

Modes de figurations des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice

Gaëlle Deschodt



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/502>

DOI : [10.4000/imagesrevues.502](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.502)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Gaëlle Deschodt, « Modes de figurations des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice », *Images Re-vues* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.502>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

MODES DE FIGURATIONS DES DIEUX EN GRECE ANCIENNE. LE CAS DU SACRIFICE

Gaëlle Deschodt*

Le but de cet article est de comprendre comment une catégorie particulière d'invisibles que sont les dieux est figurée dans un acte central de la vie religieuse des Grecs, le sacrifice. Ce travail se fonde sur l'analyse de la céramique et des reliefs votifs. Il aboutit à plusieurs types de figuration (forme de statue, forme humaine, forme de figuration très statique) en essayant de comprendre les valeurs attachées à chaque type de représentation, tout en prenant en compte la nature du support et son utilisation.

Οὐδ' ἄρ' Ἀθήνην
 λῆθεν ἀπὸ σταθμοῖο κιῶν Εὐμαιος ὑφορβός,
 ἀλλ' ἦ γε σχεδὸν ἦλθε, δέμας δ' ἦικτο γυναικί
 καλῆ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργ' εἰδυίῃ,
 στῆ δὲ κατ' ἀντίθυρον κλισίης Ὀδυσῆϊ φανεῖσα·
 οὐ δ' ἄρα Τηλέμαχος ἶδεν ἀντίον, οὐδὲ νόησεν·

« À peine le porcher eut quitté la cabane qu'Athéna, qui l'avait guetté, se présenta. Elle avait pris ses traits de grande et belle femme, artiste en beaux ouvrages. En face de la porte, debout, elle apparut, mais aux yeux seuls d'Ulysse : Télémaque l'avait devant lui sans la voir » (*Odyssée*, XVI, 155-160).

Les travaux de Jean-Pierre Vernant sont à l'origine d'une anthropologie historique des images. Celles-ci sont l'expression de l'activité mentale de l'homme par les formes et fonctions qu'elles revêtent¹. Les images grecques apparaissent sur différents supports, dont la céramique. Elle est utilisée dans des contextes variés tant dans la vie sociale que pour les besoins économiques et les actes religieux. Selon le contexte d'utilisation, l'imagerie de cette vaisselle diffère : les vases de banquet offrent une image de l'identité masculine dominante, les aspects religieux sont abordés par le biais des rituels de passage (mariage, funérailles), du sacrifice, ou des mythes². Dans ces rituels, les humains communiquent avec des entités, qui leur sont différentes, « invisibles » : les dieux, des morts. Les premiers font l'objet de représentations de différents épisodes mythiques, ils participent aux rituels, tandis que les morts sont représentés à la tombe. Les dieux peuvent parfois se rendre visibles comme l'évoque le passage de l'*Odyssée* mis en exergue. Pour ce faire, ils disposent de différentes possibilités : sous forme d'être humain – comme Athéna prenant l'apparence de Mentor auprès du jeune Télémaque. (*Odyssée*, II, 268) –, sous forme animale – Athéna se transforme

* Une première version de cet article a été présentée lors de la deuxième rencontre de l'atelier Chicago-Paris sur les religions anciennes le 12 septembre 2008, dont le thème était « Rendre visible l'invisible : pratiques religieuses de la représentation ». Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont discuté de cette présentation pour leurs remarques constructives.

Sauf mention contraire, les traductions proviennent de la collection des universités de France. Les abréviations des revues sont celles de l'*Année philologique*. Les références bibliographiques sont limitées à l'essentiel à la demande de la rédaction. Toutes les dates mentionnées sont avant Jésus-Christ.

Abréviations de corpus : ABV : John Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956 ; ARV² : John Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 2^e édition 1963 ; CVA : *Corpus Vasorum Antiquorum* ; LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981-1997.

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, [1965], 1985, p. 5, 15, 325, 339.

² François Lissarrague, *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs Images*, Paris, 1999, p. 9.

en orfraie (φήνη) après le sacrifice de Pylos. (*Odyssée*, III, 372) –, ou bien avec leurs qualités divines supérieures. Hormis ces cas, les Grecs ne peuvent pas voir concrètement les dieux. La vue d'une divinité ne semble possible qu'à travers une médiation, comme les récits mythiques, ou les rêves (Artémidore, II, 35 ; II, 37 ; II, 38). Cependant, même dans le cas de l'épopée homérique, les dieux ne s'offrent pas directement à la vue des humains, même pour leurs protégés, tant la vue des dieux est dangereuse (*Iliade*, I, 199 ; XX, 130 ; XX, 1551-1552 ; *Odyssée*, XVI, 162-163, 177-185). Ainsi, Ulysse ne reconnaît pas Athéna à cause des différents corps qu'elle emprunte pour se manifester à lui (*Odyssée*, VII, 19-20 ; XIII, 221-225 ; XIII, 287-288 ; XIII, 303 ; XVI, 157 ; XX, 30-31).

La question de la figuration de l'invisible dans les images grecques relève de trois domaines différents : le mythe, le culte des morts et les actes de piété. Parmi ces derniers, un des actes importants est le sacrifice alimentaire sanglant, la *thusia* (θυσία). Il consiste en la consécration d'une victime animale aux dieux dans divers buts – cathartiques, prophylactiques, de remerciement. Le sacrifice comporte la mise à mort d'une victime, généralement animale³, par des rites précis, suivie d'un partage entre destinataires divins et destinataires humains⁴. Cet acte est central dans la vie des Grecs car il organise les rapports entre les hommes et les dieux dans la cité. Pour la plupart des commentateurs, le partage de Prométhée (Hésiode, *Théogonie*, 535-562) est l'étiologie du sacrifice, qui serait une offrande octroyée aux dieux par les hommes pour se concilier leur faveur. Pourtant, la part non comestible, composée d'os et de graisse, accordée aux dieux doit également être prise en compte selon Jean-Pierre Vernant pour comprendre le sens de ce partage inégal. Le sacrifice apparaît alors comme l'expression de la distance entre les hommes et les dieux. Ceux-ci cautionnent cette fête de la consommation carnée dans la mesure où les hommes, en mangeant les morceaux comestibles, reconnaissent leur infériorité de mortels et confirment leur soumission à leur égard⁵. Le sacrifice apparaît comme un échange, une communication entre ces deux catégories.

Les dieux doivent être présents lors des rituels. Or, les Grecs, comme le dit Périclès lors de son éloge funèbre pour les citoyens morts à Samos, ne les voient pas⁶. Il faut qu'il y ait une « incorporation des dieux » selon les mots de Jean-Pierre Vernant⁷. Ceux-ci sont perçus par les fidèles au moyen d'éléments qui les montrent de façon visible. Ces éléments évoquent la divinité par une mise en relation, un lien. Deux notions aident à comprendre ce lien : la figuration et la représentation. Jean-Pierre Vernant a, le premier, réfléchi sur cette notion de figuration pour en comprendre la catégorie de pensée, dans une logique meyersonienne de psychologie historique. La figuration est une traduction paradoxale sous forme visible de certains êtres relevant du domaine de l'invisible. Elle n'est pas un fait de nature, mais un cadre mental nécessitant certaines notions préétablies dans leurs rapports au

³ Sur le sacrifice humain : parmi une bibliographie nombreuse, voir : Pierre Bonnechere, *Le Sacrifice Humain en Grèce Ancienne*, Athènes-Liège, 1994 ; Stella Georgoudi, « À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne », *Archiv für Religionsgeschichte* 1, 1999, p. 61-82. Sur les sacrifices non-sanglants : Louise Bruit, « Pausanias à Phigalie. Sacrifices non-sanglants et discours idéologique », *Métis* 1, 1986, p. 71-96 ; Louise Bruit-Zaidman, *Le Commerce des Dieux. Eusebeia, Essai sur la piété en Grèce Ancienne*, Paris, 2001.

⁴ Jean Rudhardt, *Notions Fondamentales et Actes Constitutifs du Culte dans la Grèce Classique*, Genève, [1958], 1992, p. 293 ; Jesper Svenbro, « La ΘΥΣΙΑ et le partage. Remarques sur la "destruction" par le feu dans le sacrifice grec », in Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre et Francis Schmidt (dir.), *La Cuisine et l'Autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée Ancienne*, Turnhout, 2005, p. 219-220.

⁵ Jean-Pierre Vernant, « À la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode », in Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant *et alii*, *La Cuisine du Sacrifice en Pays Grec*, Paris, 1979, p. 38-44.

⁶ Stésimbrote in Plutarque, *Périclès* 8, 9 : οὐδὲ γὰρ ἐκείνους αὐτοὺς ὀρῶμεν, « en effet, ceux-là [c'est-à-dire les dieux], nous ne les voyons pas » [traduction personnelle].

⁷ Jean-Pierre Vernant, « Corps obscurs, corps éclatants », in Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant (dir.), *Le Corps des Dieux, Le Temps de la Réflexion*, VII, 1986, p. 42. Voir Olivier Verdon, *Le Corps des Dieux Grecs : Conventions et modes de représentation*, thèse de doctorat sous la dir. de Gérard Siebert, Université de Strasbourg, 2004, p. 12.

réel, à savoir l'apparence, l'imitation, la similitude, l'image, le faux-semblant. Elle s'opère dans l'effort pour reproduire par des techniques l'aspect visible de ce qui est beau à voir. L'acte de figuration ne va pas de soi ; la statue manipulée dans le culte n'est pas comprise comme une image par les Grecs. La symbolique religieuse n'est pas un « catalogue d'images visant à représenter de façon plus ou moins ressemblante la figure des divinités »⁸.

La notion de représentation, quant à elle, telle que définie par Roger Chartier, est plus complexe. Les représentations permettent d'appréhender les modalités de rapport au monde social : elles classent les groupes de la société ; elles regroupent des pratiques identitaires ; elles correspondent aux personnes représentant ces groupes. En s'appuyant sur les travaux de Louis Marin, il aboutit à une dernière définition qui nous intéresse plus directement : la représentation donne à voir une absence, distinguant par conséquent ce qui représente et ce qui est représenté ; mais la représentation signifie également l'exhibition d'une présence. « Un rapport déchiffirable se met en place entre le signe visible et le référent signifié »⁹. La représentation d'une part tient lieu de réalité représentée, c'est-à-dire qu'elle évoque une absence, et d'autre part elle rend visible cette réalité, c'est-à-dire qu'elle suggère une présence. Un objet visible contenant une présence invisible semble devenir un symbole abstrait. La relation de représentation correspond à la mise en rapport d'une image présente et d'un objet absent, par conséquent invisible. Elle correspond très bien à la fonction de l'image visuelle qui est de rendre concret un élément divin, abstrait ou invisible¹⁰.

Par les images, l'homme montre sa conception du monde et ses valeurs. Le but de cet article est non pas d'analyser le sacrifice en soi, mais de travailler sur des figurations du sacrifice dans lesquelles se trouvent des représentations des dieux. Il s'agit d'une analyse des niveaux d'expression pour comprendre comment les dieux intrinsèquement invisibles sont rendus présents dans le cadre du sacrifice en Grèce ancienne, et ce que cela peut révéler des conceptions religieuses grecques. Différentes sources sont utilisées pour répondre à cette question : la céramique, principalement attique des VI-V^e siècles, et des reliefs votifs de Grèce et d'Asie Mineure, d'époques classique et hellénistique.

Généralement, un sacrifice a lieu devant les statues des dieux. Les sources citent abondamment les statues, ainsi Pausanias dans sa *Périégèse* rapporte ce qui se passe lorsque Séleucos offre un sacrifice à Zeus au moment de quitter la Macédoine avec Alexandre. Un prodige a lieu : τὰ ξύλα <τὰ> ἐπὶ τοῦ βωμοῦ κείμενα προύβη τε αὐτόματα πρὸς τὸ ἄγαλμα καὶ ἄνευ πυρὸς ἤφθη, « le bois placé sur l'autel s'approcha de lui-même de la statue et s'enflamma sans que l'on y eût mis le feu » (Pausanias, I, 16, 1). Cet épisode montre clairement que le sacrifice a lieu devant une statue qui figure le dieu¹¹. Cette représentation est désignée par le terme *agalma*, mot qui signifie à l'époque de Pausanias une statue, mais au sens plus vaste à l'époque archaïque : il est tout objet qui fait plaisir aux dieux, qui produit une relation, un effet de *thauma*, de présence¹².

⁸ Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », in *Id., Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, [1965], 1985, p. 325 ; *Id.*, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Ibid.*, p. 341 ; *Id.*, « Figuration et image », *Métis V, Autour de l'Image*, 1990, p. 225-226.

⁹ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC* 6, novembre-décembre 1989, p. 1505-1520, en particulier p. 1513-1515, citation p. 1515, repris dans *Au Bord de la Falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, 1998, p. 67-86, en particulier p. 78-80. Voir également Roger Chartier, « Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l'image », in *Au Bord de la Falaise, op.cit.*, p. 173-190, en particulier p. 175-176.

¹⁰ Sur ce point, voir Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, [1990], 2005², p. 55-58.

¹¹ Voir également Hérodote, VI, 82.

¹² J.-P. Vernant, « Figuration et image », *art.cit.*, p. 226. Sur la question du vocabulaire différent des statues (*agalma*, *bretas*, *xoanon*, *eidolon*), voir entre autres Gérard Siebert, « *Eidôla*. Le problème de la figurabilité dans l'art grec », in Gérard Siebert (éd.), *Méthodologie Iconographique*, Strasbourg, 1981, p. 63-71 ; A. A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta, 1988. L'étude de ce terme chez Pausanias : Vinciane Pirenne-Delforge, *Retour à la Source. Pausanias et la religion grecque*, Liège, 2008, p. 271-274 : l'*agalma* est par excellence

Le plus souvent, les sources littéraires ne précisent pas le dispositif cultuel que le lecteur est sensé comprendre. Elles disent qu'un sacrifice est accompli pour une divinité sans mentionner si le dieu est présent, comment il l'est, si un dispositif cultuel précis est nécessaire. D'ailleurs, la mention par Aristophane de statues debout tendant la main pour recevoir leur part de sacrifice (*L'Assemblée des Femmes*, 780-783 ; *Les Oiseaux*, 518) est un indice d'une figuration anthropomorphe des dieux.

Dans la céramique, des représentations de statues existent, mais elles ne sont pas les seules. La statue la plus facilement repérable en tant qu'artefact est le pilier hermaïque. C'est un pilier quadrangulaire avec une tête barbue et un phallus représentant le dieu Hermès¹³. Sur une amphore attique de la fin du VI^e siècle¹⁴ (fig.1), le pilier hermaïque se dresse à droite de profil près d'un autel pendant que deux hommes arrivent avec une chèvre comme victime à offrir. Le destinataire du sacrifice est représenté par une statue de pierre. Ce dieu des échanges, du mouvement, est représenté sous une forme statique de pilier. Or, on s'attend plutôt à ce que Hestia soit le point fixe, comme l'a montré Jean-Pierre Vernant. Hermès vit parmi les hommes mais il y vit en messager, sans cesse sur le départ¹⁵. Il semble être le point fixe à partir duquel on construit l'espace par les voyages, les découvertes, point qui marque, jalonne et approprie le territoire¹⁶. Hermès est un personnage de liaison, présent et absent, qui est encore là où il n'est plus¹⁷. À lui seul, il est une représentation. La statue joue alors sur l'ambiguïté de la représentation : visible par sa matière, par l'évocation du dieu, invisible du fait de sa nature divine. Hermès est également un « spatialisateur », celui qui construit l'espace comme un lieu particulier de passage, de piété¹⁸.

Fig.1.



Amphore attique, marché de l'art, Londres, 1997 ; c. 510-500

Jörg Gebauer, *Pompè und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf Schwarz- und rotfiguren Vasen*, Münster, 2002, fig. 31

la statue divine anthroporphe, mais la relation étroite du mot et de la représentation divine conduit parfois à attribuer ce terme à des formes aniconiques.

¹³ Pierre Devambez, « Piliers hermaïques et stèles », *RA*, 1968, p. 139-154 qui discute les différentes interprétations données.

¹⁴ Amphore attique, marché de l'art, Londres, 1997 ; c. 510-500 ; Jörg Gebauer, *Pompè und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf Schwarz- und rotfiguren Vasen*, Münster, 2002, fig. 31 ; Folkert van Straten, *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden, 1995, fig. 24, V 52.

¹⁵ Jean-Pierre Vernant, « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, [1965], 1996, p. 155-201, en particulier p. 157.

¹⁶ Les piliers hermaïques en Attique ont remplacé les bornes milliaires, voir Françoise Frontisi-Ducroux, « Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos », in Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant (dir.), *Le Corps des Dieux, Le Temps de la Réflexion*, VII, 1986, p. 202.

¹⁷ Claire Miquel, « Images d'Hermès », in Christiane Bron et Effy Kassapoglou (éds.), *L'Image en Jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*, Yens-sur-Morges, 1992, p. 14 ; Dominique Jaillard, *Configuration d'Hermès. Une Théogonie Hermaïque*, Liège, 2007, p. 137-164, en particulier p. 149-150, 238.

¹⁸ Jean-Louis Durand, « L'Hermès multiple », in Christiane Bron et Effy Kassapoglou (éds.), *L'Image en Jeu, op.cit.*, p. 25-34.

S'il est très facile de repérer un « hermès » en image, pour les autres dieux l'affaire se complique car la figuration statuaire, souvent anthropomorphe, n'est pas aussi typée que le pilier hermaïque. Un indice pour repérer une statue peut être la présence d'une base¹⁹. C'est le cas sur une pyxide de Naples²⁰ des années 440 (fig.2). Une longue base porte un autel à volutes, une colonne et une porte. Devant la base, une pyrrhiciste danse. La colonne et la porte évoquent l'espace du temple ; à l'intérieur de celui-ci, se trouve une statue de la déesse Artémis, torche et arc à la main. Un autre type de dispositif matériel permet d'identifier une statue : la colonne ou le piédestal. En effet, cet élément peut supporter une petite statue de dieu comme sur un cratère en cloche de Francfort²¹ (fig.3) des années 450-440. Une petite statue d'Apollon nu, arc et laurier à la main, se dresse sur une colonne ionique devant un grand autel sur lequel un sacrifice a lieu. La base et la colonne indiquent une différenciation nette dans la représentation des figures et soulignent la nature autre des dieux.

Fig.2.



Pyxide attique, Naples, Museo Nazionale 81908 (H 3010 ou M 1719) ; c. 440
Jean-Claude Poursat, « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », *BCH* 92, 1968, p. 599, 601, fig. 55-56

¹⁹ Sur la base comme indice révélateur, voir Karl Schefold, « Statuen auf Vasenbildern », *JDAI* 52, 1937, p. 33, 36, 62-63, 75 ; Monica de Cesare, *Le Statue in Immagine. Studi sulle Raffigurazioni di Statue nella Pittura Vascolare Greca*, 1997, p. 32, 167 ; Magdalene Söldner, « Statuenbasen ? Die "Flachen Basen". Motivgeschichtliche und Problematik eines Bildelements in der unteritalischen Vasenmalerei », *JDAI* 108, 1993, p. 288-294, 319. Je parle d'indice car la présence d'une base n'indique pas forcément la présence d'une statue comme le discute M. Söldner, *art.cit.*, p. 288-294.

²⁰ Pyxide attique, Naples, Museo Nazionale 81908 (H 3010 ou M 1719) ; c. 440 ; LIMC Artémis 113 ; Werner Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf Griechischen Vasen*, Francfort, 1997, C1 ; M. de Cesare, *Le Statue in Immagine, op.cit.*, n°109, fig. 110 ; Jean-Claude Poursat, « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », *BCH* 92, 1968, p. 599, 601, fig. 55-56. Voir également sur le même principe d'une base sous un dieu, une statue d'Héraclès : coupe attique, Tarente, Museo Archeologico Nazionale 6515 ; Peintre de Thésée ; c. 500 ; ABV 520/33 ; LIMC Héraclès 15.

²¹ Cratère en cloche attique, Francfort sur le Main (ancienne collection Haerberlin), Museum für Vor und Frühgeschichte B 413 ; c. 450-440 ; Peintre d'Héphaïstos ; ARV² 1683/31bis ; LIMC Apollon 272 ; CVA Francfort 2, pl. 77, 162 ; 78, 1-2.

Fig.3.



Cratère en cloche attique,
 Francfort sur le Main, ancienne collection Haerberlin, Museum für Vor und
 Frühgeschichte B 413 ; ARV2 1683/31bis : Peintre d'Héphaïstos ; c. 450-440
 CVA Francfort 2, pl. 77; 78, 1-2

Il n'est pas aisé de repérer les statues sans un élément matériel. Lorsque celui-ci est présent, le peintre veut dépeindre explicitement une statue, peut-être pour commémorer une fête précise. Cependant, avec le pilier hermaïque, le peintre ne cherche pas toujours à évoquer le dieu. Il peut vouloir mentionner une piété quotidienne face à une statue d'accès facile, présente aux carrefours, ou construire l'espace comme un espace sacré²². D'ailleurs, si plusieurs signes sont présents dans l'image, on ne sait plus à qui est destiné le sacrifice à cause de la puissance médiatrice d'Hermès à la fois dans et hors du sacrifice²³. C'est le cas sur un lécythe attique de Tübingen du milieu du v^e siècle²⁴ (fig.4). Un pilier hermaïque se dresse à gauche d'un autel, ce qui pourrait signifier un dispositif pour un sacrifice en l'honneur d'Hermès. Cependant, à gauche, se trouve un palmier, que l'on sait être l'attribut d'Apollon et d'Artémis, lié à leur naissance dans l'île de Délos²⁵. Ainsi, ce vase a-t-il comme destinataire Apollon ou Hermès ? Il est difficile de le dire lorsque plusieurs signes sont présents dans l'image. Le pilier hermaïque comme spatialisateur et la puissance de transition, de médiation, d'Hermès peuvent servir à construire l'espace en tant qu'espace sacré dont ce dieu assure, protège le passage, et qu'il qualifie comme espace propice aux rituels, en sus d'occuper la place de destinataire du sacrifice.

²² J.-L. Durand, « L'Hermès multiple », *art.cit.*, p. 28-29.

²³ Dominique Jaillard, « Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel », *MEFRA* 113-1, 2001, p. 341-363 ; *Id.*, *Configuration d'Hermès, op.cit.*, p. 149-150.

²⁴ Lécythe attique, Tübingen, Univ. 5606 ; à la manière du Peintre d'Icare ; c. 450 ; LIMC Hermès 97a ; CVA Tübingen 5, pl. 42-9 et 10.

²⁵ En dernier lieu, Mario Torelli, « Divagazioni sul Tema della Palma. La palma di Apollon e la palma di Artemide », in Bruno Gentili et Franca Perusino (dir.), *Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pise, 2002, p. 139-151 et 241-263 (ill.).

Fig.4.



Lécythe attique, Tübingen, Univ. 5606 ;
à la manière du Peintre d'Icare ; c. 450

CVA Tübingen 5, pl. 42-9 et 10

Dionysos est également un cas intéressant. Il peut être représenté sous forme de statue anthropomorphe comme sur un fragment de l'agora d'Athènes²⁶ datant des années 425 (fig.5). Une statue est posée sur une base haute ressemblant à un autel²⁷. Mais un autre type de représentation existe également : un poteau portant un masque²⁸ comme sur une coupe de Berlin²⁹ du début du V^e siècle (fig.6). Au centre, un autel à fronton triangulaire se dresse sur une base. À gauche, Dionysos est représenté par un poteau vêtu d'un manteau et portant un masque (il n'y a pas de pieds). Des femmes dansent devant la figuration. Il s'agit d'une forme particulière de statue. Ce schéma pilier-masque est courant, il est démontable et permet une visibilité temporaire de Dionysos pour son culte³⁰. Il se donne à voir dans son absence, concentrant ses pouvoirs dans son regard³¹, se laissant résumer à l'essentiel de l'identité et

²⁶ Fragment d'oinochoé attique, Athènes, Musée de l'Agora P 5270 ; c. 425 ; à la manière du Peintre de Meidias ; M. B. Moore, *The Athenian Agora. Results of excavations* vol. XXX. *Attic Red-figured and White-ground Pottery*, Princeton, 1997, pl. 69-637.

²⁷ Lucy Talcott, « Note on a Festival Jug », *AJA*, 49-4, 1945, p. 526-527.

²⁸ Certains masques ont été retrouvés par des fouilles archéologiques prouvant ainsi l'existence réelle de ces représentations, voir Carlo Gasparri, « Der Maskengott », *LIMC Dionysos*, p. 424-425, n°6-22 et Françoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome, 1991, catalogue des masques en sculptures et terre cuite, p. 255-263.

²⁹ Coupe attique, Berlin, Antikensammlung F2290 ; Hiéron (signature) ; Macron (Beazley) ; c. 500-475 ; CVA Berlin 2, pl. 87, 1-2, 88, 1-4, 89, 1-5 ; ARV² 462/48, 481, 1654. Je n'ai pris en compte dans le catalogue que les scènes où se trouve un autel, preuve évidente de l'existence d'un sacrifice. Il existe des scènes sans autel dans lesquelles un culte est rendu à Dionysos, mais je pense que cela n'entre pas dans la catégorie sacrifice à proprement parler. Il s'agit plus largement de fêtes. Sur ces scènes sans autel, avec un Dionysos pilier, voir F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque, op.cit.*, L1-7, 10-15, 25-47, 50-65, 67-69.

³⁰ August Frickenhaus, *Lenäenvasen*, Berlin, 1912 ; Jean-Louis Durand et Françoise Frontisi-Ducroux, « Idoles, figures, images : autour de Dionysos », *RA* 1, 1982, p. 81.

³¹ J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, « Idoles, figures, images », *art.cit.*, p. 108 ; F. Frontisi-Ducroux, « Limites de l'anthropomorphisme », *art.cit.*, p. 211.

du corps humain : le visage. C'est une façon de faire voir le dieu tout en soulignant son absence, son invisibilité. Ce mélange de pilier évoquant l'invisible et du masque évoquant la présence, le visible, fait de ce type de figuration une représentation religieuse condensant de façon exceptionnelle visible et invisible, présence et absence.

Fig.5.



Fragment d'oinochoé attique, Athènes, Musée de l'Agora P 5270 ;
à la manière de Peintre Meidias ; c. 425

M. B. Moore, *The Athenian Agora. Results of excavations*, vol. XXX. Attic Red-figured and White-ground Pottery, Princeton, 1997, pl. 69-637

Fig.6.



Coupe attique, Berlin, Antikensammlung F2290 ;
ARV² 462/48, 481, 1654 : Hiéron (signature) ; Macron ; c. 500-475

CVA Berlin 3, pl. 128, 1-5

Le rôle de la statuaire dans les images est de figurer, de donner à voir des divinités par nature invisibles³². La statue n'est pas seulement un substitut de la divinité³³, elle permet de convoquer le dieu absent pour les besoins du rituel³⁴.

³² J.-P. Vernant, « Présentification », *art.cit.*, p. 341. Voir également *Id.*, *Mythe et Religion en Grèce Ancienne*, Paris, 1990, p. 12.

À l’opposé, un autre type de figuration rend explicitement la présence divine : le dieu peut être représenté sous forme humaine dans un sacrifice qui lui est adressé. Il est représenté presque « vivant » comme les autres personnes de la scène. Rien ne le différencie des humains dans la conception de sa figuration, mis à part quelques détails³⁵. Ainsi, sur un cratère en cloche du Louvre³⁶ (fig.7), la scène de sacrifice autour d’un autel compte quatre personnages : deux plus petits aidant à la réalisation du sacrifice, et deux autres plus grands en himation, couronnés. Apollon se démarque du sacrifiant par la branche du laurier qu’il tient et sa position à l’écart.

Fig.7.



Cratère en cloche attique, Paris, Louvre G 496 (CA 307) ;
ARV² 1190/24 : Peintre de Pothos ; c. 420

CVA Louvre 5, pl. 35/2

Parfois, il est difficile de déterminer s’il s’agit du dieu ou d’un adorant. Ainsi, une coupe de Copenhague³⁷ (fig.8) présente un résumé de sacrifice : un autel en flamme, une femme portant un *kanoun* dans la main gauche, et tendant la main droite vers l’autel. À première vue, il s’agit d’une canéphore. Pourtant, ce plat porte une inscription ΑΡΤΕΜΙΣ³⁸. S’agit-il

³³ Jean Ducat, « Fonctions de la statue dans la Grèce Archaïque. *Kouros* et *Kolossos* », *BCH*, 100, 1976, p. 240-241 ; Irene Bald Romano, « Early Greek cult images and cult practices », in Robin Hägg, Nannos Marinatos et Güllog C. Nordquist (éds.), *Early Greek Cult Practice*, Stockholm, 1988, p. 128.

³⁴ Pour Karl Scheföld, « Statuen », *art.cit.*, p. 33, la statue de culte est le dieu vivant.

³⁵ Monique Halm-Tisserant, « La représentation du corps des dieux dans la peinture de vases grecque », *Kentron*, 17-2, 2001, p. 14.

³⁶ Cratère en cloche attique, Paris, Louvre G 496 (CA 307) ; c. 420 ; Peintre de Pothos ; ARV² 1190/24 ; LIMC Apollon 954 ; CVA Louvre 5, pl. 35/2.

³⁷ Plat à pied attique, Copenhague, Musée National 6 ; Dish painter ; c. 460 ; LIMC Artémis 991 ; ARV² 787/3 ; CVA Copenhague 4, pl. 159-6 ; *La Cité des Images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne-Paris, 1984, p. 27, fig. 32.

³⁸ Voir une coupe proche : Bruxelles, Bibliothèque royale 12 ; Peintre d’Euaion ; c. 450 ; ARV² 797/134 ; LIMC Déméter 25 avec inscription : ΔΕΜΕΤΡΟΣ. Cette inscription est au génitif alors que le plat de Copenhague porte une inscription au nominatif. Le génitif est la marque de propriété, voir en dernier lieu Joan B. Connelly, *Portrait of a Priestess, Women and ritual in Ancient Greece*, Princeton, 2007, p. 110-111, n. 124.

de la divinité à laquelle ce plat est dédié, à laquelle le sacrifice est offert ou s'agit-il d'identifier la déesse ? Il est difficile de le dire, sans plus de détails iconographiques³⁹.

Fig.8.

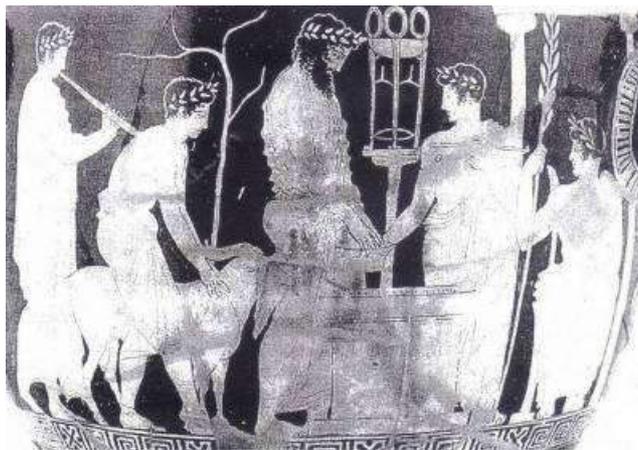


Plat à pied attique, Copenhague, Musée National 6 ; ARV² 787/3 : Dish Painter ; c. 460
La Cité des Images. Religion et société en Grèce antique, Lausanne-Paris, 1984, p. 27, fig. 32

Un indice pour repérer facilement un dieu est le lieu où il se tient. La présence dans une structure de temple identifie la personne comme une divinité, ainsi que le montre un cratère en cloche d'Agrigente⁴⁰ (fig.9) des années 440-420. À droite, deux colonnes doriques soutiennent un entablement, désignant l'espace d'un temple. Derrière l'autel où commence un sacrifice, une colonne porte un trépied. Dans le temple, un homme est assis de face, tête vers la gauche, une branche de laurier à la main. Les deux éléments qui sont le trépied et le laurier identifient le sanctuaire comme étant dédié à Apollon. Ainsi, on peut penser que le personnage assis figure le dieu, qui regarde attentivement le rituel lui étant destiné. Cette scène est la représentation visuelle du sacrifice comme système de communication entre les hommes qui sacrifient et le dieu à qui ce sacrifice est destiné. Pour cela, le dieu est présent en personne lors du sacrifice pour voir son offrande et entendre les demandes ou les remerciements des hommes.

³⁹ Toute une série de vases présente des dieux, une phiale ou une oinochoé à la main, appelés par l'historiographie *Spendende Götter*. Ces représentations ont intrigué les commentateurs, voir Erika Simon, *Opfernde Götter*, Berlin, 1953 ; Robert Turcan, « Le Sacrifice Mithriaque : Innovations de sens et de modalités », in Olivier Reverdin et Bernard Grange (éd.), *Le Sacrifice dans l'Antiquité. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 27, Vandœuvres, Fondation Hardt, 1981, p. 359-360 ; Annie-France Laurens, « Intégrations des dieux dans le rituel humain ? L'exemple de la libation en Grèce Ancienne », *Recherches et Documents du Centre Thomas More* 48, décembre 1985, p. 35-59 ; Paul Veyne, « Images de divinités tenant une phiale ou patère. La libation comme "Rite de Passage" et non pas offrande », *Métis* V, 1990, p. 17-30 ; Nicolaus Himmelmann, « Spendende Götter », in *Id.*, *Minima Archeologica, Utopie und Wirklichkeit der Antike*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 54-61. Il apparaît certain que les dieux ne font pas de libation à des dieux supérieurs et qu'ils n'exemplifient pas la *pietas* attendue envers les dieux. Pour Paul Veyne, le dieu dit qu'il est dieu. Il me semble que cela peut être une façon de présenter le destinataire de la libation ou de tout acte de piété.

⁴⁰ Cratère en cloche attique, Agrigente, Musée 4688 ; Peintre de Kléophon ; c 440-420 ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, fig. 30, V 127 ; J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, fig. 113, A3. Voir également : pour Apollon : F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, V78 ; pour Zeus : J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, fig. 41.

Fig.9.

Cratère en cloche attique, Agrigente, Musée archéologique 4688 ;
Peintre de Kléophon ; c. 440-420

Folkert van Straten, *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden, 1995, fig. 30, V 127

Cependant, le dieu n'est pas toujours représenté dans un temple. Il peut simplement être présent sur le côté de la scène observant le rituel : debout comme sur un cratère en cloche du Louvre⁴¹ (fig.7) ou assis dans le champ comme on le voit sur un cratère en calice de San Antonio⁴² (fig.10). Le dieu est alors identifié par des attributs⁴³ : le laurier, et la lyre pour Apollon, le casque pour Athéna, la foudre pour Zeus, l'arc pour Artémis. Le dieu qui assiste au rituel qui lui est destiné, se remarque par une position dans la scène légèrement à l'écart, en dehors du point central, comme pour souligner son caractère invisible pour les participants.

Fig.10.

Cratère attique, San Antonio, Museum of Art 85.120.2 ;
à la manière du Peintre de Kadmos ; c. 420

J. Gebauer, *Pompè und Thysia*, *op.cit.*, fig. 113

⁴¹ Voir n. 37. Voir également : pour Apollon : J. Gebauer, *Pompè und Thysia*, *op.cit.* ; fig. 117, 293 ; LIMC Apollon 953-954 ; pour Athéna : LIMC Athéna 582.

⁴² Cratère attique, San Antonio, Museum of Art 85.120.2 ; c. 420 ; à la manière du Peintre de Kadmos ; LIMC Apollon 955 ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, fig. 140 ; J. Gebauer, *Pompè und Thysia*, *op.cit.*, fig. 276. Voir également : pour Apollon : cratère en cloche attique, collection privée, ex collection Hamilton (ARV² 965) ; Istanbul, Musée archéologique 2914 ; pour Athéna : Rome, Marché de l'art, volé (ABV 393/20).

⁴³ Sur les attributs comme signe du dieu, voir Dominique Jaillard, « 'Images' des dieux et pratiques rituelles dans les maisons grecques », *MEFRA* 116-2, 2004, p. 881-882. Sur une démarche d'identification par les attributs, voir Catherine M. Keesling, *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge, 2003, p. 144-149.

Le dieu peut même participer au rituel sans vraiment être vu des participants. C'est ce que montre un cratère en cloche de la galerie d'art Lady Lever⁴⁴ du milieu du V^e siècle (fig.11). Apollon se tient à droite, une branche de laurier et une petite coupe à la main. Personne ne le regarde, toute l'attention est orientée vers le personnage barbu en train de faire une prière comme l'indique son geste de la main droite. Lui-même semble regarder la phiale qu'il tient. Le groupe ne regarde pas vers ce qui pourrait être une image d'Apollon⁴⁵. La construction de la scène par l'orientation des corps et le jeu des regards structure un groupe qui occupe la partie gauche de la scène et semble matérialiser une sorte de barrière entre les trois personnes de gauche et Apollon à droite. L'orientation des regards est un élément important permettant d'orienter le spectateur vers un point de la scène, l'autel, laissant ainsi dans l'ombre, en retrait, le dieu destinataire du rituel. Le regard ne voit pas le dieu dans l'image comme dans le rituel. La force de la figuration est de rendre visible le dieu tout en montrant qu'il n'est pas visible pour les sacrifiants. Les peintres peuvent jouer avec l'organisation de la scène et des regards pour représenter l'invisible.

Fig.11.



Cratère en cloche attique, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery 5036 ;
ARV² 1182/2 : Groupe de Petworth ; milieu du V^e s.

LIMC Apollon 952 ; ARV² 1182/2

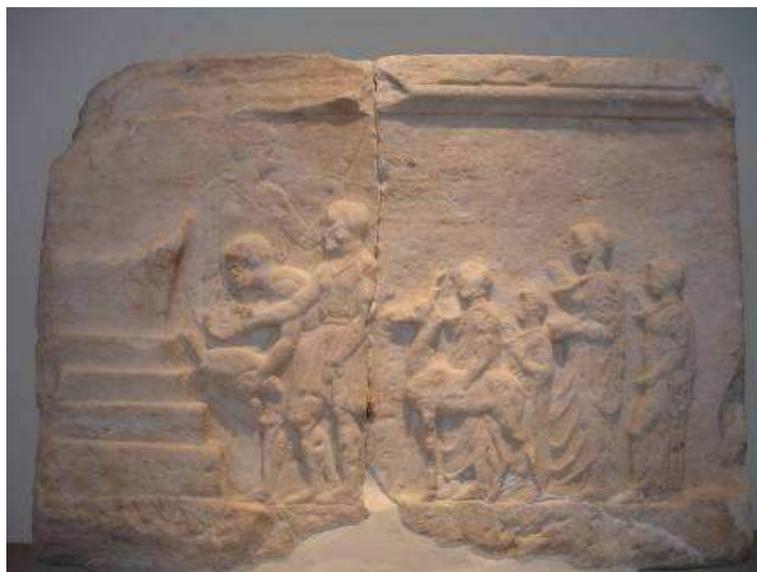
Il existe une autre façon de rendre cette différence entre la divinité et les sacrifiants par la gravure. Sur un relief unique en son genre du Musée National d'Athènes⁴⁶ trouvé à Egine, daté de la deuxième moitié du IV^e siècle (fig.12), Artémis, de taille surhumaine, se situe derrière un autel sur une base à quatre degrés. Elle est représentée de façon différente : sa figuration est en fine gravure, là où celle des adorants est en bas-relief. L'artiste a voulu matérialiser cette invisibilité du dieu, tout en signifiant sa présence lors du sacrifice. Ainsi, les différents niveaux graphiques rendent perceptibles à la fois la présence et l'invisibilité des dieux.

⁴⁴ Cratère en cloche attique, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery 5036 ; milieu du V^e siècle ; Groupe de Petworth ; LIMC Apollon 952 ; ARV² 1182/2.

⁴⁵ J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, p. 490 où il commente la présence d'Apollon non perçue par les sacrifiants.

⁴⁶ Relief, Athènes, Musée National 1950 ; Egine ; deuxième moitié du V^e siècle ; LIMC Artémis 461.

Fig.12.



Relief, Athènes, Musée National 1950 ; Egine ; deuxième moitié du V^e s. ;
LIMC Artémis 461

(photo personnelle)

Entre ces deux modèles, de nombreuses représentations de dieux dans des scènes de sacrifice sont très statiques : elles ne sont ni tout à fait des statues, ni des dieux sous forme humaine. Le type de figuration est ambigu et joue sur cette ambiguïté. La mise en série toutefois peut nous aider à comprendre la signification de ces formes graphiques. Ainsi, la déesse Athéna a généralement une position particulière, comme sur une amphore attique de Berlin⁴⁷ des années 540 (fig.13). Elle se tient à droite derrière un autel, jambes écartées, casque sur la tête, bouclier et lance brandie⁴⁸. Cette position se retrouve sur toute une série de vases montrant un sacrifice⁴⁹, mais aussi sur d'autres représentant l'Ilioupersis, la Gigantomachie, sur des amphores panathénaïques et des monnaies. Ces monnaies reproduisent des statues⁵⁰, aujourd'hui perdues ou connues par des copies plus tardives. Il s'agit de la représentation de la statue d'Athéna Promachos⁵¹. Ce type est courant dès l'époque des figures noires comme sur notre amphore de Berlin. Il est ensuite rendu célèbre par la statue de Phidias, qui se dressait à l'entrée de l'Acropole. D'autres statues debout

⁴⁷ Amphore attique de Berlin, Antikensammlung F 1686 ; Peintre de Berlin 1686 ; c. 540 ; ABV 296/4 ; LIMC Athéna 575.

⁴⁸ Sur ce geste, voir Francis Prost, « Gestes des Hommes, Gestes des Dieux. La représentation des gestes dans la plastique grecque archaïque et classique », in Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl (dir.), *L'Expression des Corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie attique*, Rennes, 2006, p. 30.

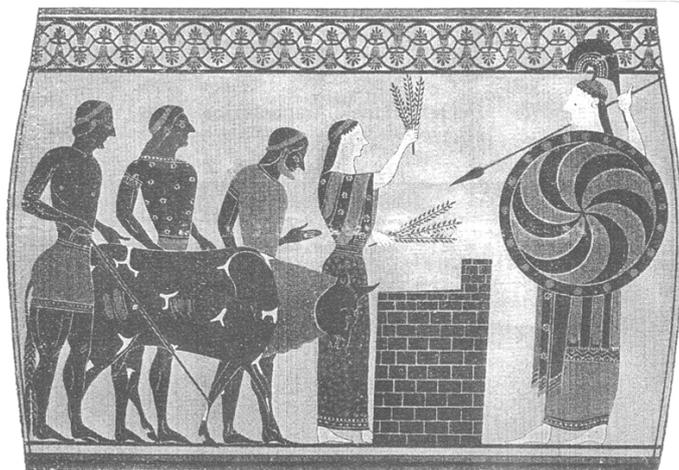
⁴⁹ Voir LIMC Athéna, 574, 576-577, 586 ; F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, V19 ; ARV² 36, 1 et 2 ; CVA Boogne 2, pl. 36-3. Rouen, Musée départemental des Antiquités 9820038 ; Tarente, Museo Archeologico Nazionale 4418 ; sardoïne Scaraboïde Boston, Museum of Fine Art.

⁵⁰ Pour Léon Lacroix, *Les Reproductions de Statues sur les Monnaies Grecques. La statuaire archaïque et classique*, Liège, 1949, p. 115-116, le manteau en « queue d'hirondelle » de cette statue combattante est archaïsant. Ce n'est donc pas une reproduction d'une réelle statue car cette caractéristique est absente de la ronde-bosse. Ces images sont conventionnelles, elles évoquent, sans rendre l'exacte physionomie. Ce n'est pas le cas uniquement pour Athènes, d'autres statues d'Athéna dans d'autres cités sont connues par des monnaies ou des statuettes, notamment à Tégée ou Trézène. Voir Elena Walter-Karydi, *Alt-Ágina II-2, Die Áginetische Bildhauerschule : Werke und schriftliche Quellen*, Mainz, 1987, p. 14-16.

⁵¹ Sur les images d'Athéna : John H. Kroll, « The Ancient Image of Athena Polias », in *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography presented to Homer A. Thompson*, Princeton, 1982, p. 65-76 ; M. de Cesare, *Le Statue in Immagine, op.cit.*, p. 167 hésite entre la représentation d'un *eidolon* et une épiphany de la déesse.

existent, comme sur un relief votif du musée de l'Acropole à Athènes⁵² (fig.14) du IV^e siècle sur lequel Athéna est debout à droite, casquée, la main gauche sur un bouclier, une phiale dans la main droite. Elle correspond au type de l'Athéna Parthenos chryséléphantine de Phidias, décrite par Pausanias (I, 24, 6-7), et connue par une copie romaine de Varvakeion⁵³ et des monnaies⁵⁴. Ce type de représentation peut évoquer des statues, mais rien ne peut assurer qu'il dépeint une statue précise, sauf dans le cas de relief votif. En effet, la statue du relief figure ou évoque celle du sanctuaire où le relief a été consacré et exposé.

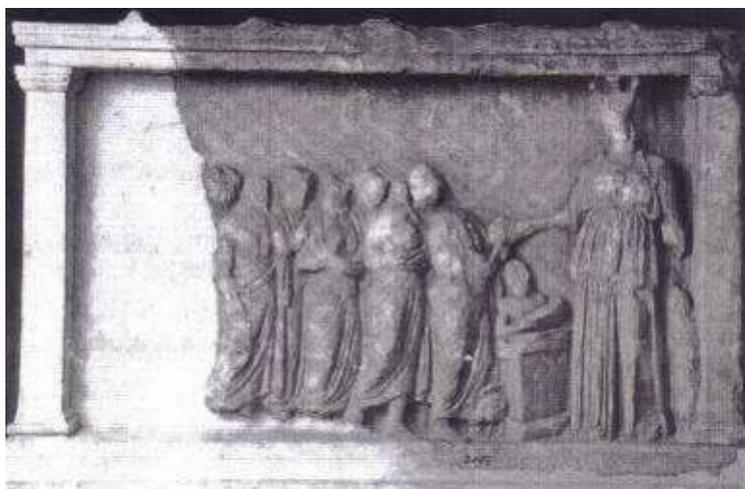
Fig.13.



Amphore attique de Berlin, Antikensammlung F 1686 ;
ABV 296,4 ; Peintre de Berlin 1686 ; c. 540

F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, fig. 4, V21

Fig.14.



Relief votif, Athènes, Musée de l'Acropole 3007 ; Acropole ? ; IV^e s.

F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, fig. 80, R60

⁵² Relief votif, Athènes, Musée de l'Acropole 3007 ; Acropole ? ; IV^e siècle ; F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, fig. 80, R60.

⁵³ Voir LIMC Athéna 220 : Athéna de Varvakeion, Athènes, Musée National, époque d'Hadrien. La description de Pausanias, I, 24, 5-7 de l'Athéna Parthénos de l'Acropole est semblable.

⁵⁴ L. Lacroix, *Les Reproductions de Statues, op.cit.*, p. 273-281, pl. XXIV.

De même, Apollon est représenté en citharède sur de nombreux reliefs votifs, en particulier d'Asie Mineure, comme sur un relief du Louvre⁵⁵ (fig.15) du I^{er} siècle. Le nombre de représentations très proches tend à faire penser à un type de représentation commun, voire à une statue dont l'image est diffusée en Asie Mineure. Cependant, rien n'indique précisément une statue. Ce type de figuration pourrait évoquer une statue, sans base pour appeler la possibilité de la présence réelle du dieu. Toutefois, la nature du support apporte des précisions importantes : un relief votif est destiné à être accroché dans un temple, la figuration du dieu fait référence à celle du sanctuaire où l'offrande est consacrée.

Fig.15.



Relief votif, Louvre 2864 ; Mysie ; I^{er} s.

Louis Robert, « Dédicaces et reliefs votifs », *Hellenica* X, pl. XXVI, p. 138, n. 3

De façon générale, les reliefs votifs représentent les dieux de manière très statique, qu'ils soient assis – comme sur un relief votif du Musée National d'Athènes⁵⁶ du IV^e siècle (fig.16) présentant Zeus une phiale à la main –, ou debout – comme sur un autre⁵⁷ (fig.17) montrant Asclépios debout appuyé sur un bâton⁵⁸. Rien ne distingue le dieu sous forme humaine de la statue. D'ailleurs, rien ne différencie Asclépios de n'importe quel citoyen appuyé sur un bâton, comme sur un alabastré de Palerme⁵⁹ (fig.18). Le relief votif commémore le sacrifice accompli dans un sanctuaire, il doit être acceptable pour les prêtres et les autres adorants⁶⁰, y compris dans la figuration du dieu. Ce support, composé d'éléments codifiés plus ou moins fixes présentant un rituel, laissant peu de place à

⁵⁵ Relief votif, Louvre 2864 ; Mysie ; I^{er} siècle ; Louis Robert, « Dédicaces et reliefs votifs », *Hellenica* X, pl. XXVI, p. 138, n. 3. Voir également les reliefs : LIMC Apollon 648, 956, 961, 962, 962bis, 963, 964 ; Artémis 998 ; *Hellenica* X, pl. XV, XIX, XXIII-XXVII, XXX ; *BCH*, 1899, p. 593 ; *JHS*, 1904, p. 20, 34.

⁵⁶ Relief votif, Athènes, Musée National 1408 ; Pirée ; IV^e siècle ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, R45, fig. 76.

⁵⁷ Relief votif, Athènes, Musée National 1407 ; Asclépieion du Pirée ; IV^e siècle ; LIMC Asclépios 202 ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, fig. 61, R27.

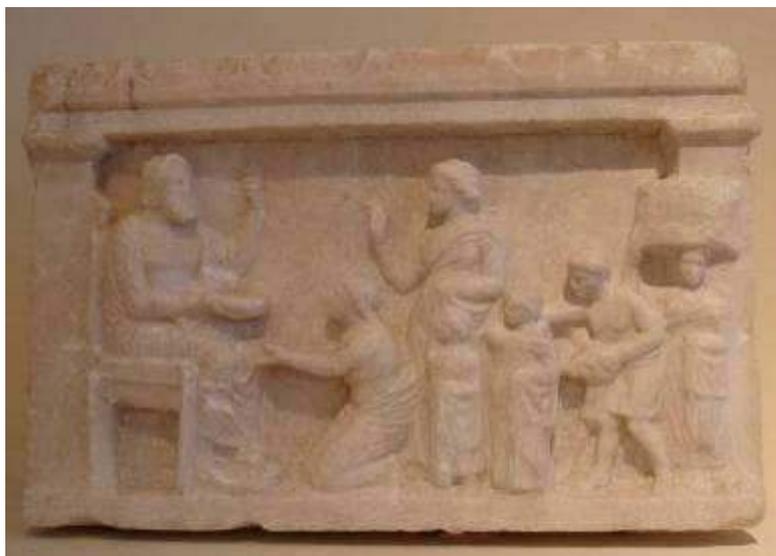
⁵⁸ Voir Pierre Brulé, « Bâtons et bâton du mâle, adulte, citoyen », in *L'Expression des Corps*, *op.cit.*, p. 75-84.

⁵⁹ Alabastré attique, Palerme, Mormino Collection 796 ; Peintre de Copenhague 3830 ; c. 470 ; CVA Palerme 1, pl. 1, 1-4.

⁶⁰ F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, p. 53.

l'imagination par sa présence dans un sanctuaire où il a vocation à être exposé et regardé, est une image réflexive⁶¹. Peu de liberté et de choix sont laissés au sculpteur.

Fig.16.



Relief votif, Athènes, Musée National 1408 ; Pirée ; IV^e s.

F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, R45, fig. 76 (photo personnelle)

Fig.17.



Relief votif, Athènes, Musée National 1407 ; Asklépieion du Pirée ; IV^e s.

F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, fig. 61, R27 (photo personnelle)

⁶¹ Parmi d'autres, F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, p. 6, 66 ; F. Lissarrague, *Vases Grecs, op.cit.*, p. 134-135. Sur les reliefs votifs en général, voir Gerhard Neumann, *Problem des Griechischen Weihreliefs*, Tübingen, 1979. Sur l'opposition entre les vases et les reliefs, voir Françoise Frontisi-Ducroux et François Lissarrague, « Signe, objet, support : Regard privé, regard public », *Ktéma* 23, 1998, p. 137-143.

Fig.18.



Alabastre attique, Palerme, Mormino Collection 796
Peintre de Copenhague 3830 ; c. 470

CVA Palerme 1, pl. 1, 1-4

Il faut alors s'interroger sur l'objectif et la nature de cette représentation. Cette ambiguïté qualifie à la fois l'image de culte et la présence du dieu, signifiant qu'il vient assister au sacrifice, même si les sacrifiants ne voient que la statue. Nous avons donc affaire à une représentation grâce à ce type de figuration : l'image présente évoque une absence, celle du dieu. Cependant, l'absence est particulière : ce n'est pas la non-présence d'un être, mais la non-visibilité du dieu par les hommes.

D'ailleurs, cette différence de nature est rendue par la taille dans la représentation : la divinité est toujours figurée plus grande que les adorants sur les reliefs votifs exposés dans les sanctuaires, comme sur un relief de Brauron⁶² des années 330 (fig.19) présentant Artémis presque deux fois plus grande que les adorants devant un autel. La taille plus grande reflète la différence de statut entre la divinité et les êtres humains. Cependant, cette grande taille ne devient l'expression du divin qu'à la fin de l'époque archaïque selon Antoine Hermary⁶³. Le pouvoir et la puissance des dieux sont matérialisés par cette différence de taille, visualisant la nature différente des dieux vis-à-vis des mortels, hors de la sphère humaine.

⁶² Relief, Brauron, Musée 1151 (5) ; proche d'Euphranor, c. 330 ; LIMC Artémis 974.

⁶³ Antoine Hermary, « Le corps colossal et la valeur hiérarchique des tailles dans la littérature et la sculpture grecques archaïques », in Francis Prost et Jérôme Wilgaux (dir.), *Penser et Représenter le Corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2006, p. 115-131, notamment p. 125-126. Voir également H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Main, 1989, p. 30.

Fig.19.



Relief Brauron, Musée 1151 (5) ; Proche d'Euphranor ; c. 330

LIMC Artémis 974

La position assise est également significative : elle visualise et divinise la divinité dans un rapport hiérarchique. Cette attitude construit la personne représentée face aux humains comme une divinité. D'ailleurs, le fait qu'Asclépios⁶⁴ soit très souvent figuré assis peut être une modalité de divinisation. En effet, chez Pindare, il est présenté comme un héraut écarteur de maladie (ἥρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νόσων : *Pythiques*, III, 7). Il n'est pas encore le grand dieu d'Épidaure. Sa mort – il a été foudroyé par Zeus – serait le début du processus de déification⁶⁵. Sur un relief votif du Louvre⁶⁶ (fig.20), provenant de l'Asclépieion d'Athènes, Asclépios est assis à gauche. Hygie devant lui est debout, appuyée sur une stèle. Les fidèles sont représentés plus petits. Cette position permet de visualiser la hiérarchie homme/dieu et d'exprimer la divinité d'Asclépios, mais aussi une hiérarchie entre les dieux : Asclépios semble davantage « dieu » qu'Hygie. De même, Zeus est très souvent représenté assis, comme sur un relief du Pirée⁶⁷ du IV^e siècle (fig.21), pour signifier son pouvoir de dieu des dieux. La distinction de taille et de position marque les écarts, les frontières entre les dieux et les hommes⁶⁸ et rend visuellement le pouvoir des premiers.

⁶⁴ LIMC Asclépios 63-64, 66, 69-72, 75, 78, 83-83, 86, 93, 96, 99 ; F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, R3, 13, 21-22.

⁶⁵ Louis Séchan et Pierre Lévêque, *Les Grandes Divinités de la Grèce*, Paris, [1981], 1990², p. 228.

⁶⁶ Relief votif, Paris, Louvre MA 755 ; Asclépieion d'Athènes selon Folkert van Straten ; fin du IV^e siècle ; LIMC Asclépios 64.

⁶⁷ Relief votif, Musée du Pirée 3 ; Pirée ; IV^e siècle ; LIMC Zeus 206 ; F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, R 44. Voir également J. Gebauer, *Pompé und Thysia, op.cit.*, fig. 41 ; LIMC Zeus 200, 204-205 ; F. van Straten, *Hiera Kala, op.cit.*, p. 41-43, 45-56 ; Elpis Mitropoulou, *Corpus I. Attic Votives Reliefs of the 6th and 5th Century B.C.*, Athènes, 1977, fig. 44, 101.

⁶⁸ F. Frontisi-Ducroux, « Les limites de l'anthropomorphisme », *art.cit.*, p. 193.

Fig.20.

Relief votif, Paris, Louvre MA 755 ;
Asklépieion d'Athènes selon F. van Straten ; fin IV^e s.

LIMC Asklépios 64

Fig.21.

Relief votif, Musée du Pirée 3 ; Pirée ; IV^e s. ; LIMC Zeus 206

ADelt, 20, 1965, p. 135, pl. 63

Au contraire, sur la céramique, la nature des dieux est montrée de différentes façons. Le dieu peut être de petite taille lorsqu'il est placé sur une colonne comme cet Apollon sur le cratère en cloche de Francfort déjà cité⁶⁹ (fig.3). Ce type de figuration n'est pas forcément réaliste. Il peut correspondre à une convention picturale permettant de présenter le dieu et son support dans le cadre du vase. Dans d'autres cas, le dieu a une taille comparable aux humains, que ce soit sous forme de statue dans le cas d'Artémis sur la pyxide de Naples déjà mentionnée⁷⁰ (fig.2), ou sous forme humaine pour Apollon sur le cratère en cloche du Louvre vu plus haut⁷¹ (fig.7). Dans de nombreux cas, le dieu est de taille supra humaine. La distinction est nette lorsqu'il est debout, mais, même assis, la différence est manifeste comme le montre une oinochoé de Londres⁷² du peintre de Gela (fig.22). Athéna assise a la même

⁶⁹ Voir n. 21.

⁷⁰ Voir n. 20.

⁷¹ Voir n. 36.

⁷² Oinochoé attique de Brauron, Londres, British Museum 1905.7-11.1 ; c. 500-480 ; Peintre de Gela ; ABV 443/3 et 475/29 ; J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, fig. 34.

taille que la canéphore debout de l'autre côté de l'autel. De plus, son casque dépasse de la frise, ce qui accentue la distance.

Fig.22.



Oinochoé attique de Brauron, Londres, British Museum 1905.7-11.1 ;
ABV 443/3 et 475/29 : Peintre de Gela ; c. 500-480

J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, fig. 34

Les différents types de figuration des dieux sur les vases sont liés à la nature du support. Objets mobiles aux usages variés, les vases peuvent être utilisés dans plusieurs contextes : le banquet, commensalité qui a lieu après le sacrifice, l'image des vases (hydries, amphores, cratères, coupes) peut alors rappeler l'acte religieux ; le vase peut être utilisé dans les actes de piété (oinochoé, phiale pour les libations) ; comme offrande, certains sont dédiés aux divinités, en particulier les phiales. La composition plastique et thématique est multiple, les peintres ont une certaine liberté pour créer des scènes à partir d'un répertoire de signes selon la demande, les goûts du public ou leur imagination⁷³.

Ainsi, les dieux destinataires d'un sacrifice figurent sous de nombreuses formes. On peut les représenter sous forme de statue : ce sont des représentations proches du réel, mais toujours retravaillées, elles sont des évocations plus que des reproductions, même sur des reliefs votifs. Les dieux peuvent être représentés sous forme humaine, ils sont présents comme le sont des participants au sacrifice. Ces scènes exposent alors la façon dont les Grecs conçoivent le déroulement d'un sacrifice. Entre ces deux types, une figuration statique est à mi-chemin entre ces deux représentations, elle joue sur une large palette de nuances entre l'évocation de la visibilité de la statue, présente dans le sanctuaire, et l'invisibilité du dieu, mais aussi sur cette tension entre les deux.

Cette pluralité de figuration insiste sur la différence qui existe entre les hommes et les dieux. Ces derniers sont souvent présentés hors de la sphère humaine par leur taille, souvent très grande, parfois petite. Ce jeu sur la taille met en lumière la hiérarchie entre mortels et immortels déterminée par le partage de Prométhée et l'attribution de parts différentes.

L'image n'est pas une reproduction du réel, les peintres ou sculpteurs composent à partir de signes pour donner le sens qu'ils souhaitent. Dans certains cas, le destinataire du sacrifice ne semble pas figuré directement : il peut être évoqué par un attribut comme la chouette sur une hydrie attique d'Uppsala⁷⁴ présentifiant Athéna (fig.23), mais aussi par un

⁷³ T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, p. 42-62, 126 ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, p. 6 ; F. Lissarrague, *Vases Grecs*, *op.cit.*, p. 134-135.

⁷⁴ Hydrie attique, Uppsala, Université 352 ; c. 500 ; Peintre de Thésée ; ABV 519/15 ; LIMC Athéna 581 ; F. van Straten, *Hiera Kala*, *op.cit.*, fig. 5, V50 ; *La Cité des Images*, *op.cit.*, p. 106, fig. 154. Voir J. Gebauer, *Pompé und Thysia*, *op.cit.*, p. 489-490.

nom inscrit comme sur la coupe de Copenhague déjà mentionnée⁷⁵ (fig.8) sur laquelle le nom Artémis est situé au dessus de l'autel en flamme. L'inscription monte, comme la fumée du sacrifice qui honore et nourrit les dieux, comme les prières et les invocations. Le nom pourrait être un autre type de figuration du destinataire du sacrifice.

Fig.23.



Hydrie attique, Uppsala, Université 352 ;

ABV 519/15 : Peintre de Thésée ; c. 500 ; LIMC Athéna, 581

La Cité des Images, op.cit., p. 106, fig. 154

La figuration rend la présence des destinataires du sacrifice visible. Le but est de montrer que les dieux assistent en personne aux rituels. Les figurer montre la piété du dédicant, honoré par cette présence, et le bon accueil qu'ils réservent à cet acte. En retour, faire figurer le dieu donne une image du déroulement idéal du rituel, et lui confère ainsi une efficacité supplémentaire. Toutefois, les scènes sacrificielles ne comptent pas toujours une divinité⁷⁶ ; les Grecs savent que le dieu est présent et n'éprouvent pas le besoin de le figurer. Faire figurer un dieu au sacrifice n'est donc pas anodin, c'est un choix significatif et conscient de la part des peintres de rendre perceptible une puissance en particulier.

Gaëlle Deschodt est ATER en histoire ancienne à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle prépare une thèse de doctorat sur le visible et l'invisible dans la cité grecque sous la direction de Pauline Schmitt Pantel et de François Lissarrague.

⁷⁵ Voir n. 37.

⁷⁶ Voir la thèse en cours de Vasiliki Zachari sur l'autel dans la céramique.