

Chef-d'œuvre de l'art étrusque

Autor(en): **Chamay, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **41 (1993)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728452>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Chef-d'œuvre de l'art étrusque

Par Jacques CHAMAY

Pour rendre hommage à Claude Lapaire, j'ai choisi de présenter un vase antique¹ dont le décor peint représente Léda et le cygne. Ce faisant, j'obéis d'abord à une raison sentimentale: c'est la première acquisition que j'ai faite sous son «règne» et j'y suis particulièrement attaché. D'autre part, c'est une occasion de rappeler que notre directeur se trouve personnellement à l'origine de l'entrée dans nos collections d'une Léda de Pradier², devenue depuis l'emblème du Musée. La mythique beauté est désormais comme chez elle dans le palais de la rue Charles-Galland. Le prototype antique et l'interprétation moderne se soutiennent mutuellement, se mettent en valeur l'une l'autre, alors même que 23 siècles les séparent...

Chacun connaît l'histoire de Léda, la belle épouse du roi de Sparte. Sans le vouloir, elle suscita la convoitise de Zeus qui, pour l'approcher, pris l'apparence d'un cygne. De cette union contre nature devaient naître les Dioscures et Hélène, celle dont la beauté allait causer la guerre de Troie.

Si Léda a serré le cygne contre elle, ce n'est pas comme on croit qu'elle fût troublée, envoûtée par la beauté et la vigueur du palmipède. La circonstance précise de l'union de la mortelle et du dieu est rapportée par Euripide dans sa tragédie *Hélène*³. Il explique que Zeus, pour compléter la supercherie, a chargé son aigle de prendre en chasse le cygne. C'était spéculer sur la

1. Coupe étrusque. Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 23471





2. Coupe. Détail du revers.

bonté d'âme de Lédà, laquelle, en effet, voulut sauver l'animal en lui offrant refuge dans son giron.

L'image de Lédà contre laquelle se blottit le cygne apparaît tardivement dans l'art grec, vers 400 avant J.-C., sous la forme d'un groupe en marbre, fragmentaire, conservé à Boston⁴. Quelque quarante ans plus tard, Timothéos, probablement originaire d'Epidaure, reprend le thème. Sa création a malheureusement disparu, mais on la connaît grâce à une vingtaine de copies romaines dont la plus fidèle est celle du Capitole⁵. Lédà se lève du rocher où elle était assise et tourne les yeux au ciel, vers l'aigle dont on devine la présence menaçante. En même temps, elle déploie son manteau pour faire un écran protecteur. Son chiton s'est dégrafé, découvrant la moitié de son torse. Le cygne, qu'elle tient contre la cuisse gauche, tend le cou vers son visage. Ce type iconographique a été adopté par les modeleurs de figurines en terre cuite (coroplathes), surtout béotiens, qui en ont tiré d'innombrables variantes, jusqu'à la fin du III^e siècle avant J.-C. Avec eux, l'image émouvante de hiérogamie se trouve réduite à une simple scène de genre, dont toute connotation religieuse est évacuée.

Le chef-d'œuvre de Timothéos ne faisait que suggérer l'érotisme de la scène. Cette retenue est propre au sculpteur péloponnésien, car, à la même époque, apparaissent les premières représentations de Lédà couverte par le cygne, alors qu'elle se trouve mollement étendue. C'est ce type figuratif qui sera généralement repris par les artistes hellénistiques et surtout romains. Le cygne tend à grandir, au point d'égaliser en taille la jeune femme, devenant ainsi un véritable partenaire dans la joute amoureuse. On

n'hésite même plus à représenter l'accouplement (*symplegma*). Le rôle de l'aigle paraît complètement oublié. Lédà donne l'impression d'être consentante, voire en extase. Il faut reconnaître, en même temps, que si la scène est crue, elle échappe à la vulgarité: les Anciens faisaient parfaitement la distinction entre l'érotisme et la pornographie, cette dernière étant liée à la prostitution vénale (pornè = prostituée).

A part la statue de Timothéos (où la présence de l'aigle n'était que suggérée), aucune œuvre antique n'illustre le viol conformément à la version d'Euripide. La seule exception, parmi la masse des représentations de Lédà et du cygne, est le vase présenté ici. Cette rareté en fait un document d'une insigne valeur.

Il s'agit d'une coupe élégante. Les flancs montrent de chaque côté une femme et un homme face à face, celui-ci, qui est nu, tenant un rhyton. Le thème est dionysiaque, comme il sied à un vase destiné originellement au service du vin. Ces images sont quelque peu négligées, le peintre ayant porté toute son attention sur le médaillon ou *tondo* décorant le fond de la vasque. Il met en scène trois femmes, dont l'une, au centre, est accolée à un cygne. On reconnaît immédiatement Lédà avec ses servantes. La demi-nudité des femmes s'explique par le fait qu'elles sont surprises alors qu'elles se baignent dans les eaux de l'Eurotas. Les rives escarpées du fleuve sont représentées par des rochers sous les pieds des servantes. Celle de droite tient un *alabastr*e, censé contenir l'huile parfumée réservée à la toilette de sa maîtresse.

Les trois femmes ont pour tout vêtement un manteau à bordure, couvrant une épaule ou les deux, mais ne dissimulant rien de leur féminité juvénile. Elles sont coiffées en chignon conique, avec une couronne feuillue nouée sur le front. Elles portent de nombreux bijoux: collier perlé à pendentifs, boucles d'oreille pendantes, sautoir de perles, bracelet simple ou à breloques ornant le haut du bras. Toutes trois ont des chaussures, montantes pour les servantes (laçage et languette).

Recourant à un cadrage audacieux, le peintre a représenté, près de la tête de Lédà, l'avant-corps de l'aigle. Les ailes étendues, il pique vers le sol, comme la foudre. Il est évident qu'il s'en prend, non à Lédà, mais à l'autre oiseau. De fait, le cygne dresse le cou vers le ciel, ouvre le bec pour pousser un cri — plainte ou menace — gonfle les ailes et soulève une patte comme pour repousser l'ennemi. L'aigle ne figure donc pas en tant qu'attribut de Zeus, rappelant la présence incognito du dieu. Le noble rapace est un acteur du drame à part entière.

La position du cygne, qui tourne le dos à sa protectrice, empêche toute suggestion de l'étreinte qui va suivre. Lédà jette un regard implorant, mais en vain: ses deux servantes, qui manifestent elles-mêmes surprise et effroi, s'appêtent à prendre la fuite. Celle de gauche soulève un pan de son manteau au-dessus d'une épaule en



3. Coupe. Médaillon décorant le fond de la vasque.

le pinçant à deux doigts. Ce geste, qu'on serait tenté d'interpréter comme une coquetterie déplacée dans ce contexte tragique, paraît plutôt symboliser la hiérogamie (noces sacrées) qui va avoir lieu sous peu et inéluctablement et dont la servante a la prescience.

La coupe qui porte cette scène extraordinaire est étrusque et provient d'un atelier de Chiusi (Clusium)⁶, une cité particulièrement ouverte à l'influence grecque. Pour comprendre le style du décor, il faut examiner les revers, où l'on voit de curieuses palmettes ressemblant à des plumes d'oiseaux. Le drapé du vêtement des femmes et la musculature des hommes sont quasi abstraits. Caractéristique de cette fabrique de Chiusi est aussi l'argile, jaunâtre, et le vernis noir, sans profondeur. La date se situe entre 350-325 avant J.-C.

La coupe de Genève est l'œuvre du peintre dit de Montediano, auquel on attribue l'introduction de la céramique d'inspiration grecque en Etrurie septentrionale. Son style se caractérise par des effets de raccourci et l'emploi des ombres. Ses *tondi* doivent leur composition tripartite aux miroirs en bronze gravé. Ses thèmes sont empruntés au culte dionysiaque, interprété dans une perspective eschatologique. La coupe avec Lédà compte parmi ses premières œuvres.

L'immense succès du thème de Lédà est dû principalement au fait qu'il fournissait le prétexte à la représentation d'une scène érotique. Les modernes, dans leur désir de justifier la libération sexuelle, se persuadent que l'Antiquité gréco-romaine pouvait tout se permettre dans ce domaine. C'est un contresens historique. À l'appui de leur thèse, ils sollicitent volontiers le témoignage des vases offrant de nombreuses scènes de copulation. En fait, ce genre d'image n'a eu cours que dans les années 530-470 avant J.-C. et il est établi aujourd'hui qu'il reflète des usages réservés à la classe aristocratique ou très aisée plutôt qu'une pratique générale. Et encore, les vases dont on parle sont presque exclusivement attiques et ne concernent donc pas le reste du monde grec. Témoins, les milliers de vases peints produits dans les colonies helléni-

ques d'Italie méridionale qui n'offrent pas une seule scène véritablement érotique. Les exemples de bestialité existent dans l'art grec, mais concernent le monde des Satyres et des Ménades, des êtres dont on voulait justement souligner la sauvagerie et la non-humanité! Quant à la nudité féminine, si liée pour nous à la culture grecque, elle s'imposera tardivement. Le véritable responsable en est le sculpteur attique Praxitèle, qui représentera Aphrodite dépourvue de tout voile, laissant entendre qu'elle sort du bain, allusion à sa naissance des eaux de la mer. La déesse couvre son sexe d'une main, geste de pudeur, mais qui attire en même temps l'attention sur la partie cachée, manière habile de la part de l'artiste de rappeler que la déesse olympienne, symbolisant la beauté, recouvre une très antique divinité de la végétation et de la fertilité.

Comme tant d'autres histoires mythologiques, celle de Lédà a été remise au jour à la Renaissance, rencontrant un grand succès qui s'explique par les mêmes raisons que dans l'Antiquité. On se servira du thème pour tourner la censure ecclésiastique ou académique. D'ailleurs, sans toujours réussir. Citons l'exemple de J.-A. Arlaud, peintre miniaturiste genevois⁷. Quand il revint de Paris, où il avait fait carrière, pour finir ses jours dans sa ville natale, il crut bon, par scrupule religieux, de détruire (1738) son fameux tableau *Lédà et le cygne*, œuvre jugée scandaleuse, bien qu'elle fût directement inspirée d'une création de Michel-Ange.

On ne le répétera jamais assez, une bonne acquisition est, pour un musée, celle qui provoque une réaction immédiate du monde scientifique. On peut dire que la coupe de Lédà répond à cette définition. Publiée par mes soins dans *Antike Kunst* en 1983⁸, elle a suscité l'intérêt du professeur Mauro Cristofani, grand spécialiste de l'art étrusque. En 1987, il sortait avec d'autres collaborateurs, l'ouvrage de référence intitulé *La ceramica degli Etruschi*, où le vase de Genève figure en bonne place⁹ parmi les 182 autres pièces choisies dans les musées italiens et du monde entier. Difficile aujourd'hui de parler de la céramique étrusque sans mentionner la coupe de notre Musée.

¹ Inventaire 23471. Diamètre 27,2 cm. Hauteur 10,8 cm.

² *Statues de chair – Sculptures de James Pradier (1790-1852)*, catalogue exposition Genève-Paris, 1985-86, p. 276, n° 84; Claude LAPAIRE, « Lédà et le cygne de Pradier », dans: *Genava*, n.s., t. XXXV, 1987, pp. 55-61.

³ Vers 17 à 21. Dans cette tragédie, dont il ne reste que des fragments, Hélène parle de Zeus « fuyant dans le sein de ma mère Lédà la poursuite d'un aigle ». C'est la seule allusion littéraire au rôle que l'oiseau a joué dans cet épisode.

⁴ Voir *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, 1992, p. 232, n° 5 (article *Lédà*).

⁵ Voir *idem*, p. 232, n° 6.

⁶ Voir M. HARARI, *Il «Gruppo Clusium» nella ceramografia etrusca*, 1980. Harari, revenant sur le sujet en 1985, parle de la

coupe de Genève. Voir *Nuove considerazioni sui gruppi Clusium e Volterrae*, dans: *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica*, pp. 47 et suiv.

⁷ Voir Anne de HERDT, *Introduction à l'histoire du dessin genevois, de Liotard à Hodler*, dans: *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981, pp. 16-17.

⁸ *Lédà, le cygne... et l'aigle*, pp. 44-48, pl. 14-15.

⁹ Pp. 49, 237 (figures) et 331, n° 180.

Crédit photographique:

Maurice Aeschmann, Onex/Genève.