu'il créait le négatif de l'image, et non son positif. Même remarque au sujet de la poignée de bronze de Berlin 8099. *Contra* : Olympie B968 [Kunze, 1950, pl. 45, XVII d]. Sur la technique de fabrication des reliefs de bronze, voir Bol, 1989, p. 36-37.

³¹ Amphore de Toledo (U.S.) 1972.54, peintre de Rycroft [Para 56.31bis ; CVA Toledo 1 (1976), 4, 1 et 5, 1].

³² Skyphos de Vienne 3710, peintre de Brygos [ARV² 380.171 ; Para 366 ; Add: 227 ; Schefold SB V, p. 232-233, fig. 208].

³³ Même attitude sur l'amphore de Kassel T674, groupe E [Para 56.31 ; Add: 36 ; CVA Kassel 1 (1972), 21, 2 et 22, 1-2].

³⁴ Touchefeu-Meynier, 1990, p. 165.

chevauchement³⁵ avec les éléments du mobilier, le cadavre du héros placé sous le lit est soustrait au regard de Priam qui ne peut le voir ou, tout du moins, que deviner sa présence³⁶. Tout se passe comme si le corps avait été dissimulé à la vue du vieux roi, par peur de la colère face au corps outragé de son fils ou pour ne pas l'offenser, comme les actes d'Achille le laissent comprendre dans l'*Iliade*.

Parmi cette série de représentations, il existe toutefois quelques variations autour du corps d'Hector, qu'aucun commentateur ne semble avoir relevé. Alors que, comme nous l'avons constaté plus haut, la posture complètement horizontale allongée sur le sol semble avoir été soigneusement évitée, les peintres l'ont quand même mise en œuvre. Sur les vingt-quatre vases qui se rapportent à l'épisode de la rançon d'Hector³⁸, sept sortent du lot³⁹. Dans la figure noire comme dans la figure rouge, la posture peu conventionnelle du héros ne semble donc pas régie par une chronologie. Hector est allongé sur le sol, les membres empreints d'une rigidité cadavérique, ses bras collés à son corps raidi. Aucun élément affecté n'est figuré – la mort est dépeinte dans son expression la plus réaliste. Quelques variations sont toutefois perceptibles : sur le lécythe d'Athènes⁴⁰, Hector a la tête relevée, comme appuyée sur un coussin invisible ; sur le stamnos fragmentaire du Louvre⁴¹, ses bras s'étirent loin derrière sa tête.

Pourquoi les imagiers, dans ces cas précis, n'ont-ils pas utilisé la posture du genou dressé ? La question n'est pas anodine et d'aucuns pourraient interpréter la scène comme une version particulière du mythe. Selon Homère, le corps d'Hector a été oint d'huile deux fois avant d'être rendu à Priam, une fois par Aphrodite⁴², puis, une autre fois par les captives d'Achille après qu'elles ont lavé le corps⁴³. Le fait d'oindre d'huile le corps du défunt participe d'ordinaire du processus funéraire. Le geste d'Aphrodite ne peut toutefois pas être lu comme la première étape d'un rite funéraire, mais bel et bien comme une volonté divine destinée à préserver l'intégrité physique d'Hector, afin que sa beauté reste intacte malgré les jours⁴⁴. En revanche, lorsque les captives d'Achille le lavent et donnent l'onction avant de le remettre à Priam, c'est assurément les premiers préparatifs du rite qui commencent. La première étape des funérailles semblerait donc accomplie dans la tradition qu'Homère rapporte. N'en serait-il pas de même pour ces images ? C'est ce que la position horizontale laisserait croire. Le corps, nécessairement manipulé, serait d'ores et déjà allongé respectueusement comme il devrait l'être sur sa couche mortuaire. L'imagier, dans l'impossibilité de figurer cette préparation

³⁵ Sur le chevauchement, voir, entre autres, Girard, 2015, p. 55-59.

³⁶ Sauf sur l'amphore d'une collection privée [Padgett, 2003, n° 81, p. 304-307].

³⁷ Hom. *Il.* 24, 583.

³⁸ Recensement effectué par la Beazley Archive, auquel il faut ajouter le relief mélien conservé à Toronto (ROM 926.32). L'hydrie de Boston 1979.618 et les fragments de kanthare de Vienne 505 sont à mon sens discutables quant à leur attribution au mythe.

³⁹ Fragment d'amphore à col d'Oxford G131.30 [CVA Oxford 2 (1931), 2, 18] ; lécythe d'Athènes MN 486 [CVA Athènes 1 (1932), 7, 4-5] ; fragments de cratère en calice d'Athènes 1977A-G [ARV² 186.45 ; Para 340 ; Add² 187] ; stamnos fragmentaire du Louvre CP10822, peintre de Pan [ARV² 552.22 ; Add² 257] ; hydrie de Zürich 4001, peintre de Londres B76 [Para 32.1bis ; Add² 23 ; Schefold SB I, p. 321, fig. 365] ; hydrie de Cambridge (MA – Université d'Harvard) 1972.40, groupe pionnier [Para 324.13bis ; Add² 157 ; Schefold SB II, p. 237, fig. 318] ; amphore, Coll. priv. [Padgett, 2003, n° 81, p. 304-307 ; Lissarrague, 2015, fig. 4].

⁴⁰ Lécythe d'Athènes MN 486 [CVA Athens 1 (1932), 7, 4-5]. Détail remarquable aussi sur le lécythe d'Edimbourg, du peintre éponyme [Para 217.19 ; Add² 120 ; ABL 217.19], sur lequel les deux genoux du héros sont dressés.

⁴¹ Stamnos fragmentaire du Louvre CP10822, peintre de Pan [ARV² 552.22 ; Add² 257].

⁴² Hom. *Il.* 23, 185-187.

⁴³ *Ibid.* 24, 571-591.

⁴⁴ Hécube le dit clairement, en *Il.* 24, 757-759.

dans cette scène, la matérialiserait par l'allongement total du corps qui résulte de sa manipulation lors de l'étalement de l'huile. En ce cas, le peintre suivrait à la lettre le récit d'Homère – peut-être même un peu trop – et serait capable de restituer l'intégralité du rite par la posture suggestive du mort.

L'étude comparative des images apporte une solution bien moins conforme à la littérature homérique, d'une part, et à l'image idéalisée que nous construisons sur la façon dont se déroulent les rites funéraires d'autre part. Hector étendu à terre, Achille allongé sur la *klinè* à la manière d'un banqueteur⁴⁵, le contraste saisissant entre les postures des deux figures les différencie très nettement. Sur l'hydrie de Zürich⁴⁶ (fig. 5) comme sur celle de Cambridge (MA)⁴⁷ (fig. 6), l'opposition portée sur l'attitude des rivaux évolue tant sur le plan visuel que sur le plan symbolique. En un habile jeu de miroir, la position d'Hector, allongé de tout son long sous la couche grecque, préfigure déjà la funeste destinée d'Achille, que son acte meurtrier envers le meilleur des Troyens condamne par anticipation. La posture du meilleur des Achéens⁴⁸, le genou dressé, prend alors un sens prémonitoire – à l'instar de l'olpé de Bruxelles. Les commentateurs ont relevé de façon unanime ces jeux de contraste entre les postures des deux héros⁴⁹. Mais il y a plus car c'est bien en comparaison avec cette posture que la série d'images où figure le genou dressé du héros troyen révèle tout son sens. Habituellement utilisée dans les scènes de batailles, la posture qu'adopte – bien malgré lui – Hector n'est pas une fantaisie de peintres. Tout semble indiquer que les imagiers ont appuyé par ce biais sur les conditions de sa mort⁵⁰. Pour le spectateur antique, cela devait être une évidence. Dans la pensée grecque, le genou n'est pas que l'articulation d'un membre⁵¹. Il est le siège de valeurs symboliques que déjà Homère décrit dans ses récits⁵². Tour à tour, il est un élément constitutif de la force⁵³, des émotions⁵⁴, de la supplication⁵⁵ ou de la mort⁵⁶ du héros. Dans le cycle homérique, le genou qui se rompt fait chuter mortellement le guerrier durant le combat. Sans équivoque, c'est Énée qui invective Pandare d'avoir « fait déjà tant de mal aux Troyens, en rompant les genoux de tant de héros »⁵⁷ ; c'est Eurypyle qui atteint Apisaon au

⁴⁵ Schéma bien repéré par Dentzer, 1982, p. 116-117. On notera que, à l'inverse du brassard de Berlin (Berlin inv. 8099), Achille paraît proportionnellement immense à comparer d'Hector.

⁴⁶ Hydrie de Zürich 4001, peintre de Londres B76 [*Para* 32.1bis ; *Add* 23 ; Schefold *SB* I, p. 321, fig. 365].

⁴⁷ Hydrie de Cambridge (MA – Université d'Harvard) 1972.40, groupe pionnier [*Para* 324.13bis ; *Add* 157 ; Schefold *SB* II, p. 237, fig. 318].

⁴⁸ Nagy, 1981.

⁴⁹ Touchefeu-Meynier, 1990 ; Giuliani, 2003, p. 168-186 ; Lissarrague, 2015.

⁵⁰ Bien que la mort du Troyen et l'ambassade de son père ne soient espacées d'une douzaine de jours selon la tradition homérique : Hom. *Il.* 24, 411-424. Hector, dans le récit homérique, n'est pas non plus présent dans la tente d'Achille.

⁵¹ Par ex. : Hippocrate, *De articulis*, 53, 4, 232. Sur l'importance du genou dans les représentations archaïques, voir les quelques lignes bien senties de Ridgway, 1977, p. 63-64.

⁵² Sur la symbolique du genou, voir, surtout, Déonna, 1939 et Onians, 1988, p. 174-186. Hésiode (*Op.* 586-587) et Alcée (*Frg.* 111, 6-8 Reinach-Puech) considèrent, quant à eux, le genou comme « la tête de la jambe ».

⁵³ Par ex. : *Il.* 4, 314 / 11, 477 ; 547 / 19, 166 ; 354. *Od.* 5, 453 / 20, 118 ; 352 / 23, 205.

⁵⁴ Par ex. : *Il.* 21, 114 ; 425. *Od.* 18, 212 / 24, 345.

⁵⁵ Par ex. : *Il.* 1, 407 ; 427 ; 500 ; 512 ; 557 / 18, 457 / 22, 240 ; 338 ; 345. *Od.* 3, 92 / 10, 264 ; 323 ; 480 ; 520 / 13, 231 ; 324. Voir notamment Giordano, 1999. Sur les vases italiotes, l'ambassade de Priam prend une tournure similaire : voir, entre autres, fragment de cratère en calice du Metropolitan Museum of New York (10.210.17a), où Priam, à genou, prend dans ses mains les genoux d'Achille pour le supplier. Schéma identique dans l'art romain, notamment dans le *sacellum* (mur ouest) de la casa del Sacello Iliaco (Reg. I, 6, 4).

⁵⁶ *Il.* 5, 176 / 11, 578 / 13, 360 ; 412 / 14, 437 / 15, 291 / 16, 425 / 17, 349 / 22, 335 / 24, 498. *Od.* 14, 69 ; 236 / 24, 381. L'emploi de « γούνα/γούνατ' » semble être exclusif à Homère dans l'acception forte qu'il lui accorde. Chez les poètes du Cycle, comme pour les Tragiques, la symbolique mortelle disparaît au profit d'un affaiblissement physique (ex. : Ar. *Lys.* 216 ; *Ran.* 345 / *Tryph.* *Il.* 188). Apollonios de Rhodes (*Arg.* 1, 1174 ; 1270 / 3, 804 ; 1350 / 4, 116) utilise cette forme, sans pour autant lui conférer le même sens.

⁵⁷ Hom. *Il.* 5, 176.

foie « et sur l'heure lui rompt les genoux »⁵⁸ ; c'est encore Sarpédon qui s'adresse aux Lyciens, leur ordonnant de reprendre le combat face à Patrocle qui a déjà rompu « les genoux à tant de héros »⁵⁹. Dans l'*Illiade*, l'allusion aux genoux d'Hector intervient à la fin du récit. Achille triomphe, lui qui vient de lui « rompre les genoux »⁶⁰ ; Priam supplie, évoquant la perte de ses fils, « les genoux rompus par l'ardent Arès »⁶¹. À la suite de ces derniers vers, je voudrais risquer une conjecture qui me semble fondée, au regard des images et des textes, mais qui ne saurait être une vérité « absolue »⁶². En effet, comment ne pas voir à travers l'attitude maniérée que nous étudions, l'expression d'une tradition commune aux langages écrit et imagé. Le rapprochement sous-jacent qui s'effectue entre le « genou rompu » (image littéraire) et le « genou dressé » (image visuelle) est éloquent. Tout porte à croire, ici, que l'articulation ainsi disposée, artificiellement levée, est un moyen graphique supplémentaire (en plus, rappelons-le, de la position dos au sol) pour figurer que le combattant a été mortellement touché. La multitude de représentations figurant cette posture atypique dans les scènes de combat ne viendra pas contredire notre assertion.

Genou dressé ou tendu, cette attitude particulière semble inclure une intention narrative. Or, il n'est pas si évident non plus que la posture du genou dressé et la symbolique qui l'accompagne trouvent une réciproque lorsque le genou est tendu. Force est de constater qu'aucun des peintres de ces vases n'a utilisé, de près ou de loin, la posture classique du guerrier tombé sur le champ de bataille⁶³. Rien ne prouve que l'utilisation spécifique pour Hector de cette position complètement allongée dénote une intention autre que graphique. En conséquence, affirmer qu'Hector, en une posture ostensiblement dégradante par rapport à Achille et à la composition d'ensemble, voit sa *timé* respectée et son *aretè* conservée par le fait que ses genoux sont restés droits ne serait que surinterprétation. De façon plus pragmatique, ce type de variations iconographiques laisse à penser que les peintres ont voulu renouveler le schéma d'un thème par le jeu des contrastes visuels, sans sous-entendu mythologique ou légendaire. Au-delà de la portée prémonitoire de la posture des deux héros, ne faut-il pas voir, au regard de la composition, une tentative innovante de figurer, par le biais de cette posture particulière, une immobilité corporelle sans ambiguïté ? Le mouvement (Priam), le repos (Achille) et l'immobilité (Hector) trouvent alors, selon cette grille de lecture, une expression canonique – l'amphore appartenant à une collection privée en offre une illustration éclatante (fig. 7).

Une telle figuration, mêlant au sein d'une même scène les trois stations, reste inédite ; bien peu de d'images présentent les mêmes caractéristiques. On en trouvera cependant un lointain écho dans l'art, au travers de la description d'une peinture (fictive). Dans un tableau représentant le rapt de Philomèle, Achille Tatius décrit : « Térée était représenté bondissant de sa couche et, tirant son glaive contre les femmes, il heurtait intentionnellement de sa jambe la table. Celle-ci n'était ni debout (ἔσθηκεν), ni à terre (πέπτωκεν), mais donnait l'impression d'une chute (πτώμα) imminente ». Πέπτωκεν et πτώμα sont tous deux issus de πίπτω. Le verbe, au parfait, définit clairement ce qui est tombé et est maintenant à terre ; le substantif désigne ce qui est en train de chuter et est en suspension. Achille Tatius, par une triple

⁵⁸ *Ibid.* 11, 578.

⁵⁹ *Ibid.* 16, 425.

⁶⁰ *Ibid.* 22, 335.

⁶¹ *Ibid.* 24, 498.

⁶² Prouver absolument, on ne le peut jamais avec l'iconographie, en aucun cas. Seuls des arguments convaincants peuvent proposer une lecture, toujours sujet à controverse.

⁶³ Seul le peintre de Londres B76 reprend le motif du genou dressé sur le dinos de Boston 34.212 [ABV 87.18 ; *Add.* 24 ; *CVA Boston* 2 (1978), 64 et 65, 1].

opposition, « debout – à terre – chute imminente », fait expressément allusion, selon notre référentiel, aux trois stations que sont susceptibles de représenter les objets : verticale, horizontale, oblique. En portant l'attention sur la table qui n'est ni debout, ni renversée, le peintre a réussi à montrer la chute imminente, point crucial de l'immédiateté d'un instant, que l'auteur veut placer au plus près du réel. Achille Tatius songeait-il pour autant aux positions oblique, verticale ou horizontale ? Rien n'est moins sûr. L'accent étant mis sur l'action même, le souci de la composition reste au second plan dans sa description. L'*ekphrasis* fait du tableau un scénario animé, vivant, non une fiction portée par des figures peintes. Il y a fort à penser que les imagiers des sept vases attiques n'avaient pas non plus cette préoccupation en tête. Mais, par le truchement du schéma traditionnel de l'ambassade de Priam, ils ont vu la possibilité d'amplifier la force dramatique de la composition, non par un élément maniéré, mais par l'opposition nette que créent les lignes de force des personnages. Le passage d'Achille Tatius manifeste une intention similaire, sur un plan temporel.

3. L'horizontalité en question

Ce genre d'images, rares, pose le problème de l'horizontalité dans la pensée grecque. Dans la table pythagoricienne des opposés n'existe ni l'horizontale ni la verticale. Les Grecs n'ont pas ces concepts dans leur langue – tout est question de haut et de bas, de lignes courbes ou droites, en un jeu de parallèles et d'angles. Chez Homère, ce qui se dresse (ὄρθός), ce qui est couché (κείμενος) ou ce qui est appuyé sur (κεκλιμένος), sont autant de substituts littéraires à l'horizontale, à la verticale et à l'oblique. Peut-on, par le truchement d'analogies, rapprocher ces concepts orthogonaux d'une certaine immobilité ? À première vue, la réponse serait positive. À cela près que, toujours dans la table des opposés, l'immobile n'est pas le contraire du mouvement⁶⁴. L'antinomie moderne « immobile/en mouvement »⁶⁵ n'a pas toujours été acceptée telle quelle par les penseurs grecs. Aristote distingue ce qui est immobile (l'absence totale de mouvement) et ce qui est en repos⁶⁶ (qui est susceptible d'être mû ultérieurement). Le mouvement, en effet, existe « en puissance » dans le repos, selon la conception d'Aristote⁶⁷. Autrement dit, l'immobile s'ajoute aux deux états du repos et du mouvement. Platon, dans le *Parménide*⁶⁸, ne distingue que deux états, confondant le repos et l'immobile : « Or ce qui n'est pas mû reste nécessairement en repos ; ce qui reste en repos est immobile ». Le Stagirite⁶⁹ prend le contre-pied de son maître : « En effet, tout ce qui est immobile n'est pas pour cela en repos, mais seulement ce qui, pouvant naturellement être mû, est privé de mouvement, comme on l'a dit précédemment ». La notion d'immobilité chez Aristote n'est donc concevable que sous certaines conditions. L'immobilité ne peut s'envisager que dans un cadre atemporel, c'est-à-dire dans lequel le temps n'a pas d'emprise⁷⁰. Il développe ce point

⁶⁴ Girard, 2015, p. 7-8.

⁶⁵ Voir, pour exemple, la définition du Larousse s.v. « Immobile ».

⁶⁶ Siebert, 2007, p. 181-182 ; Halm-Tisserand, 2007, p. 87, n. 11 : « Repos : ἡσυχία chez Platon, ἡρεμία chez Aristote. Immobilité : στάσις ; ἀκίνησις ». On est en droit de se demander s'il n'est pas plus convenable de parler, pour les ἀχθῶν pythagoriciennes, d'opposition entre repos et mouvement.

⁶⁷ L'exemple de la statue pris par Aristote, *Meta*. VIII 6, 1048 a 31 *sqq.*, est, à ce titre, évocateur : « L'acte, donc, est le fait pour une chose d'exister en réalité et non de la façon dont nous disons qu'elle existe en *puissance*, quand nous disons, par exemple, qu'Hermès est en puissance dans le bois, ou la demi-ligne dans la ligne entière parce qu'elle pourrait être tirée ». Ne manque que le ciseau du sculpteur pour qu'elle soit en acte. En comparaison, pour Aristote, *De an.* III 7, 431a, le mouvement est « l'acte de ce qui est inachevé », incomplet.

⁶⁸ *Parm.* 162e : « Τό γε μὴν ἀκίνητον ἀνάγκη ἡσυχίαν ἄγειν, τὸ δὲ ἡσυχάζον ἐστάναι »

⁶⁹ *Phys.* IV 12, 221 b 12 *sqq.* : « Οὐ γὰρ πᾶν τὸ ἀκίνητον ἡρεμεῖ, ἀλλὰ τὸ ἐστερημένον κινήσεως πεφυκὸς δὲ κινεῖσθαι, καθάπερ εἴρηται ἐν τοῖς πρότερον ».

⁷⁰ À l'inverse dans la pensée chrétienne, c'est le repos inscrit dans un cadre temporel qui est l'attribut du divin. Voir Ménard, 1977, p. 77.

de vue dans la *Physique*, un peu avant le passage cité⁷¹, où il affirme que « les êtres éternels en tant qu'éternels ne sont pas dans le temps ; car le temps ne les enveloppe pas et ne mesure point leur existence ». Leur existence n'est donc pas quantifiable par l'alternance du mouvement (succession de mouvement et de repos, selon Aristote). En se situant hors du temps, ils ne peuvent être qu'immobiles, toujours selon sa logique⁷².

Si la pensée d'Aristote ne peut synthétiser à elle seule la pensée grecque, elle n'en reste pas moins un indice important sur la façon dont les Grecs de l'Antiquité ont perçu leur environnement. On ne peut toutefois pas déduire des propos d'Aristote que l'immobile divin adopte une forme privilégiée par le biais de l'horizontale ou de la verticale. En revanche, en essayant d'adopter une vue d'ensemble sur l'imagerie grecque, il n'est pas absurde d'affirmer que l'horizontal n'a pas été l'axe directeur des représentations divines. Il n'y a pas lieu ici de s'attarder sur les différentes formes qu'a pu prendre la figuration des divinités dans l'art grec⁷³. Il est du reste intéressant de constater que l'immobilité, dans son expression figurée, n'a suscité que très peu d'intérêt. La posture particulière d'Hector sur les amphores de Zürich, d'Harvard et de la collection privée – pour ne citer que ces trois exemples – est alors tout aussi déroutante qu'elle est isolée.

L'horizontal ne laisse pas d'ouverture à un quelconque mouvement. C'est un élément inerte dans toute composition. Cézanne l'a d'ailleurs bien compris lorsqu'il a peint ses *Baigneurs au repos*. C'est à coup sûr en cela que la posture maniérée l'a séduit. En plus de la sensation de volume qu'elle dégage, l'attitude lascive du *Baigneur* ne rompt pas l'équilibre du tableau, et contribue même à son harmonie. E. H. Gombrich, analysant la pensée de H. Wölfflin, laisse entendre la notion d'horizontalité en d'autres termes, en affirmant que « l'étalement horizontal d'une forme » dégage une sensation calme et détendue⁷⁴. Cet étalement est pourtant loin d'être absent dans la sphère grecque. L'architecture des temples est scandée d'horizontales et de verticales⁷⁵ ; les vases archaïques à bandeaux superposés (par ex. : vase François⁷⁶) renvoient à ce même constat ; la ligne de sol atteste que l'action d'une scène se situe bien sur un plan horizontal. Mais ces horizontales ont un caractère plus structurel que figuratif ou narratif. Au sein de l'imagerie vasculaire, cette vacance interpelle et amène à poser la question de ce qui peut réellement être représenté horizontalement. La figure d'Hector telle qu'elle apparaît sur les sept vases semble bien être un des rares témoignages d'une telle horizontalité assumée.

Bibliographie :

ABL = HASPELS, E., *Attic Black-Figured Lekythoi*, Paris, 1936.

ABV = BEAZLEY, J. D., *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.

Add^b = CARPENTER, T. H., MANNACK, T. et MENDONCA, M., *Beazley Addenda*, (2^e éd.) Oxford, 1989.

ARV^c = BEAZLEY, J. D., *Attic Red-figure Vase-painters*, (2^e éd.) Oxford, 1963.

⁷¹ *Phys.* IV 12, 221 a 26-221 b 6.

⁷² *De caelo* II 12, 292 b 4. Aubenque, 1962, p. 353 : « Dieu, lequel, se suffisant à lui-même, n'a aucune activité » ; et p. 414 : « le Dieu d'Aristote est incontestablement essence, et le fait que cette essence soit immobile et séparée n'en fait pas une essence éminente et superlative, mais réalise ce qui caractérise normalement l'essence ».

⁷³ Girard, 2015, p. 67-149.

⁷⁴ Gombrich, 1979, p. 201.

⁷⁵ En apparence seulement : nul besoin de rappeler que les horizontales comme les verticales des temples ne sont qu'illusion d'optique.

⁷⁶ Cratère à volutes de Florence 4209 [voir *supra* n. 16].

- AUBENQUE, P., 1962, *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris (4^e éd. 2002).
- BERTHOLD, G., 1958, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart.
- BOARDMAN, J., 1979, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period : a handbook*, Londres.
- BOARDMAN, J., 1996, *Les vases athéniens à figures noires*, Paris.
- BOL, P., 1989, *Argivische Schilde*, Berlin – New York.
- CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.
- DEMANGEL, R., 1932, *La frise ionique*, Paris.
- DENTZER, J.-M., 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Rome.
- DEONNA, W., 1939, Le genou, siège de force et de vie et sa protection magique, *RA* 1, p. 224-235.
- GESKY, J., 2012 (dir.), *Cézanne and the Past Tradition and Creativity*, Budapest.
- GIRARD, T., 2015, *L'oblique dans le monde grec : concept et imagerie*, Oxford.
- GIULIANI, L., 2003, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich.
- GIORDANO, M., 1999, *La supplica. Rituale, istituzione sociale et tema epico in Omero*, Naples.
- GOMBRICH, E. H., 1979, *The Sense of Order*, Oxford.
- GRAHAM, J. W., 1956 Relief representing the Ransom of Hector, *Bulletin of the Division of Art and Archaeology* 24, p. 22.
- GRAHAM, J. W., 1958, The Ransom of Hector on a New Melian Relief, *AJA* 62-3, p. 313-319.
- HALM-TISSERAND, M., 2007, *Punctum temporis, perpetuum mobile : théories relatives au mouvement et procédés destinés à son expression dans les arts figurés de la Grèce antique*, *Ktèma* 32, p. 85-102.
- JAFFE, D., 2003 (dir.), *Titian. Exhibition at the National Gallery*, London 19 February – 18 May 2003, Londres.
- KUNZE, E., 1950, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin.
- LEWIS, M. T., 2000, *Cézanne*, Londres.
- LISSARRAGUE, F., 1987, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris.
- LISSARRAGUE, F., 2015, Corps et armes : figures grecques du guerrier, dans V. Dasen (dir.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, p. 17-25.
- MENARD, J.-E., 1977, Le repos, salut gnostique, *Rev. Sc. Rel.* 51/1, p. 71-88.
- MORARD, T., 2009, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mayence.
- NAGY, G., 1981, *The Best of the Achaeans : concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore.
- NEUMANN, G., 1965, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin.
- ONIAN, R. B., 1988, *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge.
- PADGETT, M., 2003, *The Centaur's Smile*, New Haven.
- Para = BEAZLEY, J. D., *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-painters and Attic Red-figure Vase-painters*, (2^e éd.) Oxford, 1971.
- Paris-Rome-Athènes 1982 = HELLMANN, M.-C. et FRAISSE, P. (dir.), *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, Exposition à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 12 mai – 18 juillet 1982, Paris, 1982.
- POTTIER, E., 1897-1922, *Vases antiques du Louvre*, Paris.
- POTTIER, E., 1926, *Le dessin chez les Grecs d'après les vases peints*, Paris.
- RIDGWAY, B. S., 1977, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton.

- RIVIERE, G., 1877, L'Exposition des Impressionnistes, *L'Impressionniste* (Mai : 2 fasc.), p. 2-6 et p. 1-4 et p. 6.
- ROLLEY, C., 1994, *La sculpture grecque. La période archaïque*, Paris.
- Schefold SB I = SCHEFOLD, K., BIGNASCA, A., WIESE, A. et YALURIS, A., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, Munich, 1993.
- Schefold SB II = SCHEFOLD, K. et GIULIANI, L., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Munich, 1978.
- Schefold SB V = SCHEFOLD, K. et JUNG, F., *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich, 1989.
- SIEBERT, G., 2007, De l'immobilité, *Ktèma* 32, p. 181-188.
- SMITH, R. R. R., 1991, *Hellenistic Sculpture*, Londres.
- THELAMON, F., LISSARRAGUE, F. et VILLARD, F., 1982 (dir.), *Hommes, Dieux et Héros de la Grèce*, Catalogue de l'exposition du Musée départemental des Antiquités, Rouen.
- TOUCHEFEU-MEYNIER, O., 1990, L'humiliation d'Hector, *Mètis* 5/1-2, p. 157-168.
- WALDFOGEL, M., 1965, Caillebotte, Vollard and Cézanne's « Baigneurs au repos », *Gazette des Beaux-Arts* 65, p. 113-120.

Table des illustrations :

- Fig. 1. Paul Cézanne, *Les Baigneurs au repos*, Philadelphie, The Barnes Foundation BF906, H : 82 cm. Image © 2016 The Barnes Foundation.
- Fig. 2. Skyphos du Musée du Louvre G66, H : 17 cm. photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du Louvre
- Fig. 3. Amphore de Toledo (Ohio), Museum of Art 1972.54, H : 68,6 cm © Toledo Museum of Art. Photo : Richard Goodbody, New York.
- Fig. 4. Skyphos de Vienne, Kunsthistorisches Museum 3710, H : 25 cm © KHM-Museumsverband.
- Fig. 5. Détail de l'hydrie de la collection archéologique de l'Université de Zürich 4001 © Archäologische Sammlung der Universität Zürich. Photo : Silvia Hertig.
- Fig. 6. Détail de l'hydrie de Cambridge (MA - Université d'Harvard), Fogg Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Frederick M. Watkins, 1972.40, H : 38 cm © Imaging Department - President and Fellows of Harvard College.
- Fig. 7. Détail d'une amphore d'une collection privée, d'après Padgett, 2003, n° 81.

Résumé :

À bien des égards, Paul Cézanne a été considéré comme un peintre anti-classique. Pourtant, par le truchement de certaines de ses peintures, on peut déceler l'influence d'images grecques, qui s'est exercée sur lui lorsqu'il était jeune copiste au Louvre. Dans le tableau *Les baigneurs au repos*, conservé à Philadelphie, la posture du baigneur allongé offre un exemple de premier ordre. Cette posture au sol, le genou dressé, le bras enlaçant la tête, est récurrente dans l'art grec, utilisée principalement pour montrer un combattant mortellement touché pendant une bataille. La posture, affectée, presque absurde pour un gisant, intensifie l'aspect dramatique de la bataille. Mais qu'Hector adopte cette même posture dans les scènes figurant l'ambassade de Priam interroge : en dehors d'une scène de guerre, quelle intention narrative recouvre cette position ? Tout porte à croire que cette posture singulière, dont certains détails trouvent des échos dans la littérature homérique, est le reflet d'une pensée profondément ancrée dans l'imaginaire grec.

Mots-clés : Cézanne, rachat d'Hector, *Iliade*, genoux, *prothésis*, posture, horizontalité.

Abstract :

From the Ransom of Hector to Cézanne's *Bathers at Rest*. Uses and meanings of the same posture.

In many ways, Paul Cézanne was considered an anti-classical painter. However, through some of his works, we can notice the influence of Greek imagery, which was exerted on him when he was a young copyist at the Louvre. In the painting *Bathers at Rest* (Barnes Foundation, Philadelphia), the posture of the lying bather offers a prime example. This posture on the ground, knee erected, arm wound around the head, is well known in Greek art, and mainly used to show a fighter fatally struck during a battle. This stance seems affected and almost absurd for a dying man, intensifying the battle's drama. But how to explain Hector adopting the same stance in the Priam embassy representations? What is the narrative intent behind this choice of body position outside of a battle scene? Evidence supports that this particular posture, some details of which are reminiscent of the Homeric literature, is a reflection of a school of thought deeply rooted in the Greek imagination.

Keywords : Cézanne, Ransom of Hector, *Iliade*, knees, *prothésis*, posture, horizontality.