Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

11 | 1998

Varia

Athéna, Apollon, Dionysos et les autres. Panthéons de terre cuite : jeux de poses, jeux de rôles

À propos de regroupements de dieux sur quelques vases attiques de la
fin du VI^e siècle

Annie-France Laurens

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1215>

DOI : 10.4000/kernos.1215

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Annie-France Laurens, « Athéna, Apollon, Dionysos et les autres. Panthéons de terre cuite : jeux de poses, jeux de rôles », *Kernos* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1215> ; DOI : 10.4000/kernos.1215

Athéna, Apollon, Dionysos et les autres.

Panthéons de terre cuite : jeux de poses, jeux de rôles

(à propos de regroupements de dieux sur quelques vases
attiques de la fin du ^{vi}^e siècle)

Les quelques remarques qui suivent prennent place dans un cadre plus large de recherches sur ce qu'il est convenu d'appeler les « assemblées de dieux »¹. Malgré la familiarité du terme, il s'agit là d'une notion difficile, surtout quand on l'aborde sous l'angle des représentations figurées. On est amené à se demander quel sens de tels regroupements peuvent avoir par rapport aux panthéons des cités, structurés et hiérarchisés, quel sens par rapport aux lois sacrées, par rapport aux configurations sacrificielles (j'entends les successions ou les juxtapositions d'instances sur les autels; je pense à l'exemple classique de l'autel d'Oropos², partagé entre dieux et héros), quel sens aussi par rapport aux grands rassemblements, tels qu'ils ressortent des récits ou évocations mythologiques. Bref, dans un tel contexte, que peut-on dire des regroupements de dieux grecs sur les vases grecs ? Comme très souvent, on est vite confronté à une sorte de dilemme; l'interprète devrait choisir entre deux tentations (ou incitations ?) diamétralement opposées, entre beaucoup (trop ?) de sens – le vase serait le reflet plus ou moins évident, plus ou moins direct, d'histoires, de récits – et pas ou presque pas de sens. Depuis de nombreuses années maintenant, nous avons appris à nous défier de la première tentation et nous évitons de faire des vases l'illustration de textes. Cela est bien connu et généralement accepté désormais.

Mais qu'en est-il de la tentation inverse ? qui laisserait le vase dans une sorte de déshérence du sens, livré à l'arbitraire insane d'une fabrication qui ne se soucierait que de l'aspect formel des choses et se satisferait éventuellement de donner sur les parois céramiques un « extrait », une sorte de citation plastique d'une œuvre majeure. Le sens n'existerait que par référence à l'œuvre complète, réputée relever du grand art (peinture le plus souvent, mais aussi sculpture) et avoir atteint une notoriété suffisante pour être citée, mais surtout être repérée et partant identifiée à partir d'un simple extrait. L'œuvre référentielle est considérée comme la raison d'être d'une création mineure,

¹ Depuis de (trop) nombreuses années, je prépare un ouvrage sur ce thème. Je profite de cette occasion pour remercier ceux qui m'accompagnent (patiemment) dans cette quête.

² PAUS., I, 34, 1-3.

elle-même privée d'autonomie en ce qui concerne sa forme et sa signification. Ce genre de vase ne ferait sens que par la médiation d'une création plastique extérieure à lui-même. Cependant certains chercheurs ne partagent pas cette vision d'une antiquité scindée entre arts majeurs et arts mineurs, ou bien, s'ils la partagent, c'est sans pour autant considérer que l'artisanat puisse être assimilé à une sous-culture dont les producteurs colleraient, juxtaposeraient des fragments, pris parfois au hasard dans un stock d'atelier, en laissant une grande part à l'arbitraire et à l'aléatoire.

Alors, pour arracher les rassemblements de dieux qui nous préoccupent à cette absence de sens, on a parfois la tentation d'ouvrir une troisième voie et de trouver leur raison d'être dans le domaine du cultuel. Une telle démarche est sans nul doute fondée et légitime, mais extrêmement difficile à mettre en œuvre concrètement. Si elle est prometteuse de résultats dans le cas d'Héraclès à Athènes³, de ses contacts avec Athéna, Hébè, Iolaos, Alcmène⁴, que ce soit au cours des exploits, du banquet⁵ ou à l'audition musicale⁶, à y regarder de plus près, on se rend vite compte qu'il est difficile d'aller au-delà de cette approche assez large. Les configurations rituelles d'un calendrier ne sauraient en fait rendre compte d'associations visuelles rares.

Prenons l'exemple d'une amphore à figures noires de Hanovre où la réunion d'Athéna, Apollon et Hermès intrigue⁷ (fig. 1). Que font-ils tous les trois ensemble ? Ou plutôt qu'est-ce qui les fait être ensemble, ainsi juxtaposés ? Ce regroupement nous paraît si difficile à penser, en l'absence de référents mythologiques ou rituels, que les commentateurs n'ont guère d'autre choix que de parler de composition arbitraire, dont ils tentent de rendre compte en considérant l'image comme un « extrait » d'une œuvre plus importante et de conclure en insistant sur l'extrême rareté de ce groupe-

³ A. VERBANCK-PIÉRARD, *Héraclès l'Athénien*, in A. VERBANCK-PIÉRARD, D. VIVIERS (éds), *Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles, 1995, p. 103-125; et du même auteur la thèse en cours consacrée à Héraclès archaïque et classique en Attique.

⁴ Je me permets de renvoyer à ma thèse consacrée à Hébè. *Images, mythes et cultes* (1985) et aux rigoureux bilans de M.-Fr. BILLOT, *Le Cynosarges, histoire, mythes et archéologie*, in R. GOULET (éd.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, II, Paris, 1992 et *Le Cynosarges, Antiochos et les tanneurs. Questions de topographie*, in *BCH*, 116 (1992), p. 119-156.

⁵ A. VERBANCK-PIÉRARD, *Herakles at Feast in Attic Art: A Mythical or Cultic Iconography?*, in R. HÄGG (éd.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Athènes-Liège, 1992 (*Kernos*, suppl. 1), p. 85-106; S.R. WOLF, *Herakles beim Gelage*, Cologne, 1993 et le compte-rendu par A. VERBANCK-PIÉRARD, in *Kernos*, 7 (1994), p. 394-401.

⁶ Cl. MIQUEL, *Héraclès sonore*, in A.-F. LAURENS (éd.), *Entre Hommes et Dieux. Le Convive, le Héros, le Prophète*, Besançon, 1989, p. 69-79.

⁷ Amphore à col FN, Hanovre 1964.9 = CVA 1, pl. 11 (1643), 1 = LIMC, s.v. Apollon, n° 787a.

ment⁸. Le caractère de rareté révélerait le cas limite, pour ainsi dire l'aphasie iconique d'une image mineure qui n'a rien de plus à dire que faire signe vers une autre œuvre dont nous ne savons rien, sinon que nous avons besoin d'en faire l'hypothèse pour expliquer l'amphore de Hanovre ! Structure typique du cercle vicieux ?

Fig. 1 : Amphore Hanovre 1964.9 (d'après CVA 1, pl. 11 [1643], 1)

Dans ce cas particulier, les hasards de l'archéologie ont fait parvenir jusqu'à nous un document qui pourrait passer pour être une sorte de relais, un document de transition entre l'œuvre référentielle abolie et l'amphore de Hanovre. Je veux parler d'une coupe bien connue de Berlin, apparemment extrêmement facile à interpréter, où les Olympiens se livrent à notre regard et, comme à la parade, jouent à se laisser reconnaître⁹ (fig. 2a). Dans le sens de la lecture, sont successivement assis : Poseidon au trident, tourné vers l'exté-

⁸ G. JURRIAANS-HELLE, in H.A.G. BRIJDER et div. (éd.), *Enthousiasmos, Essays on Greek and Related Pottery presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 1986 (*Allard Pierson Series*, vol. 6), p. 118-119, fig. 4. Outre l'amphore de Hanovre, on peut citer une amphore FN autrefois à Wurzburg U. 99 = ABV 402, 10 (Athéna, Apollon et Hermès assis) et l'amphore FN de Londres B 238 = ABV 393, 9 (p. de Nikoxénos) = J.-L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris, 1986, fig. 3 (en B, le bœuf paré des bandelettes sacrificielles donne un tout autre sens à la scène et la transforme en *pompè* divine).

⁹ Coupe FN/FB de type A, Berlin F 2060 = ABV 435, 1 (rapprochée du gr. de l'œnochoé de Kevorkian) = LIMC, s.v. *Athena*, n° 446, datée de 490 av. J.-C. environ.

rieur; Athéna casquée, lance en main, enveloppée par les arabesques des serpents de l'égide, posée par-dessus le péplos; Hermès avec son caducée et son pétase; Apollon à la cithare; Artémis, carquois au dos, brandissant de la main droite l'arc et deux flèches; Zeus et son foudre face à une déesse insignifiante, dont nous pensons que la position fait fonction d'attribut et que nous interprétons comme Héra. Aucune ambiguïté donc sur l'identité des dieux, si nous intégrons parmi les critères qui font sens, les positions relatives des dieux¹⁰. Aucun étonnement non plus à voir ainsi juxtaposés les dieux. Athéna et Poseidon, cela procure un sentiment de familiarité, que l'on songe aux mythes de l'Attique ou aux rencontres culturelles¹¹. Que les deux divinités se tournent le dos ne nous chagrine guère car, sur les images, la contiguïté des silhouettes est au moins aussi importante que leur orientation. D'ailleurs qui s'étonnerait que Poseidon et Athéna se tournent le dos; ils ont eu des différends autrement spectaculaires. Mais peu à peu, en procédant de la sorte, en tentant de reconstituer une mémoire, une « compétence » diraient certains, à l'antique, on glisse vers une mythologisation de l'image. Or cette image raconte-t-elle une histoire? Apparemment pas. Et pourtant on peut faire remarquer que c'est de l'ensemble des Olympiens que Poseidon semble se détourner – et pas de la seule Athéna – un peu comme s'il se penchait au balcon de l'Olympe, pour regarder au loin ce qui se passe, insensible aux propos qu'échangent Athéna et Hermès, dont l'intensité est soulignée par le croisement de leurs bras. Ce spectacle qu'il recherche pourrait bien être l'image représentée sur l'autre côté de la coupe, un départ en char de la déesse Athéna. Nous reviendrons sur le problème indissociable de la narrativité supposée de cet ensemble figuratif et du rapport entre les faces A et B.

Pour l'instant restons-en à la réunion des Olympiens et regardons les règles de composition de cet ensemble. Au premier abord, la facilité de lecture de cette image est confirmée. La scène qui compte sept personnes est très simplement structurée autour de la figure centrale d'Apollon, avec trois divinités de chaque côté, selon un schéma que nous pouvons exprimer sous la forme 3+1+3. Cette axialité du dieu cithariste est des plus banales, même si dans le cas présent elle entraîne la latéralisation des souverains de l'Olympe, sans aucune procédure compensatoire et avec – presque – la volonté de les marginaliser en rendant Héra – l'ultime – quasi indiscernable. Apollon est bien le pivot de cet Olympe et il fait couple avec Artémis, son auditrice privilégiée, ici et ailleurs¹². Et pourtant cette disposition en dyade du frère et de la

¹⁰ Composante importante des panthéons d'images que j'ai déjà eu l'occasion d'aborder (A.-F. LAURENS, *Identification d'Hébè? Le nom, l'un et le multiple*, in *Image et Société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, 1987, p. 59-72) et sur laquelle je reviendrai plus bas.

¹¹ J.R. MERTENS, *The Amasis Painter: Artist and Tradition*, in *Papers on the Amasis Painter and his World*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1987, p. 168-183 (spécialement sur Athéna/Poseidon, p. 170-171).

¹² Voir *LLMC, s.v. Apollon*, n^{os} 630-666 et *Artemis*, n^{os} 1003-1011, 1105-1140.

Fig. 2 : Coupe Berlin F 2060 (d'après SHAPIRO, *op. cit.* [n. 16], fig. 63 d et e)

sœur, répercutée par la présentation en couples des autres participants, Zeus et Héra que nous venons d'évoquer, mais aussi Athéna et Hermès, crée un déséquilibre qui souligne l'isolement de Poseidon et qui peut s'exprimer par une autre formule, elle aussi présente dans l'image, $1(+2+2+2)$. En réalité, il y a quelque chose de non satisfaisant dans toute tentative pour rendre compte de la répartition des dieux, car aussi bien peut-on voir Apollon et Hermès, assis dans la même direction et encadrés par Athéna et Artémis, soit $1+4+2$, ou bien même retrouver le trio qui est au point de départ de notre enquête, à savoir Athéna, Apollon et Hermès, complétés par Artémis, assise pour les affronter tous les trois, soit $1+\{3+1\}+2$. Nous observons que la composition

n'est pas univoque. Plusieurs schémas sont imbriqués les uns dans les autres, susceptibles de modifier le sens de ce regroupement de dieux, en faisant varier les règles d'organisation.

En résumé, si d'une certaine manière, s'impose bien l'image que je viens de décrire d'un Olympe fortement structuré autour de la musique d'Apollon, avec des répartitions symétriques à droite et à gauche du dieu, d'un autre côté, il est indéniable que l'image est *en même temps* structurée selon un rythme beaucoup plus fluide et difficile à cerner, qui met en évidence, parmi d'autres dispositions possibles, le trio de départ de cette enquête, Athéna, Hermès et Apollon. Ils sont bien là, côte à côte. Mais est-il légitime de les isoler de l'ensemble ? Dans cet Olympe, forment-ils vraiment un sous-ensemble, encadré par Poseidon et Artémis, tous deux entièrement tournés, corps et visages, vers la gauche, soit 1+3+1+2 ? Dans cette image relais, nous avons donc retrouvé, par l'analyse iconographique, le panthéon de l'amphore de Hanovre, même si la séquence des trois dieux est organisée selon un ordre différent, même s'ils sont repérables dans une structure plus complexe. Ce qui ne signifie pas que le panthéon qu'ils constituent sur le vase de Hanovre ait été découpé précisément dans une assemblée de ce genre, ni que la démonstration soit faite qu'il s'agisse d'une citation en abrégé. Toutefois, sans résoudre la question des origines premières de l'image, et en restant simplement au niveau des productions de la céramique, nous constatons qu'il y a bien deux types d'occurrence de ce panthéon, soit isolé, soit pris dans un ensemble plus large.

Pour n'être plus aussi particulier, le trio des dieux de Hanovre est-il plus compréhensible ? La réponse risque d'être décevante. Nous devons distinguer deux plans, celui du rapport formel entre les dieux et celui du sens du regroupement. En ce qui concerne les règles du protocole olympien, le passage par la médiation de la coupe de Berlin ne nous apporte guère d'éclaircissement. En effet, ce qui fait difficulté c'est la mise en contact direct, le face à face entre Athéna et Apollon, Hermès n'étant en l'occurrence qu'un opérateur iconique¹³. La confrontation, rarissime, des instances seules ne serait attestée que deux fois¹⁴. Or c'est précisément le face à face qu'ignore la coupe de Berlin, même si elle additionne, à sa manière, Athéna et Apollon, par l'intermédiaire d'Hermès. Les mêmes dieux, autrement répartis, ne posent pas exactement les mêmes problèmes et l'étrangeté de la configuration de Hanovre reste pour l'instant entière.

Mais si la difficulté n'est pas résolue, c'est peut-être parce que nous avons mal posé le problème. L'image ne pourrait pas trouver de comparaison exacte et partant d'explication, parce qu'elle ne serait que le fragment d'un ensemble qui, lui, et lui seul, serait plein de sens. Si la structure référentielle,

¹³ Voir *infra* la démonstration autour de l'amphore à col FN de Turin 4101 = CVA 2, pl. 5 (1789) (n. 41).

¹⁴ Voir *infra* n. 30 et 31.

sans s'identifier à elle, peut être analogue à la coupe, c'est ce document qui est susceptible de nous livrer du sens, valable également pour l'amphore. A ce point de notre démarche, nous retrouvons la question évoquée de l'unicité du sens des deux faces de la coupe. En A, nous avons décrit une assemblée de dieux organisée autour de l'écoute musicale. L'audition de la cithare apollinienne est une raison suffisante pour rendre compte de la réunion des Olympiens, et d'Athéna parmi eux, comme nous le voyons sur d'autres vases¹⁵. Cette face peut être autonome. Sur la face B, est représenté un départ d'Athéna en char qui laisse au sol divers chevaux, guerriers, hoplites et scythes, parmi lesquels se distingue Héraclès en position axiale (fig. 2b). Malgré le contexte, complexe et confus de ce revers, on a parfois eu la tentation de réduire l'image au couple Athéna/Héraclès et d'y voir l'indication d'un convoiement d'Héraclès vers l'Olympe¹⁶, autrement dit d'un parcours d'apothéose, auquel assisteraient tous les dieux rassemblés en A, Poseidon étant spécifiquement indicateur d'attention et de regard. L'intérêt d'une telle interprétation est de faire entrer la coupe de Berlin dans toute une série de documents centrés sur l'Introduction d'Héraclès dans un Olympe réuni pour célébrer son apothéose. La liste en a été plusieurs fois dressée et ce thème est assurément important. Mais peut-être ne faut-il pas arguer de ces attestations pour céder à des tentations de surinterprétation ou de prélecture. Tout iconographe sait que le sens des images ne peut certes s'appuyer que sur des mises en série et des répétitions significantes de schémas. Mais il n'ignore pas non plus que ces séries ont des zones plus floues sur les confins où elles tendent à se dissoudre ou à fusionner avec d'autres séries. Il convient de respecter cette opacité qui n'est pas seulement révélatrice de notre incompréhension de modernes mais qui met en évidence l'existence de marges d'ambiguïté ou d'ambivalence, riches d'enseignement¹⁷. Aussi convient-il d'être

¹⁵ Voir ici même l'hydrie FN de Nouvelle Zélande, OMDunedin E 48.66 = ABV 364, 51 (fig. 5 et n. 42), certaines scènes de départ d'Athéna en char (par ex. l'amphore FN de Londres B 203 = ABV 274, 131), certains banquets d'Héraclès (par ex. l'oenochoé FN de Berlin F 1924 = Para 186), certaines scènes de la naissance d'Athéna (par ex. l'amphore de Londres B 147 = ABV 135, 44).

¹⁶ H.A. SHAPIRO, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mayence, 1989, p. 142-166 et fig. 63 d. C'est le modèle interprétatif que suit N. KUNISCH, *Athena und Herakles, oder: Darstellungsprobleme dialogischer Verhältnisse in der griechischen Vasenmalerei*, in *Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl*, Munich, 1985, p. 179-194 et *Herakleseinzug und Götterspende*, in *AK*, 36 (1993), p. 11-23.

¹⁷ On notera que plusieurs expériences ont été faites d'utiliser l'aide de l'informatique afin de dissiper ces zones d'ombre, qui pourraient n'être dues qu'au manque de rigueur des observateurs. Les résultats laisseraient plutôt penser que l'ambiguïté des contacts entre plusieurs schémas était inhérente aux procédures iconographiques des peintres de vases attiques. On pourra lire notamment Fr. LISSARRAGUE, A. SCHNAPP, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers ?*, in *TR*, 2 (1981), p. 275-299 et Ch. BRON, P. CORFUBRATSCHI, M. MAOUENE, *Héphaïstos bacchant ou le cavalier comaste : simulation de raisonnement qualitatif par le langage informatique LISP*, in *AION*, 9 (1989), p. 155-172, pl. 14-26.

prudent et de ne parler d'apothéose que lorsqu'elle est explicite; un Olympe rassemblé n'implique pas automatiquement l'arrivée d'Héraclès, même si Poseidon nous semble posté en guetteur (n'est-ce pas là, d'ailleurs, une psychologisation de la représentation, peu conforme aux codes de l'image archaïque ?). Nous pourrions nous fonder sur la logique formelle de la coupe pour souligner l'incohérence d'une construction qui mettrait deux fois en scène Athéna, en A parmi les dieux en attente, en B en tant que futur convoyeur du nouveau dieu. Mais il faut bien reconnaître que ce genre d'inconséquence n'est pas impossible dans l'imagerie¹⁸. Et pour argumenter, je préfère m'appuyer sur une série incontestable et contemporaine de celle de l'apothéose, à savoir les départs en char d'Athéna, indépendamment d'Héraclès.

Les exemples sont nombreux et parfois nous constatons une articulation notable entre la scène de char d'un côté et un concert apollinien de l'autre. Je mentionnerai une amphore à figures noires du peintre de Dikaïos¹⁹, particulièrement intéressante dans la mesure où elle oppose l'image d'un Apollon à la cithare, normalement encadré de deux déesses que nous interprétons comme Artémis et Lété²⁰, à celle d'Athéna bondissant dans le char, escortée – notons-le bien – par Apollon cithariste accompagné d'une déesse (Artémis, plutôt qu'Iris²¹) et par Hermès. Ce qui revient à dire que nous retrouvons le trio de l'amphore de Hanovre, augmenté d'une figure féminine d'accompagnement, et le procédé de reduplication d'une figure de dieu d'une face à l'autre – en l'occurrence, Apollon. Nous retrouvons le même schéma d'ensemble, avec quelques variantes, sur un cratère du peintre de Berlin, dispersé entre les musées d'Athènes et de Londres²², qui montre, sur une face, le départ en char d'Athéna, en présence de Zeus et d'Hermès et, sur l'autre, Apollon jouant de la cithare pour sa mère, sa sœur, mais aussi Dionysos. Je pense que la coupe de Berlin présente le développement d'une structure de ce genre et insiste sur la spécificité d'Athéna, toujours prête à se mêler aux combats des mortels et à se présenter en championne de tel ou tel, Achille, Héraclès ou autre. En revanche elle ne présente aucun élément susceptible

¹⁸ On retrouverait, par exemple, le même redoublement d'Athéna, en char sur la panse et dans une assemblée de dieux assis sur l'épaule, sur une hydrie FN de Cambridge G 56 = ABV 364, 52 (gr. de Léagros) = CVA 1, pl. 16, 1. 17, 3 et 24, 2. Voir ici même l'hydrie FN de Dunedin E 48.66 (n. 42 et fig. 5).

¹⁹ Agrigente C. 1954 = ABV 400, 2 = CVA 1, pl. 14, 1-2, 15 et 16.

²⁰ L'identification procède d'une généralisation à partir de quelques vases où les noms sont inscrits, entre autres l'amphore FN de Wurzburg 220 = ABV 328,1 (p. de Pasiclès) = LIMC, s.v. *Apollon*, n° 631 e et *Artemis*, n° 1107.

²¹ *Contra* : – *Veder Greco – Le necropoli di Agrigento*, Rome, 1988, n° 71, p. 218.

²² Calice FR, Athènes Acropole 742 + British Museum E 459 = ARV² 205, 117 = AK, 14 (1971), p. 52, fig. 2.

de soutenir l'idée d'une ambivalence avec l'apothéose d'Héraclès²³. La coupe n'est pas organisée comme une cérémonie d'attente du nouveau dieu et l'extrait supposé – le trio d'Athéna, Apollon et Hermès, à Hanovre – ne peut donc s'expliquer comme un morceau choisi, mal découpé et difficile à identifier, d'une scène d'apothéose. En insistant sur ce cas particulier, j'ai simplement essayé de montrer qu'il était assez vain de tenter de ramener les groupements de dieux un peu déroutants ou atypiques à des éclats plus ou moins désorganisés d'assemblée d'apothéose. Un mythe n'est pas à chercher derrière chaque image et tout conciliabule d'Olympiens ne se réfère pas à Héraclès. Pour le dire plus nettement, je ne crois pas qu'on puisse rendre compte du trio de l'amphore de Hanovre par référence au mythe d'Héraclès dieu. L'image doit être considérée en elle-même, pour ce qu'elle est dans son autonomie, sans préjuger d'un statut qu'elle pourrait avoir d'image décalée par rapport à une iconographie plus complexe, plus cohérente, plus lisible... pour nous.

Tout comme l'image ne s'explique pas nécessairement par rapport à du mythique, de même les organisations par positions qu'elle montre entre les dieux ne renvoient pas nécessairement à des panthéons dûment attestés, en tel lieu, à telle époque, dont nous trouverions comme un reflet sur le flanc des vases. Car avec la notion de panthéon figuré, nous réintroduirions la préexistence d'un donné de référence que les vases auraient pour fonction d'illustrer, selon le processus que nous avons refusé concernant le rapport texte/images.

Je vais au contraire essayer de montrer qu'avec les vases nous n'avons pas affaire à un phénomène d'écho par rapport à un panthéon topique, mais à une fabrication autre, à une exploration visuelle et ludique de regroupements qui ont leur logique à explorer, à rechercher exclusivement à l'intérieur d'eux-mêmes. Nous arrivons ainsi – d'où peut-être notre malaise – au point extrême de la fabrique grecque de dieux bons à regarder. Ils forment des réseaux de figurabilité pure qui n'illustrent pas, mais qui en aucun cas, évidemment, ne peuvent contredire les grandes cohérences des panthéons des diverses cités. Le peintre de vases expérimente des associations et met en scène des virtualités panthéoniques purement formelles. Ce formalisme des mises en relation d'instances sert de révélateur aux manipulations extrêmes et pose nettement les limites au-delà desquelles la culture grecque perdrait ses propres marques, n'identifierait plus ses dieux, perdrait son regard.

Dans cette nouvelle perspective, qu'en est-il de l'amphore de Hanovre ? Si nous l'envisageons d'un point de vue strictement iconographique, nous devons rappeler qu'elle se situe au point d'interférence de deux schémas, le

²³ Autre départ d'Athéna, dans la compagnie d'Héraclès mêlé à d'autres dieux, sur l'épaule d'une hydrie FN de Toledo 56.69 = ABV 263, 2 (p. du Vatican G 43) = CVA 1, pl. 20 (800) et 21 (801) = LIMC, s.v. *Herakles*, n° 3297; Athéna en char, Dionysos au kérés, Héraclès, Hermès, 2 F.

schéma de l'écoute par les Olympiens du jeu de la cithare et le schéma du face à face entre Apollon et Athéna, en présence d'un (ou de plusieurs) assistant(s).

Le premier schéma est des plus banals et nous l'avons déjà évoqué, sous sa forme la plus simple, lorsque Apollon est entouré de Lété et d'Artémis²⁴. Nous savons aussi qu'aux Létéïdes diverses divinités peuvent s'adjoindre, Dionysos²⁵, Hermès²⁶, Poseïdon²⁷ et même – plus rarement – Arès²⁸ ou Athéna²⁹. L'assemblée peut devenir très nombreuse, comme nous l'avons vu avec la coupe de Berlin. Le schéma est clair, ses stratégies de développement aussi. Et l'amphore de Hanovre, rapprochée de ce modèle, ne se révèle déroutante que par la confrontation directe entre Apollon et Athéna.

Cela nous ramène au second schéma, le face à face d'Apollon et d'Athéna, dont la rareté est soulignée par tous les spécialistes. Sous sa forme radicale, peut-être même est-il inconnu. En effet, on ne pourrait invoquer que deux cas, une plaque de l'Acropole³⁰ et une petite amphore de Côme³¹, qui ne sont tout à fait clairs ni l'un ni l'autre. La plaque présente, dans un cadre architectural à colonne et fronton, la déesse assise, qui tient son casque à la main, penchée en avant, toute à l'écoute d'un joueur de cithare dont ne reste qu'un fragment, au point qu'il est impossible de savoir s'il s'agit d'Héraclès ou bien d'Apollon³². Quant à l'amphore, si elle organise indubitablement la confrontation d'Athéna tout en armes et du musicien par excellence, nous ignorons si la face B, très ruinée, sur laquelle on aperçoit encore du lierre, portait une représentation de Dionysos. Or la médiation de ce dieu, comme celle d'Hermès ou d'Artémis ailleurs, peut modifier les données de la rencontre des deux autres instances. Avant de poursuivre dans cette direction, faisons le point.

Nous le constatons, le face à face limité à Athéna et Apollon est quasi inexistant dans l'image attique. Cela ne peut pas s'expliquer par de simples raisons esthétiques, puisque les vases à figures noires connaissent par ailleurs

²⁴ Voir l'amphore d'Agrigente et la n. 19.

²⁵ Voir le cratère du peintre de Berlin et la n. 22.

²⁶ Pour une scène avec Hermès, voir par ex., l'amphore de Londres B 263 = *ABV* 271, 73; pour l'adjonction à la fois d'Hermès et de Dionysos, voir l'amphore de Munich 1576 = *CVA* 8, pl. 386 (1804), 4.

²⁷ Voir, parmi d'autres, l'hydrie FN de Hanovre 1965.30 = *Para* 119, 27ter.

²⁸ Voir l'amphore bilingue, signée d'Andokidès et attribuée à Psiax, Madrid 11008 = *ABV* 294, 24 et *ARV*² 7, 2.

²⁹ Le seul exemple, à ma connaissance, d'Athéna adjointe seule à la triade apollinienne, qui puisse (éventuellement) se rattacher aux productions attiques du v^e s., serait un relief archaïsant du musée Barraco, à Rome, en provenance d'Athènes (*LIMC*, s.v. *Apollon*, n° 786)

³⁰ Fragment de plaque FN, Athènes Acr. 2549.

³¹ Amphore FN, Côme C. 23 = *CVA*, pl. 1 (2086) 2, vers 520 av. J.-C.

³² Voir SHAPIRO, *op. cit.* (n. 16), pl. 11, c et p. 31-32.

la mise en confrontation de ces mêmes instances avec d'autres partenaires, d'Athéna avec Poseidon³³ ou Héraclès³⁴, d'Apollon avec Dionysos³⁵ ou Artémis³⁶. Les chercheurs ont alors tendance à expliquer un tel évitement en rappelant que dans les mythes aussi Athéna et Apollon se croisent rarement, que les cultes – tout au moins en Attique – les associent peu. Il est incontestable que, déjà chez Homère, ils appartiennent aux deux camps opposés et que la représentation figurée des mythes, en sculpture comme en peinture, a souligné leur rattachement à des groupes d'influence divergents, sur la frise du Trésor de Siphnos par exemple, où Apollon est figuré derrière Zeus tandis qu'Athéna apparaît en première ligne des partisans des Achéens, pour assister au duel meurtrier d'Achille et de Memnon. Ils sont même parfois engagés directement dans le conflit quand Héraclès, soutenu par Athéna, tente de dérober le trépied d'Apollon. Devant la mise en image de ces tensions, on peut être tenté d'aller jusqu'à évoquer l'arrière-plan politique des rivalités entre Athènes et Delphes, particulièrement intéressant dans la période qui retient notre attention, à la fin du VI^e siècle.

Et pourtant, avant de me satisfaire de ces recoupements, je voudrais à nouveau me tourner vers les images et me rappeler qu'on ne les comprend qu'autant que l'on parvient à les insérer dans des séries. Et au lieu de refermer étroitement le champ de l'enquête iconographique autour des seuls Apollon et Athéna, je vais tenter de voir quelles procédures rendent leur rencontre possible, selon quelles modalités, en vertu de la présence de quelle(s) autre(s) instance(s), puisque j'ai déjà été amenée à observer le rôle d'Hermès et à soupçonner ceux de Dionysos et d'Artémis. Nous avons dès lors affaire, pour le moins, à trois divinités susceptibles de venir s'adjoindre au couple initial. Si je propose ainsi une définition large de la série, c'est parce que, pour comprendre une configuration d'instances, il ne suffit pas de nommer les personnages présents, de les identifier. Pour saisir leur relation, il faut aussi observer les variations et permutations qui se manifestent dans la série, afin de voir qui peut passer en position dominante, qui peut glisser en position secondaire, jusqu'à quel point de connivence ou de subordination peuvent aller les relations de chacune des instances avec toutes les autres. En élargissant l'enquête, en ouvrant la série, nous nous trouvons devant des représentations

³³ Voir l'amphore BN 222 = ABV 152, 25, signée d'Amasis, et J.R. MERTENS (voir n. 11).

³⁴ On se référera à la magnifique amphore du peintre de Berlin, Bâle BS 456 = ARV² 196, 1bis = Para 342 = Add 190 et à la publication de J.D. BEAZLEY, *AK*, 4 (1962), p. 49-67.

³⁵ Amphore à col FN, Londres B 256, 500-480 = LIMC, s.v. *Apollon*, n° 756. Mais nul document mieux que le cratère du peintre de Cadmos à Saint-Petersbourg ne peut exprimer l'harmonieux équilibre qui existe entre Apollon et Dionysos (Ermitage St. 1807 = ARV² 1185, 7). Sur l'expression métaphorique des complémentarités d'Apollon et Dionysos, voir mon interprétation de la coupe de Vienne 202 = ARV² 1523, 1, à paraître (n. 54).

³⁶ Amphore à col FN, Londres B 282 = ABV 602, 27; lécythe de Bâle Kā 427 = ARV² 640, 73bis. 1708; Londres B 260, amphore FN = CVA 4, pl. 64 (209) 1 a-c; et n. 42.

d'Athéna et d'Apollon moins duelles, moins crispées. Nous intégrons, comme une donnée de base, la présence nécessaire d'une médiation, comme préalable à leur rencontre. Et nous pouvons dès lors, à loisir, observer quels médiateurs interviennent et de quelle façon.

Considérée sous cet angle, l'amphore de Hanovre mérite d'être mieux regardée. Placé de façon apparemment symétrique d'Athéna, Hermès dispose en fait de moins d'espace, il est comme repoussé vers les ornements de la zone des anses, par la rencontre principale, celle d'Athéna et d'Apollon à laquelle il cède le terrain. La répartition des figures montre moins un trio qu'une confrontation accompagnée. Cette place majeure d'Athéna face à Apollon cithariste explique que la déesse puisse à l'occasion se glisser même au cœur des images de l'écoute musicale, qu'elle puisse se substituer à Lété pour faire le pendant d'Artémis, dans un schéma dérivé de celui des Létéoïdes.

Fig. 3 : Amphore non localisée (d'après *Catalogue* Sotheby's New York, 12.6.1993, n° 92)

C'est ce qu'elle fait sur un lécythe de Lecce³⁷ où Apollon citharède fait face à Athéna. Mais derrière le musicien apparaît une seconde figure féminine. Le schéma ternaire est si proche de celui des Léoïdes qu'il impose l'identification d'Artémis et oblige à constater la place dévolue à Athéna, au plus près d'Apollon, face au dieu. Mais cette place n'est possible que parce qu'elle est comme légitimée par la présence d'Artémis. Le rôle important de la sœur en tant que coordonnatrice nous renvoie aux images déjà évoquées du départ en char d'Athéna, et à sa présence aux côtés de son frère. Sans doute n'est-elle pas une parèdre inconsistante, mais un opérateur iconique important. On la retrouve sur un lécythe d'Amsterdam où les mêmes instances se répartissent selon les mêmes modalités : au centre Apollon à la cithare, devant lui Athéna, derrière lui Artémis; la seule différence étant que tous les participants sont assis³⁸. On la retrouve aussi sur des compositions plus complexes où elle s'associe à Hermès pour fermer l'image sur les côtés. Sur une amphore passée récemment dans le commerce³⁹, Hermès et une femme en position d'Artémis, fortement décalés, laissent une large place centrale au dieu cithariste qui joue, accompagné d'une biche, face à Athéna revêtue de toutes ses armes (fig. 3). De manière sensible, la composition s'est modifiée et le sens de la rencontre avec elle. Nous ne sommes plus en présence de l'Apollon axial, dominant le groupe. Le dieu est légèrement déporté vers la gauche en sorte que le cœur de l'image est occupé par le face à face à la fois égalitaire et distancié entre Apollon et Athéna. Curieusement, ils sont situés sur un pied d'égalité sans qu'aucune connivence ou complicité en ressorte. Leurs rapports sont toujours lointains, cérémonieux. Et l'image le souligne, par un effet de contraste, en montrant l'extrême proximité physique qui rapproche Athéna et Hermès derrière le grand bouclier de la déesse⁴⁰. Quoi qu'il en soit, quelque chose s'est radicalement modifié. Dans les scènes d'écoute musicale, Athéna n'est pas seulement une auditrice discrète, elle est aussi une partenaire à égalité. Certains peintres sont allés plus loin encore dans cette direction. Sur une amphore de Turin, au centre de l'image Apollon joue; derrière, Hermès bidirectionnel, à la fois écoute et s'éloigne; seule Athéna est restée, assise⁴¹ (fig. 4). Tout est banal apparemment, avec ce trio Et pourtant, l'aspect effacé d'Hermès accentue le déséquilibre provoqué par

³⁷ Lécythe FN, Lecce 558 = CVA 1, pl. 3 (150) 1-2.

³⁸ Lécythe FN d'Amsterdam, Allard Pierson Museum 2577 (*Gods and Men in the Allard Pierson Museum*, Amsterdam, 1972, pl. 9).

³⁹ Amphore à col FN, du début du v^e s., passée en vente à New York, *Catalogue Sotheby's* 12.6.1993, n° 92.

⁴⁰ Cette proximité, qui peut aller jusqu'à une sorte de fusion graphique entre les deux silhouettes, est assez fréquente entre Athéna et Hermès. On rappellera l'extraordinaire amphore FN de Munich 1576, attribuée au peintre d'Antiménès, qui présente sur une face Athéna et Hermès comme des sortes de siamois, derrière le bouclier (déjà mentionnée à la n. 26).

⁴¹ Amphore à col FN, Turin 4101 = CVA 2, pl. 5 (1789), 1.

la position assise d'Athéna et la puissante horizontale de sa lance, qui prend possession de l'espace. Elle est certes placée sur le côté, mais de telle manière qu'on n'a plus l'impression qu'elle est une auditrice subjuguée par le jeu magistral, mais une instance supérieure à laquelle Apollon rend hommage et qu'elle accompagne d'un claquement des doigts. Par tous ces détails, cette image échappe à la simple attraction de la série des Léoïdes qui ne peut donc être la seule explication formelle aux rencontres d'Apollon et Athéna. D'ailleurs, sur cette amphore, la deuxième figure féminine, réputée Artémis, a totalement disparu. Preuve est faite qu'Athéna peut avoir aussi un autre rapport à la musique d'Apollon, un rapport indépendant du modèle de l'écoute auquel renvoie la structure des Léoïdes. Le médiateur est alors Hermès, comme nous venons de le voir, ou Dionysos, comme nous allons le voir.

Fig. 4 : Amphore Turin 4101 (d'après CVA 2, pl. 5 [1789], 1)

Sa présence ne saurait nous étonner. Nous connaissons son attirance pour toutes les formes de musique; nous avons pressenti sa trace au revers de l'amphore de Côme. Peut-être aurions-nous dû nous interroger sur les rameaux qui surgissent derrière la déesse de gauche, sur l'amphore passée dans le commerce à New York et même sur le lécythe de Lecce, et nous demander s'ils révèlent la présence secrète du dieu ou s'ils suggèrent que la déesse – Artémis ou autre – est soumise au pouvoir de ce dieu. Mais Dionysos apparaît aussi à visage découvert. Sur l'épaule d'une hydrie⁴², une assemblée de dieux assis s'organise autour d'Apollon cithariste, avec Athéna retournée vers lui et Dionysos, symétrique, juste derrière le musicien, enveloppé de ses branchages (fig. 5). Ensuite, on reconnaît pour fermer la scène, Hermès à droite, et une déesse en fonction d'Artémis, mais dont la proximité de Dionysos rend de nouveau l'identification incertaine⁴³.

Fig. 5 : Hydrie Dunedin E 48.66 (d'après CVA Nouvelle Zélande, pl. 15, 3)

Nous en arrivons désormais à des représentations denses et complexes qui tendent à additionner les différents intervenants possibles et qui peuvent faire varier suffisamment les positions des protagonistes pour que les combi-

⁴² Hydrie FN, Dunedin E 48.66 = ABV, 364, 51 (gr. de Léagros) = CVA Nouvelle Zélande, pl. 15. Cette hydrie pose un problème d'interprétation comparable à celui de la coupe de Berlin. Comme elle porte en image principale une représentation de char sur lequel un homme barbu est monté, conduit par un jeune homme (sans autre signe distinctif), et comme Athéna, Dionysos et Hermès escortent le convoi, on a proposé d'y voir un Convoi d'Apothéose et une Introduction d'Héraclès dans l'Olympe tout bruisant de musique (avec réduplication de trois dieux, figurés à la fois sur l'Olympe et dans le cortège). Je ne suis pas cette analyse et pense que l'hydrie oppose seulement, et comme très souvent, deux visions complémentaires des Olympiens, dans la sérénité de l'audition musicale sur le col, dans la manifestation de leur puissance au moment de leurs interventions auprès des héros, ou des mortels en général, sur la panse.

⁴³ On pourrait tout aussi bien y voir Ariane, Sémélé/Thyônè ou Aphrodite (cf. T.H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Oxford, 1986, p. 22-29).

natoires soient révélatrices de sens. Un des documents les plus riches ne nous est malheureusement plus connu que par un dessin de Gerhard⁴⁴ (fig. 6).

Fig. 6 : Hydrie non localisée (d'après GERHARD, AV 1840, pl. 17)

Sur la panse de l'hydrie, on retrouve toute la cohérence des grandes réunions d'Olympiens, structurée autour de l'Apollon cithariste. Il est entouré de personnages féminins et masculins, très régulièrement répartis à droite et à gauche; tout d'abord, Athéna et Artémis (qui tend son arc); puis Hermès (au caducée) et Dionysos (au canthare); enfin deux silhouettes féminines non identifiables, mais bien tournées de manière convergente vers le centre de l'image. Ce détail est notable, car curieusement toutes les autres divinités sont orientées vers la droite au lieu d'être centrées par rapport à Apollon. Athéna et Hermès ont cependant les visages tournés vers le musicien. Il n'empêche que l'image donne l'impression bizarre d'être parcourue par deux rythmes contradictoires, l'un d'immobilité, de hiératisme, l'autre processional. Ce qui contribue à déstabiliser le schéma classique fondé sur le motif des Létérides, déjà sérieusement entamé par la substitution d'Athéna à Lété. Mais il y a plus. Au lieu de rester cantonné aux bords de l'image, avec sa parèdre, en faire-valoir, comme Dionysos et sa compagne de l'autre côté,

⁴⁴ E. GERHARD, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, I: *Götterbilder*, Berlin, 1840 (= GERHARD, AV 1840), pl. 17. Notons que cette hydrie aussi oppose, mais en inversant les emplacements, un Olympe musical (panse) à une scène de char (épaule), dont tous les participants sont anonymes et qui a ainsi échappé à l'interprétation héracléenne !

Hermès se déploie, tend largement son bras dans la direction de celui d'Apollon, contribuant ainsi à créer un groupe de trois instances fortement solidaires, réunies par tout un réseau de lignes, de contacts, de superpositions. Athéna, Hermès et Apollon deviennent ainsi principaux et décentrés par rapport à l'ensemble de l'image, organisés symétriquement par rapport à Athéna, au sein de leur petit groupe de trois. Nous voilà à nouveau confrontés à ce problème de la légitimité qu'il y a à découper un mini-panthéon à l'intérieur d'un ensemble. En l'occurrence, pour choquante qu'elle puisse paraître, la validité de cette découpe semble acquise puisqu'elle nous est livrée, telle quelle, par une amphore de Toledo⁴⁵ (fig. 7).

Fig. 7 : Amphore Toledo 29.48 (d'après *CVA* 1, pl. 9 [789], 1.)

⁴⁵ Amphore à col FN, Toledo 29.48 = *Para* 146, 15 bis (p. de Priam) = *CVA* 1, pl. 9 (789), 1.

L'image est réduite à ces trois mêmes personnages et, à l'intérieur de ce schéma ternaire, alors qu'Apollon fait sonner sa cithare, c'est Athéna qui est placée dans l'axe. Elle est bien la figure majeure. Ses accointances avec Hermès sont soulignées par l'identité de leur position, corps de profil à droite, têtes retournées vers le musicien. Mais elle forme un couple graphique avec Apollon à l'intention duquel elle lève haut son bras droit. Ils sont reliés par le daim qui s'est glissé derrière la déesse, comme pour exprimer la compatibilité de la déesse avec l'univers apollinien. Nous avons l'impression fugitive qu'Athéna est une sorte d'instance supérieure par rapport à la musique dont elle ne se contente pas de jouir, mais qu'elle est apte à juger⁴⁶. Contrairement à Artémis et à Lété, elle ne baisse pas la tête pour se laisser envelopper par le charme, elle élève la main, évalue, dans une aptitude qu'on lui prête ailleurs face à Héraclès⁴⁷. Bornons-nous à relever cette nouvelle déchirure par rapport à l'orthodoxie du schéma des Létéïdes qui apparaît en fin de compte, beaucoup moins comme la matrice de nos images de rencontre entre Athéna et Apollon que comme leur repoussoir, le faire-valoir d'un autre rapport à la cithare et à son maître.

Fig. 8 : Amphore Karlsruhe B 26 (d'après *LIMC*, s.v. *Dionysos*, n° 501)

⁴⁶ Nous abordons par là un autre sujet, celui d'Athéna musicienne, sur lequel je reviendrai ailleurs.

⁴⁷ Amphore à col FN, Oxford 214 (1885.656), 500/490 av. J.-C. = *CVA* 3, pl. 23 (638) 3; amphore à col FN, Munich 1575 (J. 499) = *ABV* 256, 16 (p. de Lysippidès). Le lecteur peut se reporter à la figure de gauche sur l'hydrie de Munich (n. 50 et fig. 10) comme exemple d'une silhouette féminine en position d'écoute déférente.

Sur l'amphore de Toledo, nous retrouvons bien les trois instances de l'amphore de Hanovre, Apollon, Athéna et Hermès. Mais les positions ont changé et les hiérarchies avec elles. Cette puissance d'Athéna, face à Apollon, peut étonner. Elle n'est pourtant pas exceptionnelle. Autrement négociée, elle se retrouve sur une amphore de Karlsruhe (fig. 8) où l'Apollon cithariste est complètement repoussé sur le côté gauche, symétrique d'Hermès à droite, tandis qu'au centre de l'image s'impose le couple de Dionysos et d'Athéna⁴⁸. Dans ces panthéons d'images, les hiérarchies des Olympiens ne sont jamais définitivement acquises; à chaque vase, tout peut être remis en jeu, toutes les cases possibles sont à nouveau explorées. Ici Apollon cède le pas devant Dionysos. Sur une hydrie de Liverpool (fig. 9), c'est Dionysos qui ferme l'image à gauche, tandis qu'Athéna et Apollon se trouvent au centre, sans s'imposer toutefois⁴⁹. En effet, ils se tournent le dos, si bien que c'est une structure en couple qui surgit au lieu des parenthèses emboîtées de Karlsruhe ou du dessin de Gerhard. Et nous observons en fait la juxtaposition, sans hiérarchisation, de Dionysos et Athéna, et de l'étrange couple que forme Apollon avec un personnage peu artémisien. Cette femme a le corps détourné du dieu et elle agite des crâtes. D'ailleurs sur cette hydrie, Apollon n'a pas la majesté du dieu concertant au sein de sa famille : il tient une simple lyre.

Fig. 9 : Hydrie Liverpool, Merseyside County Museum (d'après GERHARD, *AV* 1840, pl. 35)

⁴⁸ Amphore FN, Karlsruhe B 26 = *CVA* 1, pl. 8 (306), 1 = *LMC*, s.v. *Dionysos*, n° 501.

⁴⁹ Hydrie FN, Liverpool, Merseyside County Museum (non attribuée) = GERHARD, *AV* 1840, pl. 35 = *El* II, 28a = ex Grasmere, Danson, *AR*, 24 (1977-78), p. 85, fig. 1.

Une série de trois couples s'aligne sur une hydrie de Munich⁵⁰ (fig. 10), Apollon cithariste face à une femme déférente, tout enveloppée dans son himation, Athéna et Hermès, Dionysos et une femme. Les dieux principaux sont toujours les mêmes, mais tout s'est décalé, si bien que la structure est dominée par le face à face d'Athéna et d'Hermès, tandis qu'Apollon et Dionysos sont équitablement répartis à droite et à gauche. Mais nous notons une étrange obstination des schémas à laisser côte à côte Apollon et Athéna, même s'ils sont détournés l'un de l'autre. Nous remarquons aussi que, si exceptionnellement Hermès peut occuper la position axiale, les glissements dans les jeux de positions pour la place prépondérante concernent essentiellement Apollon, Athéna et Dionysos. Il nous reste – sur le plan théorique de ce jeu d'échiquier – un ultime cas de figure possible, celui où Athéna s'imposerait entre Apollon et Dionysos. Et c'est ce que nous trouvons sur une amphore de Davenport⁵¹ (fig. 11a).

Fig. 10 : Hydrie Munich 1685

(d'après VIERNEISEL – KAESER [éds], *op. cit.* [n. 50], fig. 64, 3)

⁵⁰ Hydrie FN, Munich 1685, vers 510 av. J.-C. = K. SCHAUENBURG, *JdI*, 68 (1953), p. 49, fig. 9 = K. VIERNEISEL, B. KAESER (éds), *Kunst der Schale. Kultur des Trinken*, Munich, 1990, fig. 64, 3. Pour une structure comparable, mais plus développée, de quatre couples de dieux, on rapprochera l'hydrie FN de Londres B 345 = *ABV* 332, 20 (p. de Priam) = *CVA* 6, pl. 94 (353) = *LLMC*, s.v. *Artemis*, n° 1173.

⁵¹ Davenport, Putnam Museum AR 47.58 (Davenport, Iowa).

Fig. 11 : Amphore Davenport, Putnam Museum AR47.58
(d'après MOON WARREN – BERGE [éds] *op. cit.* [n. 55], fig. au n° 71)

Par la technique à figures noires, l'atelier et la période⁵², elle se rattache à ces productions très nombreuses du Céramique d'Athènes que nous sommes en train d'observer, où sont particulièrement fréquentes les scènes de regroupements de dieux, apparemment dépourvues de toute connotation, dans lesquelles les dieux sont indifféremment debout ou assis, immobiles ou en mouvement. Ici, le mouvement emporte, vers la droite, Apollon (à la cithare), Athéna (équipée de sa panoplie complète, moins le bouclier) et Dionysos, porteur de rameaux chargés de grappes qui se répandent dans tout le champ de l'image et se retrouvent sur la face B. Là, le dieu est plus explicitement maître du vin, qu'il présente dans le canthare (fig. 11b). Sur la face A, Athéna est l'instance principale, par sa place axiale, malgré la présence de l'Apollon cithariste. Cette prééminence est soulignée par la disposition des animaux qui normalement accompagnent les dieux, panthère avec Dionysos, oiseau pour Apollon. Chaque animal est bien orienté vers son dieu, mais ils se sont concentrés autour d'Athéna dont ils visualisent ainsi la puissance attractive. Le décalage des animaux, par rapport aux divinités auxquelles ils

⁵² Attribuée au groupe de Léagros, peut-être au peintre de Munich 1519, compagnon du peintre de Nikoxénos, datée de 510-500, par J. PIKE-BROOKLYN, *A new neck amphora by the Painter of Munich 1519*, in *Archaeological News*, 14 (1985), p. 9-16, ill.

conviennent, souligne d'autre part l'animation du trio, ou plutôt la précise. On est au moment où le groupe des dieux s'ébranle; Dionysos, parti le premier, dont la foulée est la plus large, a laissé sur place, derrière lui la panthère qui part avec un certain retard et se trouve ainsi au niveau d'Athéna; à l'inverse, Apollon, presque immobile encore, est précédé, comme appelé par l'oiseau qui, tourné vers lui, l'attire. Perché sur la queue de la panthère, d'une manière peu naturelle, il se fait remarquer dans un ensemble assez conformiste⁵³. Est-ce un moyen de souligner la complicité – peu habituelle ? – des trois divinités ici regroupées ? L'étroitesse de leur interdépendance est également, et plus classiquement, marquée par l'orientation des visages et des regards. Graphiquement, l'image montre le point de départ d'un mouvement dont l'onde s'amplifie de la gauche vers la droite, d'Apollon vers Dionysos. Cette structure peut renvoyer à un certain rapport à la musique, musique produite par Apollon et en quelque sorte incorporée, comme un rythme, par Dionysos qui la transforme en marche⁵⁴.

Lorsque l'amphore a été publiée par R.D. DePuma⁵⁵, puis J. Pike⁵⁶, elle a inévitablement conduit les auteurs à se poser la question du sens de ce mini panthéon, dont ils ont, à juste titre, souligné la rareté et l'étrangeté, sous une apparence de familiarité⁵⁷. J. Pike a exploré la voie des explications mythologiques, essentiellement celle d'un regroupement en vue d'un accueil d'Héraclès dieu, appauvrie jusqu'aux confins du *non sense* par la non-représentation d'Héraclès lui-même. Devant le caractère décevant d'une lecture mythologique qui aboutit à un schéma si générique qu'il en perd tout intérêt (mais pas toute légitimité, selon l'auteur), J. Pike a tenté d'explorer une voie supplémentaire, qui avait été suggérée par R. DePuma, celle d'une exégèse par les fêtes d'Athènes.

C'est une démarche extrêmement intéressante qui nous situe au cœur du débat sur les panthéons des cités grecques, au cœur du problème de la représentation du rituel et de la valeur documentaire à accorder aux images dans cette perspective.

⁵³ Pour un autre oiseau d'Apollon, curieusement perché (sur les ornements de la zone de l'anse), voir l'amphore à col FN de Bruxelles A 200 = *ABV* 392, 7.

⁵⁴ Sur cette opposition, dans leur rapport à la musique, entre Apollon et Dionysos, comme procédure iconographiquement discriminante au moins jusqu'à l'époque hellénistique, je me permets de renvoyer à mon article sur *Apollon et Dionysos dans les arts figurés de la Grèce : confrontation, assimilation et syncrétisme*, à paraître dans M. DETIENNE (dir.), *Apollo and Dionysos. Genealogy of a fascination*, Baltimore.

⁵⁵ R.D. DEPUMA, in G. MOON WARREN, L. BERGE (éds), *Greek Vase Painting in Mid-western Collections*, Chicago, 1979, n° 71, p. 124.

⁵⁶ PIKE-BROOKLYN, *loc. cit.* (n. 52), p. 9-16.

⁵⁷ DEPUMA, *loc. cit.*, (n. 55) : « At first glance, the subject of A is strikingly familiar. Three Greek deities, each bearing textbook attributes, are disposed in a canonical three-figure composition. This particular triad [Apollo, Athena, Dionysos] is unusual. [...] Although in most respects the Putman vase is a typical production, its unusual combination of Apollo, Athena and Dionysos provides an avenue for further exploration. »

Richard D. DePuma et J. Pike pensent tous deux que l'amphore de Davenport pourrait renvoyer à une association cultuelle spécifique, celle du 7 du mois de Pyanepsion. En effet, en cette journée d'octobre, Athènes connaît pour le moins deux grandes fêtes, les Pyanopsies et les Oschophories. La première se rattache à Apollon et nous savons qu'on y consommait le *pyanopsion*, une bouillie de pois, et qu'un enfant *amphithalès* transportait l'*eirèsonè*, un rameau d'olivier garni. La seconde fête se rattache à Dionysos. Les *oschophores* sont deux jeunes gens, éventuellement revêtus d'habits féminins, qui portent des sarments chargés de grappes depuis un sanctuaire de Dionysos jusqu'au sanctuaire d'Athéna Skiras, au Phalère, dans lequel se trouvait un espace sacré, l'*oschophorion*. En ce même jour donc, différents rituels d'Athènes concernent à la fois Apollon, Dionysos et Athéna, les trois instances mises en image sur l'amphore de Davenport. Le rapprochement est fort troublant. Mais avant de nous laisser convaincre par cette brillante hypothèse, il convient de prendre quelques précautions.

Tout d'abord, il faut rappeler que le lien entre les trois divinités est exclusivement fondé sur le calendrier religieux : un même jour différentes fêtes se déroulent. Or, si nous en croyons les plus récentes recherches sur les cultes d'Athènes, il semble qu'il faille renoncer à donner une date précise aux Oschophories que certains spécialistes vont jusqu'à situer soit avant, soit après le 7 de Pyanepsion⁵⁸. Nous voyons se profiler une nouvelle fois le fantôme d'un cercle vicieux, déniché au début de cet exposé, qui s'appuierait sur le vase de Davenport pour confirmer une date de configuration rituelle dont l'hypothèse aurait été formulée, en amont, comme clef de lecture de l'image !

Mais, dans le cas même où nous accepterions de prendre en compte, sinon la concomitance, du moins la successivité des Pyanopsies et des Oschophories, même dans ce cas où la conjonction iconique d'Athéna et de Dionysos renverrait à une configuration spatiale, rien ne paraît rendre compte, sur le plan du rituel, des conjonctions corollaires d'Athéna avec Apollon (si ce n'est par la matérialité du rameau d'olivier) ni, moins encore, d'Apollon avec Dionysos. En effet, il semblerait quelque peu artificiel d'invoquer la propension d'Apollon et de Dionysos à se partager – ailleurs⁵⁹ – des temps et des espaces rituels, pour expliquer leur rencontre si particulière ici, sous l'égide (au sens propre et au sens figuré) d'Athéna. En définitive, nous devons reconnaître que l'association ritualiste entre les trois dieux relève plus d'un regard extérieur, distancié, porté par nous, modernes, sur le temps des

⁵⁸ Cl. CALAME, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, 1990, p. 141-177 (et plus particulièrement la p. 176, où le lecteur retrouvera au niveau philologique des difficultés méthodologiques tout à fait comparables à celles que connaissent les iconographes !).

⁵⁹ On pense évidemment au cas exemplaire de Delphes, pour lequel on se reportera à G. ROUX, *Delphes, son oracle, ses dieux*, Paris, 1976 et E. SIMON, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, The University of Wisconsin Press, 1983.

fêtes religieuses à Athènes, que d'une structure panthéonique définie, révélée de manière organisée, systématique par les Athéniens eux-mêmes.

Mais nous pouvons opposer à la proposition de lecture faite par J. Pike des réserves méthodologiques plus générales. En effet, nous nous demandons si des images antiques peuvent être fondées sur la représentation de l'unité d'un jour de fêtes diverses. L'expression de la temporalité du calendrier religieux est rare dans l'iconographie grecque mais, quand elle est attestée (comme sur un cratère en calice d'Hermionè⁶⁰ ou sur la frise sculptée de la Petite Métropole à Athènes⁶¹), c'est pour montrer l'articulation de différentes séquences, chacune étant sélectionnée comme paradigme d'un temps donné, plus que pour faire ressortir la complexité des manifestations culturelles d'un seul et même jour. Nous sommes d'autant moins portés à considérer l'amphore de Davenport comme un document calendaire que, à y bien regarder, l'image est extrêmement générique et ne comporte aucun élément spécifique, susceptible de renvoyer à une des composantes identifiables d'un des rituels supposés autour du 7 de Pyanepsion. En effet, aucun détail ne permet de reconnaître un élément de la fête (*eirésionè*, *oschoi* ou nourriture). Pour ces jours de « rameaux », qu'ils soient d'olivier ou de vigne selon le rite envisagé, aucun végétal n'est particulièrement mis en valeur sur l'amphore de Davenport. Et si Dionysos transporte une vigne, osons dire sa banalité. Pour s'en convaincre, il n'est que de lui comparer les végétations ostentatoires d'autres vases⁶². Mais en utilisant cet argument, je peux donner l'impression de céder à une conception trop réaliste de l'image religieuse. Peut-être faut-il davantage respecter les modalités propres de représentation, de sélection opérées par les images de rituel par rapport au réel qu'elle recrée selon ses propres combinatoires et ses propres critères, sans priorité donnée au réalisme ni à la lisibilité.

Il faut alors convenir que ce jour de fête, le fameux 7 de Pyanepsion, n'est identifiable que par un seul critère, l'association des trois instances. *Stricto sensu*. Sans aucun autre argument iconographique. Ce regroupement constitue le degré zéro de l'identification. Encore faudrait-il donc que cette association soit rigoureusement établie dans le calendrier des fêtes d'Athènes (ce qui n'est pas vraiment le cas) et qu'au niveau des images elle soit stable et suffisamment répétitive pour qu'on puisse construire une série qui la fonde

⁶⁰ Athènes MN 1435 = ARV² 1440, 4 (p. d'Oinomaos). Voir SIMON, *op. cit.* (n. 59), pl. 4, 1 et 2, et p. 5, 82-83.

⁶¹ Voir SIMON, *op. cit.* (n. 59), pl. 1-3, et p. 6-8, 16, 25, 54, 59, 81, 102 (relief dont la date est discutée, fin de l'époque hellénistique ou II^e, voire III^e siècle de notre ère ?).

⁶² Je renvoie au cas exemplaire de l'amphore FN du Louvre E 860 = ABV 103, 111 (groupe tyrrhénien) = LIMC, s.v. *Dionysos*, n° 713. Devant Dionysos, porteur du canthare, se déploie une vigne irréaliste à force d'être luxuriante, surchargée d'énormes grappes. Cette insistance a entraîné P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherche sur les acteurs dans la Grèce ancienne*, Paris, 1976, p. 219, à penser que l'amphore illustrerait la fête des Oschophories, selon une démarche peut-être discutable mais qui, au moins, s'appuie sur un argument d'ordre iconographique.

en raison. Car la répétitivité sérielle est le seul moyen de nous faire admettre qu'une contrainte extérieure à l'image, en l'occurrence un jour du calendrier des fêtes, soit une explication à proposer pour rendre compte de ce regroupement de divinités.

C'est à ce point de la démonstration que nous retrouvons les documents que nous avons étudiés au préalable et les propositions de regroupement que j'avais suggérées pour rendre compte de l'amphore de Hanovre (fig. 1) en la rapprochant de la coupe de Berlin (fig. 2). Dans le cas présent, nous savons que la « bande des trois » se retrouve rarement ailleurs, peut-être seulement sur une amphore⁶³ et sur un lécythe⁶⁴. Mais si au lieu de l'isoler de façon arbitraire⁶⁵, nous regardons ce que devient la « bande » réinsérée dans un polythéisme élargi à des regroupements plus importants de quatre instances ou davantage, nous nous trouvons devant des images fort intéressantes. « La bande des trois » est toujours là, prise dans des ensembles plus nombreux qui, loin de dénaturer la triade, font bien ressortir la spécificité du caractère non narratif, que ce soit au plan mythologique ou au plan rituel, de ces sortes de panthéons d'images.

On peut dès lors supposer que la « bande des trois » n'est peut-être pas la structure graphiquement irréductible et sémantiquement autonome que l'on a pu croire, mais seulement un regroupement parmi d'autres, qui se prêtent à des configurations variées dont la tonalité est loin d'être univoque, qui correspondent à un rythme graphique, à une pulsation plurielle dans un polythéisme en images. Les instances, à l'intérieur de ces images plus complexes, sont associées avec tant de variété que le sens et les équilibres panthéoniques sont chaque fois profondément modifiés en fonction des dyades ou des triades présentées comme principales.

⁶³ Amphore FN, autrefois dans le commerce à Venise = *ABV* 372, 167 (groupe de Léagros), puis à Palerme = *Para* 163; les trois dieux sont assis. Il convient peut-être d'ajouter Vatican 391, mentionné dans une lettre de D. von Bothmer à W.G. Moon du 15/02/1980, citée par R.D. DePuma dans le serveur *Perseus* (Davenport AR 47. 58). On pourrait citer aussi l'œnochoé FN/FB de Munich 1828 (J. 609) = *ABV* 440, 1 = GERHARD, *AV* 1840, pl. 67, n'était la silhouette décalée d'Héraclès, derrière Athéna, qui s'éloigne, mais reste dans le champ de l'image.

⁶⁴ Lécythe FN, Syracuse 2359 = *ABV* 701, 123bis (classe d'Athènes 581, 1) = *JdI*, 68, 1953, fig. à la p. 52; les trois dieux sont assis.

⁶⁵ Le caractère artificiel de l'effort fait par J. Pike pour ne considérer que les associations strictes d'Athéna, Apollon et Dionysos, apparaît de façon évidente lorsque sont ajoutés à sa liste des deux seules comparaisons possibles (voir n. 63 et 64) des documents qui sont « presque » comparables selon l'auteur, puisqu'il n'y aurait que Hermès ou Artémis ou Lété qui viendraient s'adjoindre (amphore de Karlsruhe B 26, lécythe de l'Agora d'Athènes P 24060, hydrie de Liverpool, Merseyside County Museum). Mais à partir du moment où la rigueur souffre des exceptions, il n'y a pas – du moins à mon sens – de raison valable pour exclure de la liste d'autres documents à quatre instances ou plus, dans la mesure où les trois principales sont bien là, et où le caractère non narratif de la représentation est respecté.

C'est pourquoi, je ne vois pas de raison pour ne pas rattacher à cette série des images, seulement plus radicales, qui ne se contentent pas de rejeter dans les zones secondaires les instances présentées comme mineures, mais qui les évacuent complètement. On se trouve alors devant toute une série de vases qui restent reliés entre eux parce qu'ils mettent en scène ces dieux-là, mais sans que les dieux soient toujours tous présents. Ces vases déclinent autrement, en les associant différemment, les dieux de la « bande des trois », qui n'en forment pas vraiment une. Ils les associent à d'autres, les désolidarisent même à l'occasion et les présentent deux par deux, soit Apollon et Dionysos, soit Dionysos et Athéna, soit plus rarement, Apollon et Athéna, comme nous l'avons vu. On aura reconnu là les raisons pour lesquelles je rattache au même groupe iconographique, les vases qui font voir la « bande des trois », isolée ou élargie à d'autres, les vases qui travaillent sur les conventions de hiérarchie et marginalisent l'une ou l'autre de ces divinités qui ailleurs sont hégémoniques et enfin les vases qui vont jusqu'à faire l'économie de l'une ou l'autre de ces mêmes divinités. Tous ces vases restent étroitement solidaires des mêmes schémas de représentation qu'ils radicalisent seulement et rendent ainsi parfois plus compréhensibles. Dans cette perspective, le cas de l'amphore de Davenport et des deux vases qui font série avec elle, loin de témoigner d'un panthéon spécifique renvoyant à une fête athénienne, ne serait qu'un cas particulier de rassemblements d'instances, ayant comme point commun une rencontre entre Apollon et Athéna⁶⁶.

Je voudrais conclure en revenant sur la question des rapports à établir entre les cultes de la cité, les panthéons de la cité et les peintures de vases grecs. D'un côté, on ne saurait nier que ces rapports existent. Il est évident que, par exemple, l'abondance des images attiques qui mettent Héraclès et Athéna en contact a quelque chose à voir avec des pratiques cultuelles à Athènes. Nous le redisons. Mais, d'un autre côté, nous avons vu aussi que les configurations rituelles du calendrier religieux d'Athènes ne peuvent, en fait, rendre compte d'associations comme celle d'Athéna, Apollon et Dionysos, qui sont extrêmement labiles et glissent très vite vers d'autres réunions où elles croisent Hermès ou Artémis. D'ailleurs, ce n'est pas à ces images, explicites, de réseaux mythologiques et/ou rituels que je me suis intéressée aujourd'hui, mais à une plus discrète production iconique, du type de celle de l'amphore de Davenport, dont j'essaie seulement de faire admettre l'existence, en mineur.

J'arrive à l'idée que ces vases montrent des constructions purement iconiques, qu'ils permettent une expérimentation sur du visuel, c'est-à-dire sur une des composantes intrinsèques du polythéisme grec, à savoir que les

⁶⁶ Sur la rareté et la difficulté des rencontres entre Athéna et Apollon, dans l'imagerie céramique d'Athènes, il y aurait beaucoup à dire, beaucoup à explorer du côté des différences de leurs rapports au politique, mais aussi du côté du domaine de la musique. Mais c'est là un autre dossier que j'aborderai ailleurs.

dieux se manifestent, qu'ils sont représentables, qu'ils sont de la potentialité d'image⁶⁷. Et les conditions de leur représentation varient entre des critères stables et répétitifs – condition de leur identification – et une tendance à toujours innover, déplacer, explorer d'autres voies, d'autres moyens de faire voir et d'associer. Car les dieux se définissent sur les images – comme ailleurs – d'abord les uns par rapport aux autres, dans une structure de polythéisme. Et, de même que les mythes déclinent et nuancent les récits qui racontent les dieux, de même, sur les vases, on joue à les regrouper, à les associer, selon des règles (du jeu) et non des lois (sacrées). Les artisans fabriquent ainsi du panthéon en images et non du panthéon figuré. Car avec la notion de panthéon figuré, on réintroduit la préexistence d'un donné que la céramique aurait pour fonction d'illustrer. Or, avec le type de vases que nous venons de regarder, nous n'aurions pas affaire à l'illustration d'un panthéon topique, déjà là, mais à une construction autre et autonome, à une combinatoire purement iconique⁶⁸. Et les images réputées limites sont peut-être celles qui mettent le mieux en évidence les zones de contact de différentes divinités, les articulations des domaines de compétence, les glissements, les frôlements, les marges de la sociabilité divine en quelque sorte, en concevant les dieux non comme des embrayeurs de récits, ni comme des instances à honorer, mais seulement comme des formes bonnes à représenter dans le respect de certaines règles de stricte figurabilité. Ce qui nous conduit à formuler l'hypothèse de l'existence d'un panthéon d'images, lieu d'expérimentation d'une culture fondée sur le regard qui met en jeu – au sens ludique du terme – les modalités d'apparition et d'organisation des figures divines, sans implication théologique, culturelle ni même narrative⁶⁹. Ce qui ne signifie ni que ces regroupements n'ont pas de sens, ni qu'ils sont arbitraires ou gratuits, ni qu'ils sont le produit d'une erreur, ou d'une insuffisance de compétence de la part de l'artisan, ni enfin qu'ils expriment la foi privée et particulière de tel ou tel individu, commanditaire ou producteur. Le peintre joue du seul jeu des

⁶⁷ A. SCHNAPP, *Les arts de l'image et la cité*, in *Histoire de l'histoire de l'art*. Tome I. *De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Louvre, conférences et colloques, Paris, Klincksieck, 1995, p. 67-77.

⁶⁸ Il est évident que les cohérences panthéoniques d'images sont variables selon les époques et les ateliers. C'est un point que je n'ai pas pu développer ici, mais qui est sous-jacent à la démonstration. Il explique pourquoi j'ai centré l'illustration sur quelques ateliers du Céramique d'Athènes, entre 520 et 490.

⁶⁹ Cette dimension ludique de la « fabrique des images grecques », qui peut choquer ou paraître anachronique à certains lecteurs modernes, a été perçue par les Grecs eux-mêmes et clairement exprimée par Platon, comme il ressort de ce montage de textes proposé par J.-P. VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, p. 118-119 : « Quand on affirme qu'on sait tout et qu'on enseignera tout [...], ne faut-il pas penser que ce n'est que par jeu (*paidia*) ? – Absolument. – Or connais-tu, du jeu, une forme plus savante ou gracieuse que la mimétique ? » [*Sophiste*, 234 a-b] Considérées en elles-mêmes, en dehors de tout critère de vérité et de moralité, « toutes les imitations que produisent peinture et musique n'ont d'autre but que notre plaisir et il est juste de les rassembler sous un seul nom : celui de divertissement (*paigion*) » [*Politique*, 288 c].

associations et des positions relatives pour représenter quelque chose des rapports qui existent entre les dieux, de la façon dont il les voit, faits de rivalités, d'harmonie, constamment redistribués sur l'échiquier des places hiérarchiques qui ne sont pas figées, mais sans cesse remises en jeu. Ce sont, je crois, les tensions internes du polythéisme, les jeux de rôles, qu'explorent ces imagiers, plus que la mise en rapport des images avec des référents rituels ou mythiques. Ils fabriquent un troisième niveau de représentation panthéonique, à côté des mythes et à côté des rites.

Annie-France LAURENS

Université Paul Valéry, Montpellier III
G.A.I.A. (CERCAM, EA 735)
Route de Mende
F - 34199 MONTPELLIER Cedex 5