

Image et mouvement dans l'Antiquité et au-delà

Giuseppe Pucci¹

Recibido: 28 de septiembre de 2020 / Aceptado: 10 de diciembre de 2020 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

Resumé. On examine le problème de la restitution du mouvement dans les images de l'art de l'antiquité classique, en partant de la conception philosophique et anthropologique du mouvement des penseurs grecs. Les concepts de σχῆμα et ῥυθμός sont fondamentaux pour clarifier la relation dialectique entre mouvement et stase en relation avec la μίμησις, à la fois dans la danse, l'art 'mimétique' par excellence, et dans les arts visuels. Une figure peinte ou sculptée est une ἡρεμία, un *punctum temporis* isolé, qui contient néanmoins potentiellement le flux du mouvement, que l'observateur peut recréer mentalement en imaginant les mouvances qui la précèdent et celles qui la suivent.

On compare les vues des Anciens en matière avec celles des certains penseur modernes (Lessing, Bergson, Deleuze) et on termine en revisitant l'anthropologie visuelle fondée par Warburg à la lumière des récentes acquisitions de la psychologie cognitive et de la neuroesthétique.

Mots clé: Mouvement; Art classique; Iconologie; Esthétique.

[en] Image and Motion in Antiquity and Beyond²

Abstract. The problem of the restitution of motion in the artistic images from classical antiquity is explored through the philosophical and anthropological conceptions of the movement in Greek thought. The concepts of σχῆμα and ῥυθμός are fundamental to clarify the dialectical relationship between movement and stasis in relation to μίμησις, both in dance, the "mimetic" art par excellence, and in the visual arts. A painted or sculpted figure is an ἡρεμία, an isolated *punctum temporis*, which nevertheless potentially contains the flow of movement, which the observer can mentally recreate by imagining what precedes and follows it.

The views of the Ancients on this topic are compared with those of some modern thinkers (Lessing, Bergson, Deleuze) and the visual anthropology of Aby Warburg is reconsidered in the light of recent acquisitions of cognitive psychology and neuroesthetics.

Keywords: Motion; Classical Art; Iconology; Aesthetics.

Sommaire. 1. Figure et rythmós. 2. Le rythmós dans les arts visuels. 3. Figures et mouvement dans la conception des Modernes. 4. Sources et bibliographie.

Comment citer: Pucci, Giuseppe. "Image et mouvement dans l'Antiquité et au-delà". *Eikón Imago* 10 (2021): 383-389.

1. Figure et *rythmós*

À conclusion de la sa *Vie de Pythagore*, Diogène Laërce ajoute: On dit qu'il y eu un autre Pythagore, un sculpteur de Rhèges, qui fut le premier, paraît-il, à faire des recherches sur le ῥυθμός et la συμμετρία³.

Or, cet artiste est presque un fantôme, car aucune œuvre ne nous est conservée que l'on puisse lui être at-

tribuée avec certitude⁴. Il fut en activité dans la première moitié du Ve siècle, et on a raison de croire qu'il connaissait les doctrines de son célèbre homonyme, dont il était peut-être aussi un parent. Donc ce ne saurait être une coïncidence l'intérêt de ce sculpteur pour deux concepts qui relèvent du nombre. Συμμετρία, c'est-à-dire la commensurabilité, la proportion des membres du corps, est en effet un concept d'ascendance pythagoricienne, très

¹ Università degli Studi Siena

E-mail: pucci@unisi.it

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4210-8258>

² Cette étude reprends une communication faite au colloque *L'œuvre en mouvement, de l'Antiquité au XVIIe s.* qui eut lieu à Amiens le 7 e 8 juin 2018. Je remercie les organisateurs pour m'avoir permis de la publier ici.

³ *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, VIII, 47.

⁴ Cf. Sebastiana Lagona, *Pitagora di Reggio: cronologia e identificazione delle opere* (Catania: Università di Catania, 1967); Alfonso De Franciscis, *Pitagora di Reggio* (Reggio Calabria: Parallelo 38, 1986).

important pur l'esthétique ancienne⁵. Quant au ῥυθμός, il a à faire lui aussi avec le nombre et – ce qui nous intéresse particulièrement – avec le mouvement⁶.

L'étymologie de ce mot est controversée. La plupart des dictionnaires le font dériver du verbe ῥέω ('couler'). Il se rapporterait aux mouvements réguliers des flots de la mer. Émile Benveniste a souligné pourtant une difficulté⁷: la mer ne coule pas et jamais ῥυθμός n'est employé en grec pour le mouvement des flots. Ce qui coule, c'est le fleuve; or, un courant d'eau a une vitesse, mais il n'a pas de rythme. D'après Benveniste, c'est dans le vocabulaire de l'ancienne philosophie ionienne qu'il faut rechercher la valeur spécifique de ῥυθμός. Aristote, grâce à qui nous sont parvenues plusieurs citations du philosophe atomiste Démocrite, nous en a transmis la signification exacte : selon Démocrite, dit le Stagirite, les relations fondamentales entre les corps se ramènent à trois, ῥυσμός (forme ionienne pour ῥυθμός), διαθιγή, τροπή, qu'Aristote interprète ainsi : "Le ῥυσμός est le σχῆμα (forme), la διαθιγή (contact) est la τάξις (ordre), et la τροπή (tournure) est la θέσις (position)"⁸. Il y a donc une équivalence entre ῥυθμός et σχῆμα, l'un et l'autre mot signifiant 'forme'.

Démocrite enseignait que l'eau et l'air sont différents en raison de la forme (ῥυθμός) que prennent leurs atomes constitutifs. Le ῥυθμός était pour lui une forme distinctive, résultant d'une disposition particulière. Néanmoins, entre σχῆμα et ῥυθμός il y a une différence, très importante pour ce qui concerne le mouvement. Σχήμα, qui dérive de ἔχω, "je (me) tiens", se définit comme une forme fixe, stable. Au contraire, ῥυθμός désigne la forme assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide : il convient, par exemple, à un péplos qu'on arrange à son gré, voire à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme momentanée, transitoire et modifiable⁹.

On se souvient de la célèbre formule πάντα ῥεῖ (littéralement : "toutes choses coulent") attribué à Héraclite¹⁰. C'est Platon qui nous la donne, mais dans une forme légèrement différente¹¹ ("Héraclite dit que toute chose se meut et que rien n'est stable"), qui nous éclaire sur sa signification réelle : elle synthétise l'idée d'un monde en mouvement perpétuel. On comprend alors pourquoi, d'après Benveniste, ῥυθμός – littéralement : "manière particulière de fluer" – désigne les dispositions, les configurations résultant d'un arrangement toujours sujet à changer.

Il faut dire d'ailleurs que d'autres savants pensent que ῥυθμός vient d'une autre racine, la même d'où vient ῥόομαι, qui est presque un synonyme de ἔχω. Dans ce cas-là la correspondance entre ῥυθμός et σχῆμα établie par Aristote serait encore plus formelle.

En tout cas, le problème est de comprendre comment ῥυθμός a fini par exprimer ce que nous entendons par rythme. C'est Platon qui nous vient à l'aide, quand dans *Les lois* il définit le ῥυθμός comme l'ordre dans le mouvement qui se produit dans la choréutique¹². La choréutique était, comme l'on sait, l'art mimétique par excellence, puisqu'elle fusionnait la musique, le chant et la danse. Platon applique donc le mot à la forme que le corps prend dans le mouvement de la danse, et à la disposition des figures dans lesquelles ce mouvement se résout. La "disposition" (tel est, on l'a vu, le sens propre du mot) est constituée chez Platon par une séquence ordonnée de mouvements, lents et rapides, de même que l'harmonie résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. On voit donc comment, en partant du ῥυθμός comme configuration spatiale définie chez les atomistes par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on arrive au rythme comme configuration des mouvements ordonnés dans la durée.

Curieusement, cette conclusion ne s'éloigne pas beaucoup de celle à laquelle arrivent ceux qui mettent en relation ῥυθμός avec la racine ῥυ- (tirer) en soulignant la connexion qui existe dans plusieurs langues modernes entre l'idée de tirer au sens physique et l'idée de dessiner, c'est-à-dire de donner une forme par des traits. Au fond il s'agit toujours d'une forme résultant d'un mouvement, d'une "Gestalt die durch Bewegung entstand", comme le dit Eugen Petersen dans une étude très importante¹³. D'après Petersen, les poses des sculptures antiques sont les ἡρεμία, c'est à dire les "moments isolés", les pauses dans lesquelles il est possible de diviser le *continuum* du mouvement, tout comme les positions que le corps assume dans la danse. La représentation d'une ἡρεμία permet à l'observateur d'apprécier la totalité du mouvement, comme un photogramme d'un film laisse imaginer celui qui le précède et deviner celui qui le suit. On songe immédiatement au *Discobole* de Myron ou mieux encore au groupe, toujours de Myron, de *Athéna et Marsyas* (Fig. 1), où les deux figures sont figées comme dans une capture d'écran qui résume parfaitement toute l'action.

On va revenir sur ce point. Pour le moment il convient de rappeler l'opinion d'un autre savant, Werner Jaeger. Dans son ouvrage célèbre, *Paideia*, il dit en s'appuyant sur un vers d'Archiloque, que "rythme est ce qui impose au mouvement une barrière, une stabilité. [...] Rythme ce n'est pas le flux continu, mais au contraire la rigoureuse limitation du mouvement"¹⁴.

⁵ Cf. Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (New Haven-London: Yale University Press, 1974), 256-258.

⁶ Cf. Giuseppe Pucci, "Il *rhythmós* nell'arte figurativa greca", *Quaderni Warburg Italia* 2 (2006): 137-52.

⁷ Émile Benveniste, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", in *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste (Paris: Gallimard, 1966), 327-335; Lucia Bourassa, "La forme du mouvement (sur la notion de rythme)", *Horizons philosophiques* 3, no. 1 (1992): 103-120, <https://doi.org/10.7202/800912ar>.

⁸ *Métaphysique*, 985 b 4.

⁹ Cf. Pollitt, *The Ancient View*, 258-262; Maria Luisa Catoni, *Schema. Comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Pisa: Edizioni della Normale, 2005); Maria Luisa Catoni, "Mimesis and Motion in Classical Antiquity", in *Bilder animierter Bewegung/Images of Animated Movement*, eds. Pirkko Rathgeber et Sigrd Leyssen (Leiden: Brill, 2013), 199-219.

¹⁰ Elle ne se trouve pas dans les fragments d'Héraclite qui nous sont parvenus.

¹¹ *Cratyle*, 402a.

¹² *Les lois*, 665a: "Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de rythme, tandis qu'on appelle harmonie l'ordre de la voix où l'aigu et le grave se fondent, et que l'union des deux se nomme art choral".

¹³ Eugen Petersen, "Rhythmus", *Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Klasse* 16 (1917): 1-104.

¹⁴ Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (Firenze: La Nuova Italia, 1967), 240-241.

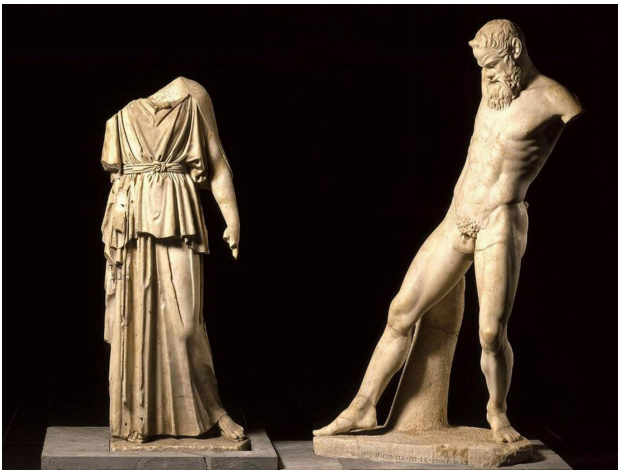


Figure 1. Reconstitution du groupe d'*Athéna et Marsyas* de Myron. Source: ©Museo Gregoriano Profano, Vatican.

Or, si *ῥυθμός* est ce qui impose une limite au mouvement, on comprend comment il peut coïncider avec la pause, c'est à dire avec l'*ἡρεμία*. C'est justement celle-ci que l'artiste représente, en la traduisant dans un *σχῆμα*. Le *σχῆμα* est donc l'aspect visible du principe invisible qui fait que le mouvement produise une forme, c'est à dire un *ῥυθμός*. *Σχῆμα* est une forme statique, *ῥυθμός* est pour ainsi dire le mouvement qui la produit, qui fait passer d'une *ἡρεμία* à l'autre en reliant deux unités discrètes.

Plutarque l'a bien dit dans ses *Questions Conviviales*¹⁵: "L'orchestique se compose de mouvements et de positions, comme la mélodie se compose de sons et d'intervalles, mais ici les arrêts [*μυναί*, un synonyme de *ἡρεμία*] sont les limites des mouvements. On appelle donc 'pas' les mouvements, et 'figures' les positions et combinaisons de positions auxquelles aboutissent les mouvements, lorsque, par exemple, posant avec leur corps la figure [*σχῆμα*] d'Apollon ou de Pan ou de quelque Bacchante, ils restent ainsi en suspens comme des images dans une peinture".

L'éminent archéologue allemand Bernhard Schweitzer, qui attribuait le passage de Diogène Laërce mentionné plus haut à Xénocrate d'Athènes, l'artiste et théoricien de l'art du III^e siècle av. J.-C., pensait qu'il voulait dire en fait que *συμμετρία* est un rapport fixe, qu'on peut exprimer par des mesures, tandis que le rythme est la forme animée par un élan (en allemand 'Zug') apte à engendrer l'idée du mouvement¹⁶. Le *ῥυθμός* dans l'art figuratif serait en somme une sorte d'oxymore, exprimant le mouvement dans l'immobilité¹⁷.

2. Le *ῥυθμός* dans les arts visuels

Pour éclaircir ce point, considérons un passage de Diodore, où l'on affirme que le *ῥυθμός* des anciennes sta-

tues égyptiennes est le même de celles de Dédale¹⁸. Or, la sculpture dite dédalique, celle qui date du milieu du VIII^e siècle au VII^e siècle, procède indéniablement de la statuaire égyptienne¹⁹; mais, en tenant compte de ce qui nous venons de dire à propos du *ῥυθμός*, on pourrait trouver bizarre l'emploi de cet mot pour des statues aussi statiques que celles de cette période. L'explication est à chercher dans la réputation de Dédale. On disait qu'il avait été le premier à faire des figures avec les bras détachés du corps et les jambes séparées l'une de l'autre, d'où la légende selon laquelle ses statues étaient vivantes et qu'il fallait les ligoter pour les empêcher de s'enfuir²⁰. Comparées aux sculptures encore plus anciennes, celles de Dédale donnaient en effet, par leur *ῥυθμός*, l'impression d'un mouvement en puissance qui pouvait s'actualiser d'un instant à l'autre.

Mais si Dédale est le précurseur mythique, ce sont les artistes du style sévère (de 490 à 450 avant notre ère) qui ont travaillé en pleine conscience théorique sur le *ῥυθμός* et la *συμμετρία*. On a déjà vu le jugement critique porté très probablement par Xénocrate sur Pythagore. Il faut maintenant lui ajouter celui sur Myron que nous a laissé Pline l'Ancien, et qui est tiré probablement encore de Xénocrate: "Il paraît qu'il fut le premier à multiplier la vérité, plus riche en rythmes que Polyclète et plus soigné en fait de proportions"²¹.

Le mérite d'avoir multiplié la vérité est sans doute une allusion à la variété des sujets de ses œuvres. J'ai rendu avec 'plus riche en rythmes' le comparatif *numerosior* de Pline l'Ancien, tandis que dans des éditions plus datées on lit "plus fécond". Mais du moment que Cicéron²² et Quintilien²³ nous certifient, sans équivoque possible, que le latin *numerus* correspond au grec *ῥυθμός* (rythme et nombre sont en effet aspects du même phénomène²⁴, ce qui est évident dans la musique), *numerosior* n'est que le calque latin du grec *ῥυθμικώτερος*. Que voulait dire au fait Pline, ou mieux sa source grecque? Probablement que Myron avait trouvé un plus grand nombre de solutions pour exprimer dans ses figures le mouvement en puissance.

Les sources anciennes ne disent rien à propos du *ῥυθμός* chez Polyclète, qui pourtant était reconnu le maître inégalé de la *συμμετρία*, dont il avait établi le 'canon'. Mais si l'on observe son œuvre la plus célèbre, celle qui va sous le nom de *Doryphore*, ou *porteur de lance* (l'identification est très probablement fautive, comme je crois l'avoir démontré ailleurs), on voit que le *contrapposto*, avec sa correspondance chiasmatique entre épaules et hanches, bras et jambes exprime efficacement le mouvement 'stocké', pour ainsi dire, dans la

¹⁸ *Bibliothèque historique*, I, 97, 6.

¹⁹ Pour une synthèse récente sur cette question voir Irene Bald Romano et al., "La sculpture grecque: découvertes archéologiques, avancées scientifiques, orientations méthodologiques", *Perspective* 1 (2009): 10-22, <https://doi.org/10.4000/perspective.1438>.

²⁰ Monica Pugliara, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e smoventi nel mito e nella tecnica degli antichi* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003), 187 ss.

²¹ *Histoire naturelle*, 34, 58: "primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior".

²² *L'orateur*, 170.

²³ *Institution oratoire*, IX, 4, 45; IX, 4, 54.

²⁴ Cf. René Waltz, "ῥυθμός et Numerus", *Revue des études latines* 26 (1948): 109-120.

¹⁵ *Questions Conviviales*, IX, 15.

¹⁶ Bernhard Schweitzer, "Senocrate di Atene", in *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, Bernhard Schweitzer (Milano: Il Saggiatore, 1967), 25.

¹⁷ Victor Hugo s'est approché, en artiste, de ce concept: "Le style est la forme de l'idéal; le rythme en est le mouvement (*Les Misérables*, I, III, 3).

figure arrêtée sur place. Un passage des *Entretiens mémorables* de Xénophon²⁵ vient éclaircir parfaitement ce point. Il s'agit d'une conversation entre Socrate et un sculpteur nommé Cliton, dans lequel on s'accorde généralement à reconnaître Polyclète lui-même. Après avoir exprimé son admiration pour les œuvres de l'artiste, Socrate lui pose la question : "l'apparence de la vie [...] comment la mets-tu dans tes statues ?" Et comme Cliton ne sait pas trop quoi répondre, il vient à son aide : "n'est-ce pas en copiant les attitudes par lesquelles les diverses parties du corps s'élèvent ou s'abaissent, se compriment ou se dilatent, se tendent ou se relâchent, que tu fais paraître tes statues plus semblables aux êtres véritables et plus persuasives?". "Précisément", dit-il.

On peut conclure que le σχῆμα (l'attitude, la posture), qui dans une image peinte ou sculptée est forcément statique, peut néanmoins, grâce au ῥυθμός qu'elle incorpore, exprimer pour les Grecs le mouvement. Un bon exemple est l'*Aurige* de Mozia, (Fig. 2) qui, d'après une hypothèse que j'incline à partager²⁶, est une œuvre de ce Pythagore de Rhèges dont on a parlé au début. C'est évidemment un mouvement congelé, figé dans un point déterminé de sa durée, mais que l'observateur peut percevoir et apprécier dans toute sa potentialité. On peut dire que c'est la *forma fluens* arrêtée dans un *punctum temporis*²⁷.

Pour l'antiquité, en effet, le mouvement n'est que le passage réglé d'une forme à une autre. Et pour ce qui est des arts visuels, ne pouvant pas représenter d'actions progressives, ils sont obligés de le faire de manière indirecte, en découpant dans le flux du mouvement des poses qui mieux peuvent suggérer une continuité d'action.

3. Figures et mouvement dans la conceptions des Modernes

Pour Lessing, qui en parle dans son *Laocoon* (1766), il fallait saisir 'l'instant fécond', celui qui permet de comprendre l'action dans son ensemble. L'idée n'est pas toutefois une invention de Lessing. Elle est déjà évoquée par le Comte de Shaftesbury, dans ses *Characteristics* (1714) sous le terme de 'Point of Time', et avant lui par Saint Augustin dans le livre VIII des *Confessions*. Mais ce qui frappe chez Lessing c'est la manière dont le temps s'intègre à la réflexion sur le mouvement : le temps est présent dans l'œuvre d'art non seulement sous la forme de 'l'instant fécond', mais aussi en-dehors de celle-ci, dans le regard du spectateur, qui le reconstruit par réminiscence et par anticipation.

Cette conception a été rejetée au siècle dernier par Henri Bergson. Pour le penseur français le mouvement n'est pas à confondre avec l'espace parcouru. Celui-ci est divisible, et même infiniment divisible (songeons aux paradoxes de Zénon), tandis que le mouvement est indivisible. "On ne peut pas, dit-il, reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps,



Figure 2. Statue d'*Aurige*.
Source: ©Museo Whitaker, Mozia.

c'est-à-dire avec des 'coupes' immobiles. Ce qui est réel, ce ne sont pas les 'états', simples instantanés pris [...] le long du changement ; c'est au contraire le flux, c'est la continuité de transition, c'est le changement lui-même"²⁸.

On reconnaît là sans doute une réaction à la vague positiviste qui, grâce aux progrès techniques de la photographie dans la seconde moitié du XIX siècle, prétendait sectionner scientifiquement le mouvement : il suffit de rappeler les procédés de chronophotographie de Eadweard Muybridge en Angleterre et Jules-Etienne Marey en France (Fig. 3). Cette vague gagna aussi les archéologues, dans la personne de Maurice Emmanuel. Son livre *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* (1896) fut par la suite la source privilégiée des photographes de l'école dite pictorialiste, qui eux aussi s'appliquaient à la reconstruction des pas de danse grecs.

Plus récemment Gilles Deleuze s'est servi des argumentations de Bergson pour étudier le cinéma²⁹. Le cinéma, dit-il, nous livre un faux mouvement. Il procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, projetées vingt-quatre par seconde, mais ce qu'il nous donne ce n'est ni le photogramme immobile ni le mouvement réel des photogrammes. Il nous donne une 'image-mouvement', c'est-à-dire une image qui incorpore un mouvement dont la durée temporelle n'est pas celle de la pellicule qui roule. Les figures ne sont pas décrites dans le mouvement, mais c'est plutôt la continuité du mouvement qui décrit les figures.

²⁵ *Entretiens mémorables*, III, 10.

²⁶ Cf. Jifí Frel, "L'auriga di Mozia, un'opera di Pitagora di Reggio", *La parola del passato* 220 (1985): 64-68.

²⁷ Cf. Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica* (Torino: Bollati Boringhieri, 1999).

²⁸ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* (Paris: Félix Alcan, 1934), 11.

²⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Paris: Éditions de Minuit, 1983).



Figure 3. Jules-Etienne Marey, *Saut à la perche*, 1890. Source: Chronophotraphie.

Une vingtaine d'années plus tôt Ernst Gombrich s'était confronté au même problème³⁰. Il parlait du fait que les soi-disant instantanés qui sont utilisés pour la publicité des films en vérité ne sont pas tels. Normalement, ils sont construits exprès sur le plateau, afin de suggérer ce qu'un simple photogramme découpé de la succession ne saurait pas suggérer. Et pourtant pour lui l'idée qu'il existe un moment où il n'y a pas de mouvement était fautive. Le temps ne s'arrête pas quand nous regardons une image. Au contraire, nous la lisons dans le temps, nous en faisons une scansion visuelle qui se déroule dans le temps, et au cours de cette scansion nous retenons – dit-il – de détails qui à la fin trouvent leur place dans un scénario plus ou moins complexe que nous reconstruisons. Si la perception des images ne se produisait dans le temps, les images statiques ne pourraient pas susciter en nous la mémoire et l'anticipation du mouvement.

Gombrich a longuement étudié l'œuvre d'Aby Warburg et dirigé le Warburg Institute de Londres de 1959 à 1976. Tout discours portant sur l'image, le geste et le mouvement ne peut pas ignorer la pensée de Warburg, qui se pose au croisement de l'esthétique, de la psychologie et de l'anthropologie.

Pour certains aspects Warburg se rattache à Adolf von Hildebrand, le sculpteur allemand auteur en 1893 d'un ouvrage théorique intitulé *Le problème de la forme dans les arts plastiques*. Hildebrand parle en effet des formes qui contiennent le mouvement en puissance et qui, quoiqu'elles ne soient pas conçues en mouvement, rappellent des formes en mouvement et éveillent chez les spectateurs des impressions corporelles et psychologiques qui amènent à abolir, pour ainsi dire, la différence entre la nature en mouvement et celle au repos.

Mais Warburg va au-delà de Hildebrand. On a remarqué que ses recherches sont contemporaines de la naissance du cinéma, c'est-à-dire du médium qui a permis la représentation du mouvement. On sait que le cinéma se fonde sur la persistance rétinienne des images. Pour Warburg il y a un autre type de persistance, qui relève de

la charge mnésique des images. C'est ce qu'il essaya de prouver par son projet titanique (resté, hélas, inachevé) de l'*Atlas Mnemosyne*. Il fut influencé par les recherches du neurologue Richard Semon, pour qui chaque événement qui influence la matière vivante laisse une trace, qu'il appelle 'engramme'. Soumis à une sollicitation identique, l'organisme réagit de manière semblable, parce qu'il se souvient de l'événement antérieur. On peut noter en passant que Bergson dans *Matière et mémoire* (1896) avait déjà soutenu que le corps conserve la mémoire des mouvements et que le geste fournit à la mémoire un point d'intersection avec le présent. Warburg pensa que tout cela pouvait aussi bien s'appliquer à la *Kulturgeschichte* et notamment à l'étude des images. Il considérait comme des engrammes les images qui reproduisent des gestes à grande intensité émotive – celles qu'il appelle *Pathosformeln* (formules de *pathos*)³¹. Ce sont des images qui nous viennent spécialement de l'antiquité grecque et romaine, et qui refont surface à différentes époques. Warburg observa que les formules de *pathos* les plus efficaces sont celles qui montrent des figures en mouvement, souvent agitées, ou dans des postures qui laissent transparaître une forte tension intérieure.

Or, l'idée d'un lien entre les émotions et les mouvements corporels se vérifie déjà dans le terme grec qui désigne le mouvement : κίνησις est dérivé du verbe κινέω, qui veut dire 'mettre en mouvement', mais aussi 'troubler', 'bouleverser'.

Dans la danse antique émotions et passions étaient rendues par un code gestuel précis, comme le dit Aristote :

“ceux-ci [les danseurs], par des ρυθμοί traduits en postures, imitent les caractères, les sentiments, les actions”³². Mais la même chose se passait dans les arts figuratifs. Xénophon, dans *Les entretiens mémorables* dit en effet que les peintres peuvent exprimer les caractères et même les sentiments “par les poses [σχήματα] des hommes, qu'ils soient immobiles ou en mouvement”. Σχήμα, qui dans ce contexte est évidemment un

³⁰ Ernst Gombrich, “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): 293-306; Cf. Kristóf Nyíri, “Gombrich on image and time”, *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1-14.

³¹ Salvatore Settis, “Pathos ed Ethos, morfologia e funzione”, *Moder- na. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2 (2004): 23-34.

³² *Art poétique*, 1447a.

synonyme de *ῥυθμός*, désigne de manière générale l'union entre la forme et le mouvement ou, si l'on préfère, l'aspect pris par le corps humain à une phase donnée du mouvement.

Or, la découverte de Warburg est d'avoir compris que les formules de *pathos* basé sur le mouvement non seulement révèlent les émotions des personnages mais aussi provoquent en nous, par empathie, les mêmes sentiments.

L'importance de l'empathie pour l'esthétique fut reconnue déjà en 1873 par Robert Vischer, qui parla de *Einfühlung* ('sentir dedans')³³, mais son mécanisme physiologique a été révélé récemment par les neurologues. Giacomo Rizzolatti, scientifique de l'université de Parme, au cours des années '90 a prouvé l'existence de 'neurones miroirs'³⁴. Il s'agit de neurones qui activent en nous les mêmes sensations et émotions que nous re-

connaissons dans des autres sujets, en chair et en os, ou bien en image.

Les neurones miroirs s'activent plus facilement quand les images représentent des figures en mouvement, comme au cinéma ou à la télévision. Mais il y a plus. Notre cerveau peut reconstruire actions et émotions même en observant l'image statique résultant d'un mouvement. C'est ce que les scientifiques appellent la 'simulation incarnée'. L'action observée est enregistrée par le système miroir de l'observateur comme si c'était son propre mouvement et cela lui donne une compréhension expérientielle de l'action qu'il voit. Autrement dit, par l'intermédiaire du système miroir je vis l'action d'autrui, et je ne me borne à la voir.

Ce peut être ce qu'avaient déjà compris le Grecs, qui appelaient le peintre *ζωγράφος*, c'est-à-dire 'celui qui peint la vie'.

4. Sources et bibliographie

- Bald Romano, Irene, Reinhard Senff, Emmanuel Voutiras et Antoine Hermary. "La sculpture grecque: découvertes archéologiques, avancées scientifiques, orientations méthodologiques". *Perspective* 1 (2009): 10-22. <https://doi.org/10.4000/perspective.1438>.
- Benveniste, Émile. "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique". In *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste, 327-335. Paris: Gallimard, 1966.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Félix Alcan, 1934.
- Bourassa, Lucie. "La forme du mouvement (sur la notion de rythme)". *Horizons philosophiques* 3, no. 1 (1992): 103-120. <https://doi.org/10.7202/800912ar>.
- Catoni, Maria Luisa. *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: Edizioni della Normale, 2005.
- Catoni, Maria Luisa. "Mimesis and Motion in Classical Antiquity". In *Bilder animierter Bewegung/Images of Animated Movement*, édité par Pirkko Rathgeber et Sigrid Leyssen, 199-219. Leiden: Brill, 2013.
- De Franciscis, Alfonso. *Pitagora di Reggio*. Reggio Calabria: Parallelo 38, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- Freedberg, David et Vittorio Gallese. "Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo osservando le opere d'arte". *Prometeo* 26, no. 103 (2008): 52-59.
- Frel, Jiří. "L'auriga di Mozia, un'opera di Pitagora di Reggio". *La parola del passato* 220 (1985): 64-68.
- Gombrich, Ernst. "Moment and Movement in Art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): 293-306.
- Hildebrand, Adolph von. *Il problema della forma nell'arte figurativa*. Édité par Andrea Pinotti et Fabrizio Scrivano. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2001.
- Jaeger, Werner. *La formazione dell'uomo greco*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- Lagona, Sebastiana. *Pitagora di Reggio: cronologia e identificazione delle opere*. Vol. 6. Catania: Università di Catania, 1967.
- Nyíri, Kristóf. "Gombrich on image and time". *Journal of Art Historiography* 1 (2009): 1-14.
- Petersen, Eugen. "Rhythmus". *Abhandlungen der Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Klasse* 16 (1917): 1-104.
- Pierantoni, Ruggero. *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- Pinotti, Andrea. *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Pollitt, Jerome Jordan. *The Ancient View of Greek Art*. New Haven-London: Yale University Press, 1974.
- Pucci, Giuseppe. "Il *rhythmós* nell'arte figurativa greca". *Quaderni Warburg Italia* 2 (2006): 137-52.
- Pugliara, Monica. *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.
- Rizzolatti, Giacomo et Corrado Sinigaglia. *Les neurones miroirs*. Paris: Odile Jacob, 2008.
- Settis, Salvatore. "Pathos ed Ethos, morfologia e funzione". *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2 (2004): 23-34.

³³ Pour une histoire de l'empathie voir Andrea Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano* (Roma-Bari: Laterza, 2011).

³⁴ Cf. Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs* (Paris: Odile Jacob, 2008); pour ce qui concerne l'art figuratif voir David Freedberg et Vittorio Gallese, "Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo osservando le opere d'arte", *Prometeo* 26, no. 103 (2008): 52-59.

- Schweitzer, Bernhard. "Senocrate di Atene". In *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, Bernhard Schweitzer, 257-276. Milano: Il Saggiatore, 1967.
- Waltz, René. "Ῥυθμός et Numerus". *Revue des études latines* 26 (1948): 109-120.

