



HAL
open science

La vulnérabilité mise en scène : blessures et soins sur les images antiques

Nikolina Kéi

► **To cite this version:**

Nikolina Kéi. La vulnérabilité mise en scène : blessures et soins sur les images antiques. Lydie Bodiou; Véronique Mehl. L'Antiquité écarlate : le sang des Anciens, Presses Universitaires de Rennes, pp.75-91, 2017. halshs-03916994

HAL Id: halshs-03916994

<https://shs.hal.science/halshs-03916994>

Submitted on 28 Mar 2023

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

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

L'Antiquité écarlate

Le sang des Anciens

Sous la direction de Lydie Bodiou et Véronique Mehl

Préface de Pierre Brulé



La vulnérabilité mise en scène : blessures et soins sur les images antiques

Nikolina KÉR*

Le sang coule abondamment des images antiques et cela malgré la difficulté de figer sa forme fluide aux contours imprécis. Les jets, les éclaboussements, les écoulements et les traces de sang au sein des images de combat, de crime et de sacrifice, créent une vraie esthétique sanguinaire qui n'est pas pour autant sans implications éthiques : car selon le contexte, le sang peut être porteur de valeurs culturelles et de considérations identitaires. Dans l'imagerie du sang, deux sujets s'avèrent particulièrement intéressants : d'abord, celui des blessures sanglantes des héros grecs tels qu'Ulysse, Télèphe et Philoctète. Leurs plaies sont étroitement liées à une constellation de thèmes comme l'identité héroïque, l'exclusion et la réintégration sociale, la souillure, la violence, la souffrance physique et la vulnérabilité morale qui en découle. Et puis, il y a le sujet iconographique des soins apportés aux personnages blessés que l'on trouve chargé de qualités non seulement esthétiques et éthiques mais aussi, et contre toute attente, érotiques¹.

Les supports de ces images diffèrent, ainsi que leurs conditions de perception. Mais qu'il s'agisse d'un cratère, d'un relief ou d'une gemme, leur trait commun est l'effet spectaculaire, voire tragique que crée la vue du corps blessé du guerrier. La souffrance physique et psychique véhiculée par des gestes, des mouvements et des expressions faciales, est un spectacle en soi ; elle fut d'ailleurs traitée maintes fois aussi bien par des imagiers que par des poètes tragiques². À l'arrière-plan de la mise en scène du guerrier

* Je tiens à remercier Lydie Bodiou et Véronique Mehl pour m'avoir invitée au colloque, pour leurs remarques et surtout pour leur amitié.

1. Sur les blessures en iconographie antique voir à titre indicatif S. GEROULANOS, R. BRIDLER, *Trauma, Wund-Entstehung und Wund-Pflege im antiken Griechenland*, Mayence, Ph. Von Zabern, 1994 ; M. GRMEK, D. GOUREVITCH, *Les maladies dans l'art antique*, Paris, Fayard, 1998 ; M. HALM-TISSERANT, « Le sang et la blessure dans l'imagerie vasculaire de la guerre en Grèce », *Ktèma*, 31, 2006, p. 309-338 ; D. SAUNDERS, « Dead Warriors and their Wounds in Black-Figure Vase-Painting », dans D. C. KURTZ (éd.), *Essays in classical archaeology for Eleni Hatzivassiliou: 1977-2007*, Oxford, Archaeopress, 2008, p. 85-94.
2. Sur la maladie comme spectacle tragique, I. MARCHAL-LOUËT, « Les gestes des malades dans le théâtre d'Euripide : l'exemple de l'Oreste », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2009, p. 92-109.

blessé et souffrant, il y a toujours l'idée que c'est à l'épreuve de la douleur et de la vulnérabilité que celui-ci manifeste son endurance, sa maîtrise de soi, son excellence. Également spectaculaires sont les soins apportés à l'homme blessé car ils exigent un savoir-faire médical et des gestes techniques qui ne sont pas du ressort de tout le monde. Or les imagiers vont plus loin dans la mise en scène des soins médicaux : ils montrent que ceux-ci permettent le contact physique, la sympathie et la solidarité entre la personne blessée et son thérapeute, valeurs concomitantes à la *philia* sur laquelle repose entière la société grecque³.

La blessure signe d'identité héroïque

C'est un *topos* assez commun dans les mythes grecs que le corps des héros soit marqué par des blessures⁴. Cachées, dissimulées sous des habits ou par un bandage, elles occultent l'identité réelle du héros. Le cas le plus célèbre est sans doute celui d'Ulysse. Déguisé en mendiant, il est reconnu par sa nourrice Eurycleé au moment où celle-ci, en lavant ses pieds, touche la cicatrice de la blessure qu'un sanglier lui avait causée à la jambe⁵. Cette *houlè* porte le souvenir d'une chasse à laquelle Ulysse avait participé en compagnie de son grand-père maternel Autolykos et de ses oncles, moment d'initiation à l'état d'adulte⁶. Guéri par ses oncles qui surent bander avec art la blessure ouverte (*ôteilè*) et arrêter le sang noir par le moyen d'un charme, Ulysse retourna à son pays d'Ithaque comblé de cadeaux précieux. Son retour joyeux enchantait ses parents qui voulurent tout savoir de l'accident et de la plaie. Il est évident que cette ambiance de joie familiale n'est possible que parce que la blessure a été soignée ; la cicatrice est restée comme une trace mnémonique, un signe irrécusable (*sêma ariphrades*) inscrit sur le corps qui évoque l'épisode de la chasse et dit l'identité d'Ulysse⁷.

Un skyphos attique du Peintre de Pénélope (450-440 av. J.-C.)⁸ met en scène le moment de la reconnaissance : la nourrice agenouillée auprès d'une bassine, la main droite posée sur la jambe d'Ulysse, lève la tête pour le regarder car elle vient de le reconnaître (fig. 1). D'ailleurs, elle porte le nom « Antiphata », c'est-à-dire « Celle qui parle », « Celle qui réplique », autrement dit celle qui reconnaît Ulysse déguisé en mendiant. Dans l'*Odyssée*, ses mots précis sont : « Mais, cher fils, tu es Ulysse⁹. » Si la nourrice parle c'est parce que la cicatrice est elle-même parlante, elle est révélatrice de l'identité d'Ulysse, c'est une *houlè amphrassaito* (v. 391). La figure d'Eumée qui tend quelque chose vers Ulysse ainsi que la tige florale qui s'échappe des limites du cadre pour répéter graphiquement le geste du porcher, surenchérisent à la tension dramatique du moment.



FIGURE 1. – Skyphos attique, Peintre de Pénélope, 450-440 av. J.-C., Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831, A. FURTWÄNGLER, K. REICHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, Munich, F. Bruckmann, 1904-1932, v. III, pl. 142.

Sur une gemme en cornaline de l'époque hellénistique (1^{er} siècle av. J.-C.)¹⁰, on retrouve la scène d'*agnôrisis* légèrement différente : Eurycleé debout tient la jambe d'Ulysse qui, assis et déguisé en itinérant, tend la main

3. Sur ce point voir I. MARCHAL-LOUËT, art. cit., p. 103-109.

4. Sur les blessures des héros dans les textes voir en particulier N. LORAUX, « Blessures de virilité », *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989, p. 108-123 ; Ph. MUDRY, « Fonctions de la blessure épique », dans P. VEYNE (dir.), *Le corps dans les cultures méditerranéennes*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p. 59-66 ; T. NEAL, *The Wounded Hero: Non-Fatal Injury in Homer's Iliad*, Berne, Peter Lang, 2006 ; M. B. MCCOY, *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2013. Sur le corps des héros, V. MEHL, « Corps iliadiques, corps héroïques », dans V. DASEN, J. WILGAUX (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, PUR, 2008, p. 29-42, avec bibliographie précédente.

5. HOMÈRE, *Odyssée*, XIX, 361-507.

6. HOMÈRE, *Odyssée*, XIX, 428-466.

7. HOMÈRE, *Odyssée*, XIX, 328-329. Ulysse se sert de sa cicatrice pour se faire reconnaître par son père Laërte, le porcher Eumée et le bouvier Philétios. Sur l'*agnôrisis* d'Ulysse à son retour en Ithaque voir J.-P. VERNANT, « Au miroir de Pénélope », dans F. FRONTISI-DUCROUX, J.-P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, O. Jacob, 1997, p. 253-285.

8. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831 ; ARV² 1300.2, 1689 ; Add² 360 ; Para 475 ; BArch 216789.

9. HOMÈRE, *Odyssée*, XIX, 474.

10. Vienne, Kunsthistorisches Museum IXB 705 ; LIMC VI, s.v. « Odysseus » 214.

vers son menton pour qu'elle se taise¹¹. La blessure cicatrisée d'Ulysse en tant qu'élément déclencheur de la révélation de son identité, constitue un sujet particulièrement approprié pour une gemme, objet personnalisé et identitaire dont une des fonctions éventuelles est celle de sceau (*sphragis*). Comme Alfonso Moreno le remarque à propos de notre gemme, le spectateur antique aurait à faire une série de reconnaissances : Ulysse sous son déguisement, le moment représenté ainsi que le propriétaire de la gemme¹².

La blessure source de *miasma*

Les blessures liées à des faits d'armes ont un double statut : d'un côté, lorsqu'elles sont cicatrisées, elles sont la « mémoire du corps¹³ », preuves d'exploit et de bravoure virile. Elles sont le faire-valoir du guerrier¹⁴. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Clytemnestre doute de l'héroïsme de son époux car « si cet homme avait reçu autant de blessures que, par des canaux divers, le bruit en arrivait à sa maison, son corps aurait maintenant plus de plaies qu'un filet des mailles¹⁵ ». De l'autre côté, lorsque les blessures sont infectées et purulentes, non seulement elles altèrent l'intégrité physique de l'homme, mais elles sont aussi porteuses de souillure, de *miasma*, au point d'entraîner son exclusion de la société. Néanmoins, bien que le corps souffrant rabaisse le guerrier à un état de déséquilibre, d'insuffisance, de dépendance et d'isolement social, bien qu'il ébranle profondément son statut de héros, il met à jour son aptitude à rester ferme et digne dans l'épreuve physique et psychique. C'est sans doute parce qu'il est révélateur de l'étoffe du héros et de maîtrise de soi que le corps blessé fut choisi comme sujet principal d'une série de vases attiques et italiotes. Parmi les héros souffrants se distinguent Télèphe et Philoctète.

Télèphe, fils d'Héraclès et roi grec de Mysie, dut combattre les Grecs débarqués en son pays au cours de la première expédition contre la ville de Troie¹⁶. Lors de l'affrontement, il fut blessé à la cuisse par la lance d'Achille. Comme sa plaie ne guérissait pas, Télèphe consulta l'oracle d'Apollon qui répondit que seul l'homme qui l'avait blessé pourrait le guérir. Ainsi, déguisé avec des haillons de mendiant, cachant son identité et surtout

sa blessure, Télèphe se rendit au palais d'Agamemnon, s'empara du petit Oreste et s'installa avec lui sur l'autel domestique. Suppliant, il menaça de tuer l'enfant s'il n'était pas soigné. Finalement, les Grecs acceptèrent de l'aider car d'après un autre oracle, Télèphe était le seul capable d'indiquer aux Grecs le chemin vers la ville de Troie. Une fois sa blessure guérie grâce à la rouille de la lance d'Achille, Télèphe retrouva son identité et sa dignité sociale et conduisit les Grecs à Troie.

Dans l'imagerie, c'est surtout la supplication de Télèphe qui retient l'intérêt des peintres des vases et cela à cause de son potentiel à la fois dramatique et spectaculaire¹⁷. La blessure n'est pas visible ; un large bandage sur la cuisse gauche accroche le regard sur la plaie tout en l'occultant. Sur certaines images, le sang coule sur l'autel pour évoquer la menace d'un sacrifice perverti, celui de l'enfant Oreste pris en otage.

Sur une coupe attique, attribuée au Peintre de Télèphe (470-460 av. J.-C.)¹⁸, le héros en costume de voyageur, armé de deux lances, est assis comme suppliant sur l'autel du palais d'Agamemnon marqué par une porte et des colonnes¹⁹. Tout dans sa posture disloquée dit sa faiblesse physique : le bandage de la cuisse blessée, le genou plié par la douleur, le pied droit posé sur l'autel, le gauche sur la base. Autour de lui, des gens s'agitent avec des intentions diamétralement opposées : d'un côté un vieillard, sans doute le devin Calchas l'ayant reconnu comme le Grec qui conduirait les Achéens à Troie²⁰, l'implore en lui touchant le menton, de l'autre, un jeune homme s'apprête à dégainer son épée contre lui. Un homme tend à le retenir, alors qu'un quatrième homme arrive en courant, armé d'une lance dirigée vers Télèphe qui se trouve ainsi à la place incommode de suppliant supplié et menacé de mort²¹.

Sur une pélikè attique, attribuée au Peintre de Chicago (vers 450 av. J.-C.)²², on voit Télèphe assis sur l'autel, sa jambe droite pliée et appuyée sur sa cuisse gauche bandée (fig. 2). Le bandage surpeint blanc capte l'attention du spectateur ; il est le point focal de l'image. Ici, la démarche supplicatoire est accompagnée de chantage : Télèphe armé d'une lance et d'une épée cachée sous son manteau (on distingue la sangle), tient contre lui l'enfant Oreste ; il est un *hiketēs* qui menace. En face, Agamemnon, également armé d'une lance, lui tend la main gauche comme s'il était en train de lui adresser la parole. Ainsi, malgré la violence implicite, véhiculée par la présence de l'enfant-otage et des lances, la supplication prend la forme d'une négociation.

11. Dans le texte homérique, c'est Eurycleé qui touche le menton d'Ulysse au moment où elle le reconnaît ; la réaction immédiate d'Ulysse est de l'attraper par la gorge pour qu'elle ne révèle pas son identité : *Odyssée*, XIX, 473-474 et 480.

12. A. MORENO, « The Greek Gem: A Token of Recognition », dans M. REVERMANN, P. WILSON (éd.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 419-438, et notamment sur cette gemme p. 422-423, fig. 18.1a.

13. Ph. MUDRY, art. cit., p. 316.

14. N. LORAUX, art. cit., p. 117.

15. ESCHYLE, *Agamemnon*, v. 866-868 (trad. P. Mazon, CUF).

16. Sur les diverses sources littéraires et images de Télèphe voir surtout Chr. BAUCHHENS-THÜRIEDL, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, Würzburg, K. Triltsch, 1971 et *LIMC* VII, s.v. « Telephos », p. 856-870 (Huberta Heres, Matthias Strauss).

17. Sur les gestes de supplication dans la céramique grecque voir la thèse sous presse de M. PEDRINA, *La supplication sur les vases grecs (VI^e-V^e siècles) : mythes et images*, soutenue à l'EHESS en 2005.

18. Boston, Museum of Fine Arts 98.931 ; *ARV*² 482.33, 817.2 ; *Para* 420 ; *BArch* 205037. Sur le Peintre de Télèphe voir C. SCETTINO-NOBILE, *Il pittore di Telefo*, Rome, De Luca, 1969.

19. Sur l'autre côté de la coupe, figure sans doute Agamemnon assis sur une chaise et entouré d'hommes.

20. Chr. BAUCHHENS-THÜRIEDL, *op. cit.*, p. 23-24, n. 166.

21. Sur ce point voir M. PEDRINA, *op. cit.*, p. 182-193.

22. Londres, British Museum E382 ; *ARV*² 632 ; *Add*² 272 ; *BArch* 207332.

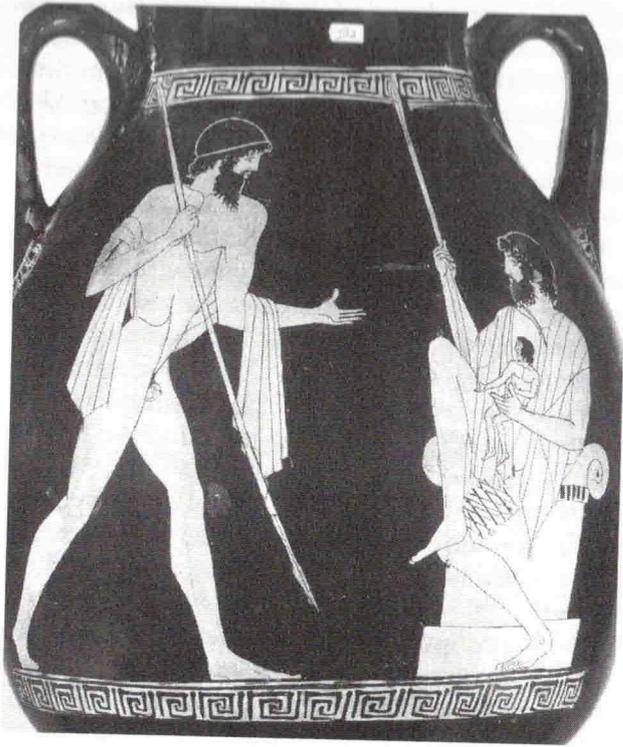


FIGURE 2. – Péliké attique, Peintre de Chicago, vers 450 av. J.-C., Londres, British Museum E382. Photo du musée.

Il n'en est pas de même sur un cratère en calice attique (400-375 av. J.-C.)²³, où Télèphe en costume de voyageur cachant sa blessure, une jambe pliée sur l'autel, l'autre tendue, menace Oreste avec son épée dégainée. L'enfant terrifié, les bras tendus, appelle à l'aide son père qui s'apprête à attaquer Télèphe avec une lance. La posture «agenouillée» de celui-ci est une posture bivalente qui de manière générale exprime tantôt la victoire tantôt la défaite²⁴ et qui dans ce cas précis, dénote son double statut de suppliant à la fois menacé (par Agamemnon) et menaçant²⁵. La scène se déroule dans un espace sacré désigné par un panier sacrificiel et des *pinakes* votifs accrochés aux branches d'un laurier, sous le regard de deux femmes prises de panique, d'un guerrier et d'Apollon lui-même. L'épiphanie du dieu-thérapeute qui seul peut effacer les souillures, protège le suppliant

23. Berlin, Antikensammlung VI. 3974; *BArch* 6980; *CVA* Berlin, Antikensammlung 11, p. 39-40, pl. 34.1-4, 35.1-4. Voir aussi O. TAPLIN, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 206, n. 75.

24. J.-M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italote: les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève, Institut suisse de Rome, 1975, p. 103-106 et 176-180.

25. M. PEDRINA, *op. cit.*, p. 199.

et en même temps rappelle l'oracle que celui-ci avait reçu à propos de sa guérison. Malgré l'inviolabilité de l'espace et la présence rassurante du dieu, la menace du meurtre de l'enfant est palpable et en partie véhiculée par les traces de sang rouge sur l'autel blanc; celles-ci désignent Oreste comme victime potentielle d'un sacrifice humain, *miasma* ultime dans un lieu sacré²⁶.

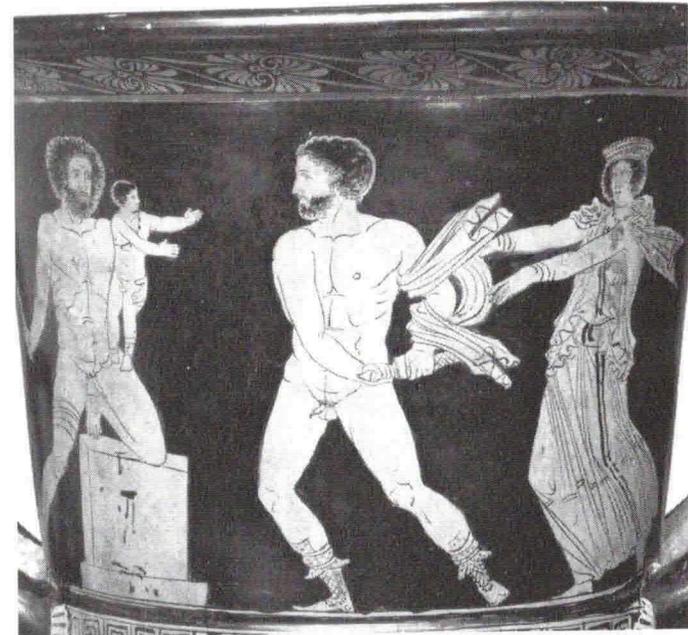


FIGURE 3. – Cratère en calice lucanien, proche du Peintre de Policoro, vers 400 av. J.-C., Cleveland, Museum of Art 1991.1. D'après O. TAPLIN, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, n. 76.

Un cratère en calice lucanien proche du Peintre de Policoro (vers 400 av. J.-C.)²⁷, donne une version de la supplication plus violente. On y retrouve Télèphe, agenouillé sur l'autel, qui menace de tuer Oreste de son épée (fig. 3). Contrairement aux images attiques, il figure entièrement nu ce qui renforce l'importance visuelle et symbolique du bandage autour de sa cuisse. Agamemnon furieux dégaine son épée alors que Clytemnestre

26. Une image analogue figure sur un cratère en calice paestan signé d'Assteas (vers 350 av. J.-C.) où la supplication se déroule en présence d'Apollon et d'Hermès, ce dernier évoquant peut-être le voyage effectué par Télèphe: San Antonio Museum of Art 86.134.167. Sur ce vase voir O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 208-209, n. 77.

27. Cleveland, Museum of Art 1991.1. Sur ce vase voir O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 207, n. 76.

cherche à l'en empêcher²⁸. Si les écoulements abondants de sang sur l'autel évoquent, comme déjà noté, la menace de l'infanticide, la chaînette avec les amulettes portée par l'enfant indique qu'il est sous protection²⁹. Au revers du vase, on passe de la menace d'infanticide au fait accompli : sur un autel ensanglanté, gisent les corps inanimés des enfants de Médée alors que celle-ci, montée sur son char et entourée d'une auréole lumineuse, s'apprête à quitter les lieux de façon spectaculaire.

Dans un tout autre esprit, un cratère en cloche apulien, attribué au Peintre de Schiller (vers 370 av. J.-C.)³⁰, met en scène un homme qui, agenouillé sur un autel, tient d'une main une épée et de l'autre, une outre chaussée de souliers d'enfant. Une femme se dirige vers lui, un grand récipient dans les mains. Les deux figures portent des masques aux bouches grandes ouvertes. L'image est en effet celle de la représentation théâtrale des *Thesmophories* où Aristophane parodie le *Téléphe* d'Euripide (v. 689-759) : il s'agit de l'histoire d'un homme, parent d'Euripide qui déguisé en femme assiste à l'assemblée des Thesmophories. Démasqué, il enlève un enfant (fillette) des bras de sa mère, il se sauve près de l'autel et menace de le tuer. Or il s'avère que l'enfant est une outre pleine de vin chaussée de persiques ; frappée de couteau, son « sang rouge » arrose l'autel. Sur notre image, les gouttes sur l'autel sont plutôt celles du vin et le récipient tendu par la femme est un cratère pour le recueillir.

Plus grave que le cas de Téléphe est celui de Philoctète blessé au pied par un serpent lors d'une escale de l'armée grecque vers la ville de Troie³¹. Ses compagnons ne pouvant plus supporter ses cris de douleur et l'odeur pestilentielle de sa blessure infectée, l'abandonnèrent sur l'île déserte de Lemnos. Après dix ans d'exclusion sociale pendant lesquels Philoctète vécut en sauvage, il fut finalement guéri par Machaon car selon un oracle, la prise de Troie ne serait possible sans l'arc d'Héraclès et son détenteur. La guérison de sa blessure gangrénée entraîna l'effacement définitif de sa marginalisation.

Dans la tragédie homonyme, Sophocle décrit de manière éloquente la déchéance physique de Philoctète et son état d'exclusion :

28. Sur la présence de Clytemnestre, E. C. KEULS, « Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting », dans E. C. KEULS, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1997, p. 313-324.

29. Sur les amulettes d'enfants, V. DASEN, « Les amulettes d'enfants dans le monde gréco-romain », *Latomus*, 62, 2003, p. 275-289.

30. Würzburg, Wagner Museum H 5697. Sur ce vase voir O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 14.

31. Sur Philoctète en général voir LIMC VII, s.v. « Philoktetes » (M. Pipili) ; Chr. MAUDIT, « Les morts de Philoctète », *REG*, 108, 1995, p. 339-370 ; P. VIDAL-NAQUET, « Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie », dans J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1972, p. 159-184 ; E. GILIS, « Le destin d'Héraclès et de Philoctète dans les *Trachiniennes* et le *Philoctète* de Sophocle : une mise en parallèle », *SMSR*, n.s. XVI, 1, 58, 1992, p. 41-57 ; D. FONTANNAZ, « Philoctète à Lemnos dans la céramique attique et italote : une mise au point », *AK*, 43, 2000, p. 53-69 ; D. CUNY, « Le corps souffrant chez Sophocle : les *Trachiniennes* et *Philoctète* », *Kentron*, 18/1-2, 2002, p. 69-78.

« Nul indigène n'approchait sa misère, près de qui il pût trouver un écho, alors qu'il poussait en pleurant la plainte sanglante (*haimatéron*) qui le dévorait. Nul qui pût, quand un sang brûlant venait à suinter de ses plaies (*thermotatan haimada kêkiomenan helkeôn*) sur son pied grouillant de vermine, nul qui pût, au moyen de plantes apaisantes, calmer ses crises, lorsqu'elles survenaient, en arrachant des simples à la terre féconde³². »

De leur côté, les imagiers s'intéressent à son état d'ensauvagement et d'isolement : Philoctète souffre avant tout parce qu'il est seul, abandonné et parce qu'il n'y a personne pour partager sa souffrance. Les traits constants de sa mise en scène sont le bandage au pied gauche, sa coiffure hirsute et sa barbe luxuriante, marques de sa rupture avec la civilisation, ainsi que son arc infailible, son seul moyen de survie.

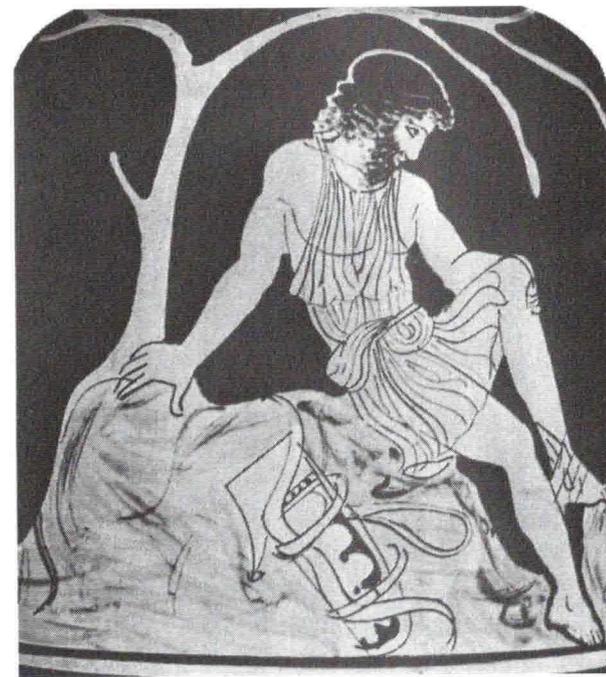


FIGURE 4. – Lécythe aryballisque non attribué, vers 420 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.58. Photo personnelle.

32. SOPHOCLE, *Philoctète*, 692-700 (trad. P. Hazan, CUF).

Un lécythe aryballisque non attribué (vers 420 av. J.-C.)³³ donne à voir de manière à la fois minimaliste et explicite, l'état d'exclusion sociale à laquelle fut condamné Philoctète, sa présence étant un dérangement sonore et olfactif pour les autres: seul, assis sur un rocher, il tient sa jambe fléchie alors que son pied bandé est posé sur une pierre (fig. 4). Près de lui, il garde les armes d'Héraclès car ce sont elles qui lui permettent de se protéger des fauves et de se procurer de la nourriture. La grotte qui lui servait de demeure n'est pas représentée, seuls le rocher et l'arbre frêle évoquent un espace aride et sauvage.

Plus explicite et plus proche de la tradition littéraire est la scène d'un cratère en cloche sicilien, attribué au Peintre de Dircé (400-380 av. J.-C.)³⁴. Assis à l'intérieur d'une grotte qui l'isole de son entourage, Philoctète d'une main tient son arc, de l'autre ventile avec une plume sa blessure bandée (fig. 5). La grotte, le gibier suspendu à son plafond aussi bien que la *pardalide* qu'il porte, sont tous des signes disant son mode de vie proche de l'animalité. Autour de la grotte, Athéna, Ulysse, Néoptolème et une jeune femme attendent le moment propice pour le vol de ses armes.

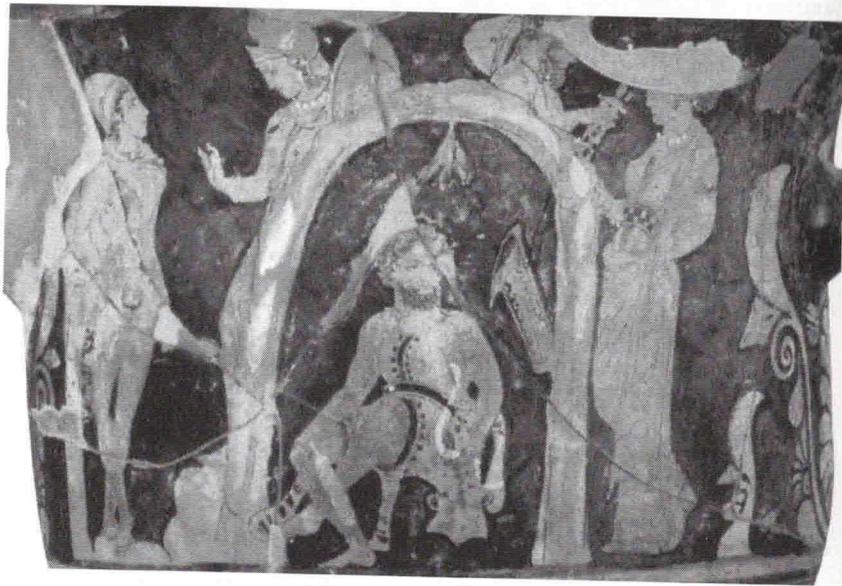


FIGURE 5. – Cratère en cloche sicilien, Peintre de Dircé, 400-380 av. J.-C., Syracuse, Museo Regionale 36319. D'après O. TAPLIN, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, n. 26.

33. New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.58; *BArch* 10931; *LIMC* VII, s.v. «Philoktetes» 21.

34. Syracuse, Museo Regionale 36319; O. TAPLIN, *op. cit.*, p. 98-99, n. 26.

La glyptique a également exploité la souffrance physique de Philoctète: plusieurs gemmes grecques, étrusques, italiennes ou romaines le représentent toujours seul, ses armes à proximité, tantôt appuyé sur une canne, tantôt assis ou allongé sur un rocher, sa main soutenant sa tête ou posée sur son pied blessé³⁵. Sur une gemme en cornaline italienne³⁶, enchâssée au chaton d'une bague moderne, l'image est plus élaborée: Philoctète nu, allongé près de sa grotte, se défend avec son éventail de plumes contre les mouches attirées par sa blessure; leur présence est sans doute le moyen visuel le plus efficace pour dire la chair corrompue. Pendant ce temps-là, Ulysse caché derrière la grotte, profite de son impotence pour lui voler l'arc.

Téléphe fut blessé à la cuisse, Philoctète au pied, deux endroits où siège la faculté de déplacement, la vélocité, l'agilité, qualités indispensables à tout guerrier³⁷. Le fait que dans toutes les images, les deux héros figurent assis, agenouillés ou allongés, signifie que leur stature, leur capacité à marcher en se tenant droit, propre à tout héros, est gravement atteinte. On l'a déjà noté, la mise en scène du corps de guerrier blessé, brisé, affaibli et ensauvagé est porteuse d'une intensité pathétique, voire tragique. La souffrance du corps blessé est une manifestation spectaculaire tout comme le traitement thérapeutique dont il devient l'objet.

Gestes de soin: le spectacle du savoir-faire thérapeutique

Les soins apportés à des hommes blessés forment un thème iconographique qui présente de multiples intérêts³⁸: non seulement il fait du savoir-faire thérapeutique un vrai spectacle, il devient aussi le prétexte à l'évocation d'une valeur chère aux anciens, celle de l'amitié virile, de la camaraderie entre guerriers. Enfin, il infuse aux images des sensations comme la souffrance physique, l'endurance devant la douleur, et plus étonnamment, le désir érotique.

35. Des exemples, trop nombreux pour les citer en détail, se trouvent dans le *LIMC* VII, s.v. «Philoktetes», p. 379-381.

36. Boston, Museum of Fine Arts 13.237; *LIMC* VII, s.v. «Philoktetes» 66. On retrouve la même image sur un scarabée au British Museum de Londres (BM 962). Notons tout de même qu'il existe des doutes sur l'ancienneté de la gemme de Boston; je remercie Véronique Dasen pour me l'avoir signalée. Pour d'autres gemmes représentant Philoctète en train de ventiler sa blessure voir *LIMC* VII, s.v. «Philoktetes» 34-37.

37. D'autres héros furent blessés aux pieds comme Œdipe et Achille. Sur l'importance du pied dans l'être héroïque, F. YCHE-FONTANEL, «Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne» *Kentron*, 17/2, 2001, p. 65-90.

38. Sur les soins médicaux, il existe une bibliographie très large. Je cite à titre indicatif: A. VERBANCK-PIÉRARD (éd.), *Au temps d'Hippocrate: médecine et société en Grèce antique*, Mariemont, Musée royal de Mariemont, 1998; H. KING, V. DASEN, *La médecine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Lausanne, Éd. BHMS, 2008 et N. STAMPOLIDIS, Y. TASOULAS (éd.), *Hygieia: health, illness, treatment from Homer to Galen*, Athènes, Museum of Cycladic Art, Hellenic Ministry of Culture and Sports, 2014.

Retournons au cas de Télèphe guéri par la rouille de la lance d'Achille. Cette lance faite de frêne, cadeau des dieux au père du héros, Pelée, disposait de vertus magiques. Par ailleurs, Achille maîtrisait l'art thérapeutique grâce au Centaure Chiron qui l'avait élevé. Plusieurs images insistent sur son habileté de guérisseur: une des plus tardives, est celle d'un bas-relief néo-attique (1^{er} siècle av. J.-C.), découvert dans une villa d'Herculanum³⁹, où Achille gratte avec un poignard le bout de sa lance au-dessus de la cuisse blessée de Télèphe dont le corps plié transcrit sa souffrance. Le soin de la blessure devient ici tout comme dans les images qui suivent, un bon prétexte pour exalter la *philia* et la solidarité entre guerriers.

Sur un cratère en cloche campanien attribué au Peintre de Parrish (vers 330 av. J.-C.)⁴⁰, Achille pose sa lance sur la plaie de Télèphe, dont le bandage est défait (fig. 6). Un peu plus loin, un homme lève la main, geste d'étonnement devant le savoir-faire d'Achille. Or plusieurs éléments prêtent à la confusion. Tout d'abord, Télèphe est assis sur une masse blanche qui pourrait être un rocher ou un autel; dans le dernier cas, il y aurait un emprunt aux scènes de supplication du héros. De plus, Télèphe présente à Achille non pas sa cuisse blessée, comme le veut la tradition, mais sa jambe gauche. Enfin, plus étonnante encore est la présence d'un arc et d'un carquois près du héros. On l'aura compris: la blessure sur la jambe, l'arc et le carquois ainsi que ce qui semble être un serpent blanc tout en haut de l'image, n'appartiennent pas à l'iconographie de Télèphe mais à celle de Philoctète. L'hypothèse la plus probable est qu'il y a eu une contamination des deux traditions iconographiques analogues⁴¹. Cette contamination s'explique par le fait que les destins des deux héros grecs se construisent autour de leurs blessures infectées de manière similaire: en premier lieu, leur infirmité physique engendre leur exclusion sociale. Puis, leur présence indispensable pour la prise de Troie rend obligatoire leur guérison. Et enfin, la disparition de leurs blessures permet leur réintégration au monde civilisé.

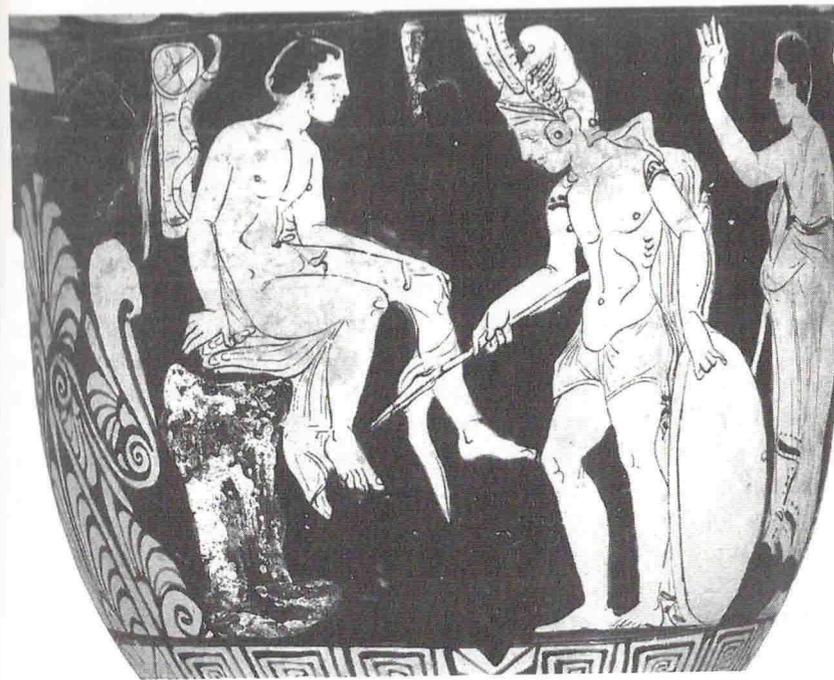


FIGURE 6. – Cratère en cloche campanien, Peintre de Parrish, vers 330 av. J.-C., Genève, Musée d'Art et d'Histoire, HR 1998.28. D'après O. REVERDIN (éd.), *Homère chez Calvin. Figures de l'hellénisme à Genève*, Genève, Droz, 2000, n. C7.

L'image la plus célèbre d'Achille guérisseur est celle qui orne le médaillon de la coupe attique de Sosias (vers 500 av. J.-C.)⁴²: armé, on le voit soigner l'avant-bras gauche de Patrocle. Ce dernier, également armé (malgré sa cuirasse défective) est assis sur un bouclier orné d'un trépied⁴³; auprès de lui figure la flèche qui l'a blessé⁴⁴. La tête tournée dans l'autre direction, le regard fixe et orienté vers le bas ainsi que les dents serrées et surpeintes en blanc pour qu'elles soient bien visibles, transcrivent toute la douleur qu'il doit endurer. Si Patrocle cherche à tenir bon face à sa souffrance, Achille, lui, est entièrement concentré sur l'application du bandage. Le choix de représenter leurs yeux de profil rajoute à la force expressive de leurs visages⁴⁵. Le blanc éclatant du bandage en dessous duquel se cache

39. Naples, Museo Archeologico Nazionale 6591; *LIMC* VII, s.v. «Telephos» 44 = 88; *LIMC* I, s.v. «Aigisthos» 51.

40. Genève, Musée d'art et d'histoire, HR 1998.28. Pour une analyse de ce vase voir B. COLLAN, «Personnages du passé héroïque de la Grèce et de la Guerre de Troie», dans O. REVERDIN (éd.), *Homère chez Calvin. Figures de l'hellénisme à Genève*, Genève, Droz, 2000, p. 115-182, p. 134-135, 257, n. C7.

41. C'est aussi l'avis de B. COLLAN, art. cit.

42. Berlin, Antikensammlung F2278; *ARV*² 21.1, 1620; *Para* 323; *Add*² 154; *BArch* 200108. La scène est finement analysée par K. JUNKER, *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction* (titre original: *Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation*), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 1-18.

43. Sur l'éventuelle signification prophétique du trépied en tant qu'attribut d'Apollon responsable de la mort des deux héros voir K. JUNKER, *op. cit.*, p. 10.

44. L'épisode n'est raconté par aucun texte connu.

45. Ce n'est pas le cas des figures ornant l'extérieur du vase dont les yeux sont représentés de face.

la blessure, accroche le regard du spectateur de sorte qu'il devient le point focal de la scène. Chose étonnante, le corps de Patrocle s'ouvre face au spectateur de telle manière que son sexe est bien visible. Certes, c'est une posture qui rappelle que Patrocle fut mortellement blessé au bas-ventre par la lance d'Hector⁴⁶, mais c'est aussi une posture fortement érotisée pour un guerrier : on n'en connaît pas d'autre. Plus que l'image d'un guerrier au corps blessé, c'est l'image d'une *philia* virile aux accents érotiques dans un contexte de guerre. Notons que dans l'*Iliade*, à aucun moment Achille n'exerce son art thérapeutique ; au contraire, c'est Patrocle qui soigne Eurypyle blessé d'une flèche : il lui ouvre la cuisse avec son couteau pour en retirer la flèche, il lave la plaie sanglante à l'eau tiède et applique par-dessus une racine amère qui apaise les douleurs⁴⁷. Serait-il possible qu'en image Achille imite Patrocle guérisseur ?

Achille et Patrocle se tiennent en marge de la bataille comme Diomède et Sthénélos sur une amphore « chalcidienne » (550-540 av. J.-C.), aujourd'hui disparue (fig. 7)⁴⁸. Sthénélos, son bouclier et son casque posé par terre, prend son temps afin de bander l'index blessé de Diomède alors qu'un peu plus loin le combat fait rage au-dessus du cadavre d'Achille et sous le regard d'Athéna. En effet, dans l'*Iliade*, c'est grâce aux soins attentifs de son compagnon Sthénélos que Diomède blessé à l'épaule (et non pas à l'index) put retourner au combat⁴⁹. Le choix de mettre ce couple de guerriers légèrement à l'écart du combat meurtrier entre Grecs et Troyens montre comment le savoir-faire médical et ses détenteurs devaient être considérés de prime importance dans une société qui pratiquait fréquemment la guerre. Les paroles d'Idoménée en sont révélatrices : « Un médecin vaut beaucoup d'autres hommes, s'il s'agit d'extraire des flèches ou de répandre sur les plaies des remèdes apaisants⁵⁰. »

On termine avec le célèbre aryballe attique du Peintre de la Clinique (480-460 av. J.-C.) représentant une image unique, celle d'une officine médicale : un jeune médecin, assis sur une chaise, pratique une saignée sur le bras d'un patient adulte pendant que celui-ci observe attentivement l'opération (fig. 9)⁵¹. Trois ventouses et une bassine en bronze pour recueillir le sang complètent le « portrait » du médecin. D'autres clients adultes attendent leur tour dont deux portent des pansements surpeints en blanc,



FIGURE 7. – Amphore « chalcidienne », 550-540 av. J.-C., autrefois Collection Pembroke et Hoppin. D'après A. RUMPF, *Chalkidische Vasen*, Berlin-Leipzig, W. de Gruyter, 1927, pl. 12.

46. Plus précisément, Patrocle fut blessé au *keneôn*, à savoir dans le creux des flancs entre les côtes et le bas-ventre : HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 820-821.

47. HOMÈRE, *Iliade*, XI, 844-848.

48. Autrefois Collection Pembroke et Hoppin ; A. RUMPF, *Chalkidische Vasen*, Berlin et Leipzig, W. de Gruyter, 1927, p. 9-10, n. 5, pl. 12 ; LIMC VII, s.v. « Sthenelos II » 4.

49. HOMÈRE, *Iliade*, V, 111-113. Diomède sera de nouveau blessé, cette fois au pied par une flèche de Paris : *Iliade*, XI, 375-377.

50. HOMÈRE, *Iliade*, XI, 514-515 (trad. P Mazon, CUF).

51. Paris, Louvre CA2183 ; ARV² 808, 813.96 ; Para 420 ; Add² 291. Sur ce vase voir entre autres, E. POTTIER « Une clinique grecque au v^e siècle (vase attique de la collection Peytel) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, XIII, 2, 1906, p. 149-166 ; H. KING, V. DASEN, *op. cit.*, p. 99.

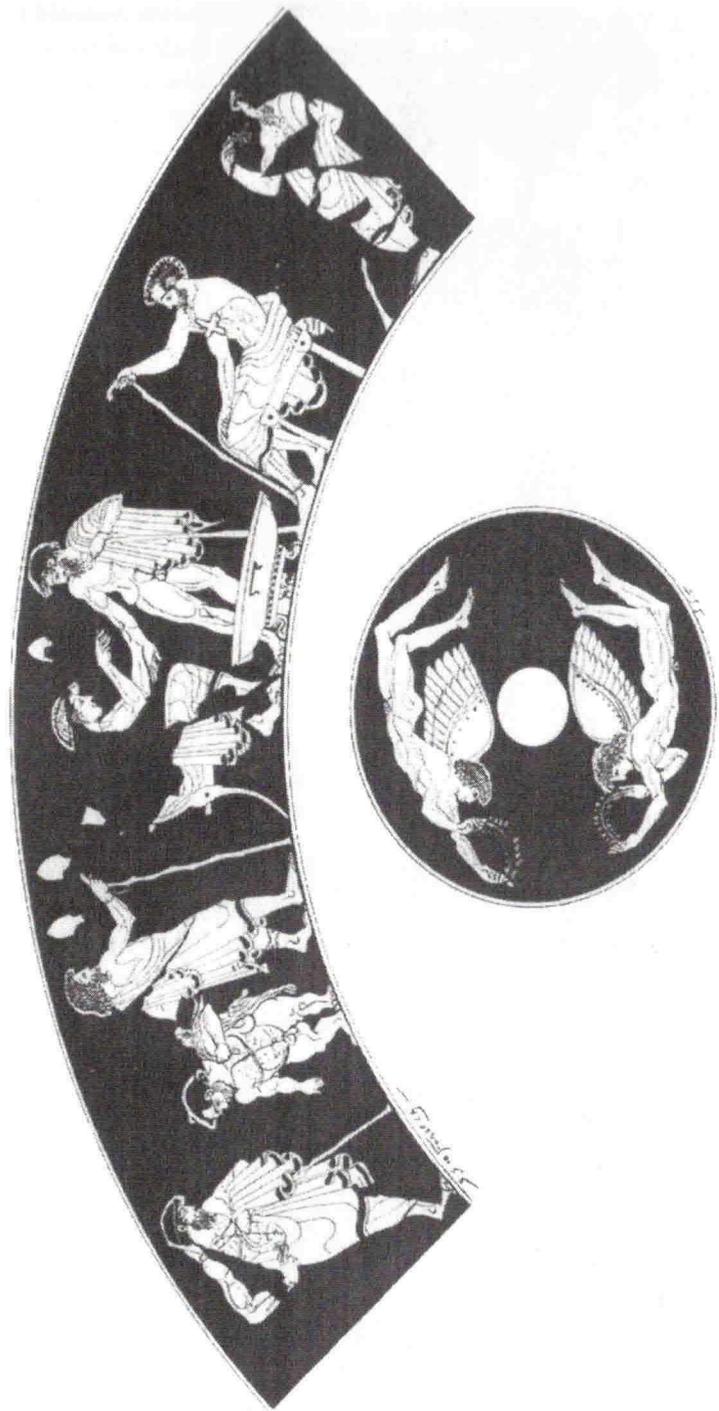


FIGURE 8. – Aryballe attique, Peinture de la Clinique, 480-460 av. J.-C., Paris, Louvre CA2183. D'après E. Pottier « Une clinique grecque au V^e siècle (vase attique de la collection Peytel) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, XIII, 2, 1906, pl. XIII.

l'un sur son bras gauche, l'autre sur le mollet. Parmi eux figure un nain, portant sur l'épaule un lièvre: son sexe est attaché par une *kynodesme*, pratique commune chez les athlètes. Ce détail ne peut être que comique⁵². Sur l'épaule du vase flottent deux Érotos portant des rameaux: leur présence infuse la scène principale d'érotisme. D'ailleurs, on remarque qu'un des clients, respire une fleur: c'est l'attitude commune des hommes adultes lorsqu'ils font la cour à des jeunes femmes ou éphèbes, la fleur leur servant de don amoureux. Humer le parfum suave d'une fleur est aussi une manière codifiée d'exprimer son plaisir face à un beau spectacle⁵³: ici, le spectacle consiste dans le savoir-faire du jeune et beau médecin. C'est aussi dans cet esprit qu'il faudrait comprendre le lièvre faisant partie des dons érotiques offerts à des jeunes gens. Rappelons que l'aryballe contient de l'huile parfumée, utilisée par les jeunes athlètes pour le nettoyage mais aussi pour le soin des lésions provoquées lors des exercices gymnastiques: cet usage pourrait expliquer le choix d'une telle image aux accents « médico-érotiques ».



Dans toutes les images qu'on vient de voir, on remarque une vraie ostentation de la blessure et de la vulnérabilité physique. La raison est toute simple: dans une société qui glorifie la beauté physique indissociablement liée à la beauté morale, les manifestations corporelles se trouvent porteuses de sens émotionnel, éthique et social. La blessure cicatrisée d'Ulysse fait preuve de sa bravoure, active un travail de remémoration, authentifie son identité et permet la reconquête du trône d'Ithaque, voire sa réintégration sociale. C'est une blessure « bénigne » parce que guérie. Au contraire, les blessures ouvertes, saignantes et malodorantes de Télèphe et de Philoctète, parce que porteuses de souillure, les rendent inaptes non seulement à l'héroïsme mais aussi à la vie en société. Les deux héros souffrent surtout parce qu'ils sont seuls dans leur douleur, dans leur malheur. Rejetés, exclus, isolés, ils ne peuvent pas entretenir de rapports de *philia*, celle-ci étant le fondement de la société grecque. C'est précisément le désespoir de Télèphe et l'isolement de Philoctète que les imagiers choisissent de mettre en scène, sujets au ressort dramatique. Or si les blessures infectées interrompent brutalement les liens de *philia* sociale, leur soin médical les renforce: dans les images, le thérapeute ou le médecin par son art manuel et par sa proximité physique avec le souffrant, crée une relation d'intimité, de partage de douleur et de sympathie entre guerriers ou citoyens. Éros ne peut pas être trop loin.

52. C'est aussi l'avis d'A. MITCHELL, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 239-241.

53. C'est une des conclusions de ma thèse consacrée aux fleurs et aux motifs floraux dans la céramique attique, intitulée: « L'esthétique des fleurs: *kosmos*, *poikilia* et *charis* dans la céramique attique du VI^e et V^e siècle av. J.-C. », Paris, EHESS, 2010.