De l'image au signe

Objets en représentation dans l'imagerie grecque

François Lissarrague

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3143>

DOI : 10.4000/ccrh.3143

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 11-24

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

François Lissarrague, « De l'image au signe », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 37 | 2006, mis en ligne le 11 juillet 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3143> ; DOI : 10.4000/ccrh.3143

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

De l'image au signe

Objets en représentation dans l'imagerie grecque

François Lissarrague

- 1 L'imagerie des vases attiques, aux VI^e-V^e siècles av. J.-C., est massivement centrée sur la figure humaine. La représentation du corps occupe l'essentiel du répertoire, qu'il s'agisse des hommes ou des dieux. On l'a depuis longtemps souligné : l'anthropomorphisme est la forme dominante. Il arrive pourtant que certaines images, à l'opposé, négligeant la figure humaine, focalisent sur un objet dont la présence isolée est d'autant plus remarquable qu'elle est rare. Quels objets les peintres ont-ils retenu ? Quel regard est ainsi porté sur ces objets ? Quelle signification donner à de telles images ?
- 2 Notons au préalable que le grec ancien, pour nommer une « chose », un « objet », utilise des termes dérivés de racines verbales : « *chremata*, *ktemata*, *pragmata* » qui renvoient aux notions d'usage (*chrema*), d'acquisition (*ktema*) ou de faire (*pragma*) et impliquent un sujet agissant lié à ces « choses », décrites du point de vue de l'utilisateur. Le vocabulaire, en utilisant un énoncé qui maintient à l'arrière-plan un agent moteur, peine à objectiver totalement la chose. Pas d'objet sans sujet, semble-t-il.
- 3 Comment, en image, ces objets sont-ils montrés quand ils sont détachés d'un sujet agissant, d'un acteur qui s'en sert, des gestes techniques qui les rendent fonctionnels ? Deux modalités existent, fortement distinctes l'une de l'autre. La première, la plus ancienne, consiste à placer dans le champ de l'image des objets qui demeurent intouchés, mais servent à qualifier d'une manière ou d'une autre l'activité des personnages présents dans l'image. L'objet est tantôt directement lié à l'action représentée – on voit ainsi une coupe au-dessus d'un buveur ou un paquetage de toilette au-dessus d'un athlète – tantôt il renvoie à une activité autre que celle à laquelle se réfère le reste de la représentation, et indique un espace différent, par exemple un vase de banquet dans une scène d'école. On ne s'arrêtera pas ici à ce premier mode de mise en image des objets, indicateurs d'espace, sur lesquels une recherche est en cours¹, pour en venir à la seconde modalité, qui isole totalement un objet, le sort de la chaîne gestuelle et l'installe dans un espace figuratif que rien ne vient spécifier.

- 4 La structure de l'image est en ce cas déterminante. Nous sommes habitués à regarder les vases à travers des publications, des équivalents graphiques – photos ou dessins (comme c'est ici le cas) – qui aplanissent la surface de la poterie et lui donnent la forme d'un tableau, limité et cadré. Mais les volumes des supports céramiques sont plus complexes et la logique spatiale qui préside à ce découpage autour des objets est déterminante. Rien n'est mécanique ni donné d'avance, car les vases ne sont pas standardisés, mais quelques emplacements paraissent propices à la création de niches visuelles où l'objet isolé prend ainsi place.

Fig 1 : Coupe, Philadelphie MS2498

- 5 C'est le cas de ce qu'on appelle les coupes à yeux, où l'extérieur est occupé par deux grands yeux qui laissent place, au centre, à des figures isolées et parfois à des objets : ainsi voit-on mis en exergue un étui à aulos, un bouclier ou un casque (fig. 1)².

Fig. 2 : Amphore nicosthénienne, Paris, Louvre, F 109

- 6 Dans une autre catégorie de vases, les amphores de type « nicosthénien », le peintre réserve parfois la surface plate et large des anses à de longs objets verticaux : trépied, ou armes dressées verticalement (fig. 2)³.
- 7 Il existe, à l'opposé, une autre solution graphique qui s'inscrit dans la suite des recherches menées en figures rouges, à partir du Peintre de Berlin, autour de l'absence totale de cadre⁴. De même que l'on rencontre des personnages flottant au flanc du vase, sur la surface en vernis noir, sans aucune ligne de démarcation entre la surface du vase et l'espace de l'image, de même il existe un petit groupe de stamnoi dont l'épaule ne comporte qu'un simple objet ainsi mis en valeur par son isolement, selon une formule que Barbara Philippaki a qualifiée de *spotlight effect*⁵.

Fig. 3 : Stamnos, Munich 2404

- 8 Dans cette petite série, on rencontre une lyre comme objet isolé (fig. 3)⁶ ; parallèlement la représentation du corps est traitée sous une forme que l'on pourrait dire elliptique ou abrégée : le peintre se limite à dessiner une tête, et dans de rares cas un sexe masculin, retrouvant ainsi les éléments qui caractérisent l'hermès pilier des Pisistratides : une face et un sexe⁷.
- 9 L'espace auquel on s'attendrait de manière évidente est celui d'un médaillon, mais on ne rencontre pas de coupes isolant à cet emplacement un objet, alors que le couvercle de petites boîtes cylindriques en terre cuite, des pyxides, semble au contraire favoriser un tel choix iconographique⁸. Dans ce dernier type de cadrage, on rencontre une structure analogue à celle des boucliers (*épisèmes*) ou des monnaies. L'objet ainsi encerclé, isolé, devient signe, *sema*. Le répertoire des objets figurant sur les *épisèmes* et les monnaies, vers lequel ouvre une telle recherche, dépasse largement celui que l'on rencontre sur les vases et l'on se réserve d'y revenir ailleurs. Dans le cas des pyxides, un inventaire aussi exhaustif que possible, permet de recenser les objets suivants : épée, lyre, cratère, coffret⁹.
- 10 Que faire de cet inventaire à la Prévert ? Notons qu'il n'est pas totalement hétéroclite : les objets retenus par les peintres sont en nombre limité, liés à des champs d'activités précis, et porteurs de valeurs sémantiques fortes.
- 11 La mise en évidence de ces valeurs doit se faire par le contexte ; tant que ces objets sont isolés, leurs valeurs sémantiques restent implicites, indéterminées. Remarquons toutefois que le support sur lequel ils figurent les relie à une partie de la culture, leur donne un contexte et oriente le sens. La présence d'un vase sur vase, sous forme d'auto-référence est quasi banale dans la céramique attique, en particulier dans le domaine du banquet¹⁰.

Fig 4 : Pyxis, Edinburg, 1956, 477

- 12 Figurer une boîte sur une boîte (fig. 4), redouble de la même façon la valeur expressive de l'objet, passant de son rôle utilitaire – la pyxide contient des objets précieux, fards ou bijoux – à l'image de la thésaurisation, elle-même liée à un univers féminin¹¹. Les instruments de musique, lyre ou aulos, renvoient à la pratique poétique, massivement liée au banquet ; leur présence sur un vase lie ainsi le vin et la poésie, conformément à la pratique du symposium.
- 13 Les objets de métal ont eux-aussi leur valeur. Le trépied a, dans le monde grec, une longue histoire¹² : c'est un objet archaïque, remontant à l'époque géométrique, et pensé comme tel par les Grecs d'époque classique ; c'est à la fois le prix et l'offrande par excellence. Depuis l'*Iliade*, où Achille récompense d'un trépied le vainqueur de la course en l'honneur de Patrocle, jusqu'aux consécration à Delphes ou à Olympie. Quant aux armes, sous diverses formes, elles tiennent une large place dans cet ensemble, à la fois parce qu'elles marquent un statut et fonctionnent comme un double du corps¹³.

Fig. 5 : Hydrie, Paris, Louvre G 176

- 14 On trouve un remarquable exemple de cette mise en valeur des armes sur une hydrie du Louvre¹⁴ (fig. 5) où figure, isolée à hauteur de l'épaule, posée sur une ligne ornementale, une panoplie particulièrement élaborée. Casque à double cimier, pourvu au front d'une frange de cheveux et de pare-joues articulés ; cuirasse à écailles, tout comme le bouclier posé à l'horizontale ; cnémides et épée dressée forment un assemblage imposant. Dans son catalogue des vases du Louvre, Edmond Pottier commente ainsi cette représentation :

Le trophée de guerre est une curieuse étude de « nature morte », comme nous dirions, fort rare dans la peinture grecque qui s'attache plus aux personnages vivants qu'aux objets. C'est d'ailleurs un simple extrait d'une scène complète comme la dispute des armes d'Achille¹⁵.

- 15 Pottier a raison de mettre des guillemets à l'expression « nature morte », car c'est une catégorie moderne de la peinture, un genre que l'imagerie grecque ne connaît pas plus que le paysage. Un tel assemblage d'objets n'est pas fait pour susciter une méditation sur le temps ou la vanité des choses. Cet assemblage d'armes n'est pas une nature morte ; est-ce un trophée ? On aurait tendance à le croire, avec nos yeux modernes, si nous pensons aux entassements d'armes qui figurent sur les arcs de triomphe, qu'il soient romains ou modernes. Mais c'est oublier la structure propre au trophée grec, qui est toujours dressé, sur le lieu du combat, là où l'ennemi a fait demi tour (c'est le sens du mot trophée, qui dérive du verbe *tropan*, tourner)¹⁶. Est-ce enfin un extrait d'une scène complète ? On peut sans doute renvoyer, comme le fait Pottier, à des scènes mythologiques où le même ensemble apparaît entre des figures qui se disputent et en viennent aux mains, clairement pour s'emparer de cette panoplie. Une telle interprétation explicite une des références possibles : ce sont les armes d'Achille. Ce faisant elle exclut toutes les autres histoires, héroïques ou non (elles sont nombreuses) dans lesquelles l'armure joue un rôle. Pourquoi réduire à un seul récit ce que le peintre a choisi de laisser ouvert, donnant ainsi

au spectateur le soin de revoir ses propres références et de se laisser aller à un jeu d'échos ou d'interférences qui, prises ensemble, forment toute la richesse symbolique d'une telle image. En réduisant une image à un seul récit, on perd la puissance évocatrice de ce que l'image suggère sans l'imposer.

- 16 Des trois catégories proposées par Pottier, la première (trophée) n'est pas pertinente, la seconde (nature morte) est anachronique, la troisième (extrait) est réductrice. On voit la difficulté qu'il y a à penser cet ensemble d'objets autrement qu'avec nos catégories modernes. Pourtant il faut bien trouver le moyen de saisir le sens des objets pris ainsi dans un système de mise en valeur qui les isole et les laisse « flotter » dans l'espace de l'image.
- 17 Un moyen, pour nous modernes à qui la culture antique est étrangère, malgré la familiarité que nous croyons parfois avoir avec elle, de redonner sens à l'objet isolé, est d'étudier la façon dont ces objets sortent de la chaîne gestuelle de l'usage, en devenant des objets déposés, offerts : des *anathemata* (autre mot pour dire « choses », des offrandes).
- 18 Dans le corpus attique on rencontre cette pratique de l'offrande non pas dans des images de sanctuaires – il n'y en a presque pas¹⁷ – mais dans les scènes de visite à la tombe, sur des vases funéraires. Dans le courant du V^e siècle, les petits vases à parfum que l'on dépose à la tombe en l'honneur des morts évoluent et leur iconographie, jusque-là très diverse, se fixe ; vers 450 av. J.-C., les lécythes à fond blanc portent très souvent une iconographie funéraire, la visite à la tombe¹⁸. De telles scènes montrent le plus souvent des femmes venues déposer des offrandes au pied de la stèle du (ou de la) défunt(e).

Fig. 6 : Lécythe, Londres D 58

- 19 Dans certains cas, la stèle est porteuse d'un ou plusieurs objets isolés, qui disent quelque chose du défunt. On voit ainsi un casque, un panier à laine (*calathos*), des altères (fig. 6), une lyre à côté d'un coffre (fig. 7) ou bien un canthare (fig. 8).

Fig. 7 : Lécythe, Berlin F 3262

Fig. 8 : Lécythe, Madrid 19497

- 20 Dans tous ces cas, chacun de ces objets est un marqueur, un signe qui indique de manière générique un statut : le casque dit le guerrier ; le panier à laine, la femme vertueuse ; les altères, l'athlète ; la lyre et le coffre, la femme aimant les Muses ; le canthare, le banqueteur. Toute cette série de lécythes porte des images anonymes, génériques ; on ne rencontre aucun élément spécifique qui particulariserait ces vases. Ils ne portent aucun

nom propre, et ne se réfèrent jamais à un individu particulier. L'objet au tombeau, en image, renvoie à une catégorie et aux caractéristiques sociales du défunt¹⁹.

- 21 Cette pratique figurative, qui fait de l'objet un signe, se banalise dans les stèles funéraires en particulier dans les cités d'Asie Mineure, à l'époque hellénistique et impériale²⁰. On voit fréquemment une série d'objets associés au portrait du défunt ; parfois le sculpteur représente des objets seuls, comme le catalogue des activités ou des vertus des défunts²¹.

Fig. 9 : Stèle de Sardes

- 22 Deux de ces stèles sont particulièrement remarquables du point de vue qui nous intéresse, car elles confirment, par un commentaire textuel, la logique que l'on a tenté de mettre en évidence. La première (fig. 9), qui provient de Sardes et date de la fin du II^e siècle av. J.-C., est aujourd'hui conservée au Musée d'Istamboul²². La défunte, Ménophila, est représentée en haut relief, sur une stèle surmontée d'un fronton où figure une couronne et au-dessous duquel se lit la formule « le peuple, pour Ménophila fille d'Hermogénès ». Dans la partie en relief, la défunte est debout, entre deux petites servantes. Près d'elle est gravée une grande lettre A (=1) et, en haut du cadre, un panier à laine, des rouleaux liés ensemble ainsi qu'une fleur de lys. Sous le relief, une épigramme accompagne cette représentation :

Cette pierre nous montre une élégante et
gracieuse femme. Qui est-elle ?
Les lettres des Muses l'indiquent : Ménophila.
Mais pourquoi sur la stèle sont gravés ce lys et un
alpha,
Un livre et un panier à laine et au-dessus une
couronne ?
Le livre indique sa sagesse, ce qu'elle porte au-
dessus de sa tête
Sa fonction (de prêtresse), le un qu'elle est fille

unique,
 Le panier à laine est l'indice de sa vertu bien
 ordonnée, et la fleur,
 Signe de sa jeunesse qu'un démon a emportée.

- 23 Chaque objet devient un élément du portrait moral et social de la défunte dont l'image corporelle se double d'une série d'objets qui la qualifient. Le texte sert ici à la fois d'éloge et d'exercice herméneutique, assignant à chaque objet la valeur symbolique dont il est porteur, dans ce contexte particulier.

Fig. 10 : Stèle de Dion

- 24 Tout aussi remarquable le dispositif qui figure sur une stèle récemment découverte à Dion (fig. 10)²³, colonie romaine en Thrace. Elle commémore un couple dont nous n'avons pas l'image. Au lieu des portraits attendus, la stèle ne montre qu'un geste, qui lui aussi fait signe : deux mains serrées, signe de la *dexiosis*, de l'alliance qui unit les époux. En dessous, une série d'objets, répartis en deux volets, à gauche pour la femme, un instrument de musique à cordes (*nabulum*), à droite pour le mari une clé, un stylet, un encrier et un rouleau ouvert, sur lequel on peut même lire quelques vers latins. Au-dessus des mains unies, un commentaire en latin explicite le choix de ces instruments :

Sous la droite de la femme, on a sculpté un *nabulum*,
 car tant qu'elle vécut, elle aima les Muses.
 Sous la droite du mari, on a sculpté une clé, car il
 s'occupa du *tabularium* avec une grande honnêteté.

- 25 Ce dispositif est exceptionnel pour une stèle funéraire, car en mettant l'accent sur ces vertus culturelles, musique et poésie, et sur la *fides* du magistrat, qui fait écho à la fidélité des époux, marquée par la *dexiosis*, il omet non seulement le portrait des défunts, mais même la mention de leur nom. En négligeant les identités particulières pour privilégier des qualités génériques, la stèle donne aux objets et au geste symbolique toute la place

qu'ordinairement on réserve aux noms et aux visages, confirmant ainsi le rôle que prennent les objets : marqueurs de vertus morales et de statuts sociaux.

- 26 Ce que l'on voit à l'œuvre dans cette longue série, des vases attiques aux stèles d'Asie mineure, c'est la constitution d'un système de signes qui s'appuie, pour être efficace, sur les propriétés de l'image : présence, simplification, suggestion. D'un point de vue anthropologique, l'étude du corpus des objets représentés pour eux-mêmes montre que tous les objets ne sont pas retenus indistinctement. Ils sont en nombre limité, et leur inventaire nous donne une clé d'accès à la culture qui produit ces images et aux domaines qu'elle privilégie ainsi, parce qu'ils sont, à ses yeux, bons à montrer.

Appendice : objets isolés dans la céramique attique

Figures noires

- 27 1 - Amphore – Athènes MN 558 (CC664) – CVA 2, pl. (68) 18 – Casque

Coupes à yeux

- 28 2 - Philadelphie MS 2498 – casque
 29 3 - Louvre F 127 ter - ARV² 54/9 – louterion
 30 4 - Florence 151198 – ARV² 55/12 – autel + palmier
 31 5 - Munich 2581 – ARV² 55/11 – étui à aulos
 32 6 - perdu – ARV² 128/16 – bouclier

Amphores à col nicosthéniennes

- 33 7 - Paris, collection privée - ABV 217/10 – trépieds
 34 8 - Rome, Vatican 16519 - ABV 218/12 – trépieds
 35 9 - Paris, Louvre F 106 - ABV 218/13 – trépieds
 36 10 - Rome Villa Giulia 20748 - ABV 218/14 – trépieds
 37 11 - Vienne KHM 3604 - ABV 221/41 – casque + bouclier
 38 12 - Paris, Louvre F 109 - ABV 221/45 – casque + bouclier
 39 13 - Rome, marché – ABV 225/10 – trépieds
 40 14 - Paris Louvre F 114 - ABV 226 en haut – trépieds (surpeints)
 41 15 - Londres, Sotheby - Para 106 ; Sotheby 29 XI 1965, p. 58 – trépieds
 42 16 - Hanovre 1961.23 - Para 106/58bis – trépied

Figures rouges

- 43 17 - Hydrie – Paris, Louvre G 179 – Pottier, *Album* pl. 126 – armes
 44 18 - Stamnos – Munich 2404 – CVA 5 (35), pl. 244 (959), 3 – lyre

Pyxides

- 45 19 – Athènes 14794 – Richter, *Furniture* 398 – coffret
- 46 20 – Edinburgh 1956.477 – CVA 1 (30) pl. 30 (747), 10 – coffret
- 47 21 – Munich 2726A – CVA 2 (30), pl. 99 (295), 2 – coffret, tissu
- 48 22 – Copenhague MN 953 – ARV² 1360.1 ; CVA 4, pl. 162 (164), 2 – cratère
- 49 23 – Athènes, Acr. 577 – Graef-Langlotz, *Acropolisvasen II*, pl. 44, 577 – lyre
- 50 24 – Londres E 770 – Hoppin, *Red Figure* 2, p. 173 – bras et épée

NOTES

1. Thèse de Noémie Hosoi, sur les objets dans le champ de l'image attique, en cours d'achèvement, sous la direction d'Alain Schnapp, Paris-I. Pour une première approche, déjà ancienne, voir Jean-Louis Durand, François Lissarrague, « Un lieu d'image ? L'espace du louterion » in Christian Jacob, Franck Lestringant (éds), *Arts et légendes d'espaces*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1981, p. 125-148.
2. Voir appendice, n° 2 à 6.
3. Voir appendice, n° 7 à 16. Cette formule reprend une pratique déjà présente dans la céramique corinthienne, pour les plaquettes d'anses de cratères à colonnettes.
4. Voir à ce sujet Martin Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 67-75.
5. Barbara Philippaki, *The Attic Stamnos*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 90-91 et planches 15-16.
6. Voir appendice n° 18.
7. Voir Françoise Frontisi-Ducroux, « Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos », *Le Temps de la Réflexion* VII, 1986, *Corps des dieux*, p. 193-211.
8. John Oakley a signalé ce phénomène et se propose de l'étudier (article non paru, à ma connaissance) ; cf. *Corpus Vasorum Antiquorum*, Baltimore, pl. 41 et le texte p. 39-40.
9. Voir appendice n° 19 à 24 ; en dehors des objets, qui nous intéressent ici, on trouve des insectes, des animaux et, comme dans le cas des *stamnoi*, des parties du corps (tête, bras, main).
10. Helga Gericke, *Gefäßdarstellungen auf griechischer Vasen*, Berlin, Bruno Hessling, 1970, et François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.
11. J'ai essayé de montrer cela ailleurs ; cf. « Women, boxes and containers : some metaphors », in *Pandora: Women in classical Greece* (exhibition), by Ellen Reeder, The Walters Arts Gallery, Princeton University Press, 1995, p. 91-101.
12. Il entre dans la série des objets dont Louis Gernet a analysé l'importance symbolique ; cf. Louis Gernet, « La notion mythique de la valeur en Grèce », *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, François Maspero, 1968, p. 93-137, part. p. 100-104.
13. Voir *Annuaire EHESS* 2003-04, p. 420-21 et 2004-05, p. 355-56.
14. Appendice n° 17.
15. Edmond Pottier, *Musée du Louvre, Catalogue des vases antiques de terre cuite, troisième partie*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1906, p. 1017.

16. Sur ce point voir mon article « A trophy for O.M. », à paraître dans les *Mélanges en l'honneur d'Oswyn Murray*.
17. Ce sont les lieux vides, associant hermès pilier et autel : on n'y trouve pas d'objets autres que des bucrânes et des plaques votives (*pinakes*).
18. Voir en dernier lieu John Oakley, *Picturing death in classical Athens*, Cambridge University Press, 2004.
19. Parallèlement à ce système d'images, les épigrammes funéraires de l'*Anthologie* donnent une série de références équivalentes, qui explicitent le statut symbolique de ces objets.
20. Ernst Pfuhl et Hans Möbius, *Die Östgriechischen Grabreliefs*, Mainz, von Zabern, 1979.
21. Ernst Pfuhl et Hans Möbius, vol. 2, p. 540-558, n° 2256 à 2318 ; voir en particulier, à une date avancée, la stèle de Dorylaion en Phrygie, n° 2301, pl. 324, sur laquelle deux systèmes d'objets, masculin et féminin, sont organisés en parallèle ; bonne photo dans Elaine Fantham *et al.*, in *Women in the Classical World*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 371.
22. Ernst Pfuhl et Hans Möbius, *op. cit.*, n° 418 et pl. 69. François Lissarrague, « Miroir, signe, reflet : spéculations dionysiaques », in *Miroirs, jeux et reflets depuis l'Antiquité*, (cat. Exposition Rouen, Musée départemental des Antiquités), Paris, Somogy, 2000, p. 44-48 ; Anne Biemann, « Une vertu en rouleau ou comment la sagesse vint aux Grecques », in *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique*, Regula Frei Stolba *et al.* (éds), Berne, Peter Lang, 2003, p. 77-107.
23. Musée archéologique de Dion, n° 5561 ; bonne photo couleur dans *Le don des Muses*, (cat. exposition Bruxelles-Athènes), Ministère de la Culture hellénique, Athènes, 2003, n° 70, p. 180 ; D. Pandermalis, « The excavations at Dion in 1994 », *Archaiologiko Ergo sti Makedonia kai Thraki* 8 (1994) 131-136 ; *Année épigraphique*, Paris, PUF, 1998, n° 1200, p. 447.
-

AUTEUR

FRANÇOIS LISSARRAGUE

EHESS/Centre Louis Gernet/CEHTA