

Introduction

Marie-Christine Villanueva Puig



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1035>

DOI : 10.4000/mondesanciens.1035

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Marie-Christine Villanueva Puig, « Introduction », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1035> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.1035

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Les *Cahiers « Mondes Anciens »* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction

Marie-Christine Villanueva Puig

- 1 Une journée doctorale du centre ANHIMA organisée par Gaëlle Deschodt (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) le 10 avril 2010 dans les locaux de l'INHA, a réuni huit communications autour du thème de « L'image : méthodes et problèmes » dont les conclusions ont été tirées par Sylvia Estienne (ENS). Quatre des communications présentées à cette occasion ont été retenues pour la présente publication.
- 2 L'analyse des vases figurés, en particulier les vases grecs, attiques ou italiotes, qui ont fait l'objet de trois interventions (Gwenola Cogan, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ; Monica Baggio et Vasiliki Zachari, EHESS), représente la plus grande partie de la publication, même si cette proportion était moindre dans le cadre de la journée d'étude. Il n'y a là rien d'étonnant quand on sait l'importance que les recherches et l'enseignement sur l'iconographie grecque revêtent au sein d'ANHIMA, en cela héritière d'une longue tradition d'étude du Centre Gernet. Mais le texte de Yann Berthelet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) sur l'imagerie de la numismatique romaine vient rappeler, à point nommé, que la question de l'image n'est ni exclusivement grecque, ni uniquement vasculaire.
- 3 « (L'image) ça paraît tout simple, mais ça ne l'est pas ; c'est quelque chose de multiple, y compris dans le monde contemporain », écrivait J.-P. Vernant, (*Autour de l'image*, Genève, 2004, p. 13), comme le rappelle judicieusement Vasiliki Zachari en épigraphe de sa contribution.
- 4 Lors de cette journée, l'accent a été mis sur les questions méthodologiques de déchiffrement du figuré. Après de brefs rappels historiographiques sur la diversité et l'évolution dans la manière de lire les images au fil d'ouvrages aussi nombreux que variés, colloques, catalogues d'exposition et études diverses, les contributions s'attachent au fonctionnement de l'image, considérée comme « un objet en soi », aux intentions et à la manière de faire de l'artisan, pour autant qu'on puisse les appréhender. Elles sont organisées autour d'un objet représenté, au sol ou dans le champ de l'image, et autour duquel se construisent un espace et/ou une gestuelle. C'est la démarche suivie par François Lissarrague dans sa recherche personnelle, son enseignement à l'EHESS, consacré pour l'essentiel à la céramique grecque, et dans plusieurs travaux menés sous sa

direction. De plus, cet objet représenté est considéré en contexte, par rapport à son support et à sa provenance.

- 5 Parmi les vases, l'hydrie est au centre de la contribution de Gwenola Cogan. Elle est d'abord définie comme un objet important par son utilisation dans la vie du citoyen, avant d'être envisagée comme objet représenté, plus spécialement comme récompense et signe de victoire pour celui qui remporte le prix dans les compétitions lors des jeux civiques. L'auteur différencie bien son approche des études précédentes (celle par exemple d'Eurydikè Kephaliidou consacrée aux représentations de victoire et qui fait une place aux hydries). Elle part, elle, de l'objet lui-même aux multiples usages pour centrer son étude sur un emploi précis et tente d'en déterminer la signification fondamentale qu'elle définit comme « le signe visible de la transition et du passage d'un état à un autre » et de retrouver celle-ci dans tous les autres contextes d'emploi. Pour le vainqueur aux concours, qui la retient principalement, l'hydrie, objet de prestige et de récompense, dont le décor, quand y figure Niké par exemple, peut être en écho avec la forme de l'objet, ou encore montrer l'épreuve elle-même en présence de l'objet réservé au vainqueur, l'*athlos* et l'*athlon* pour le dire autrement. Enfin, sur certaines représentations, l'hydrie peut être associée à d'autres objets de prestige comme récompense. Dans ces trois situations, le vase renvoie à un moment de passage, de transition, de celui de concurrent à celui de vainqueur. Il marque aussi ou confirme l'accession de jeunes éphèbes au statut de citoyens, la valeur religieuse de l'épreuve réservée à ceux qui possèdent le statut de citoyen et par conséquent l'octroi d'un prix également. Il constitue une preuve de l'appartenance au corps civique. L'auteur le dit clairement, il ne s'agit pas de valider cet état mais de l'attester, ce qui, à mon sens, affaiblit quelque peu la lecture systématique de l'hydrie comme renvoi à un moment de transition ou de passage.
- 6 Dans l'univers féminin, de nombreuses figures représentées en train de manier des hydries à la fontaine sont aussi montrées, selon l'auteur, dans un moment de transition et de passage. Ce sont des *parthenoi* ou des *nymphai*, plutôt que des *gynai*, avant le moment qui fera d'elles des épouses domptées par le mariage, que des signes présents dans ces scènes annoncent comme proche, qu'il s'agisse d'un accomplissement consenti ou arraché. Sont cités, mais sans doute un peu trop généralisés, des cas où le programme iconographique d'une hydrie réunit sphères masculine et féminine en une sorte de complémentarité des deux domaines, symbolisant le franchissement des étapes de la vie qui maintient la stabilité et la fertilité du foyer et, par delà, celles de la cité.
- 7 Enfin, l'objet de valeur est envisagé comme objet d'échange dans le cas de la rançon versée par Priam à Hector pour récupérer le corps d'Hector. Textes et images coïncident sur la présence d'hydries parmi les présents. Peut-on, pour autant, assimiler la transmission de propriétaire du vase au nouveau statut du cadavre récupéré, purifié à l'aide de l'hydrie, pour un dernier passage vers le monde d'Hadès ?
- 8 Cet intéressant parcours qui, une fois documentée l'importance de l'objet réel dans la vie grecque, se construit autour d'un objet représenté et tâche de tirer le fil du sens fondamental lié à sa présence dans des contextes variés, n'échappe pas toujours à la tentation de forcer un peu ou de généraliser certains éléments afin de rendre la démonstration plus convaincante.
- 9 Vasiliki Zachari écrit une page de l'interprétation de l'espace figuré dans les images des vases. Elle centre sa réflexion sur la présence, dans les représentations figurées sur les vases attiques, de deux constructions, l'autel et le pilier hermaïque, comme marqueurs d'espace permettant d'en envisager la nature spécifique. Le choix de ces deux

constructions architecturales ne doit rien au hasard. Toutes deux tenaient une place importante dans la vie en Grèce ancienne et sont largement représentés sur les vases attiques. Elles présentent de plus des éléments communs, tant du point de vue iconographique que rituel.

- 10 L'auteur, dans un premier temps, ancre les deux constructions dans la réalité de l'espace antique en rappelant brièvement l'importance fondamentale de l'autel dans la vie culturelle et les données historiques concernant le pilier hermaïque. Ces deux constructions réelles sont ensuite examinées dans l'espace figuré. Ce couple de constructions est attesté sur les vases attiques dès le début du VI^e siècle, lors de scènes de sacrifice ou de prière, entouré de participants, ou encore représenté en l'absence de figures mortelles ou divines, même si les traces d'une action humaine sont bien visibles. Par rapport au rôle central de la figure humaine dans les représentations figurées, qu'il s'agisse d'hommes ou de divinités anthropomorphes, ce corpus d'images, dont elle est absente, constitue une rareté que l'auteur souligne à juste titre, intitulant une partie de son catalogue « L'espace vide ou l'image dépourvue de figuration humaine ». Elle insiste également sur un autre point particulièrement important quant au fonctionnement de l'imagerie et plus précisément à la construction de l'espace figuré : la combinaison de l'autel avec un hermès n'est pas jusqu'à ce jour archéologiquement attestée et il s'agit, le plus vraisemblablement d'un espace iconique construit dans un souci de rendu à forte valeur symbolique.
- 11 Son intérêt se porte ensuite sur la manière dont est organisé l'espace, ouvert ou fermé, autour de ces deux constructions, en fonction de la forme du vase support et de la place disponible. Cette forme constitue, comme cela a été déjà souligné et étudié, une contrainte en même temps qu'une opportunité dont certains peintres ont su tirer de surprenants effets qui ne prennent tout leur sens que par rapport au spectateur ou à l'utilisateur de l'objet.
- 12 La conclusion souligne l'homogénéité typologique des deux constructions, autel et pilier hermaïque, tant iconographique que rituelle. Dans l'imagerie, ils peuvent fonctionner de manière « auto-suffisante » et signifier l'opération rituelle même en l'absence d'officiant. La différence est clairement signalée entre l'espace topographique qui est celui, par exemple des lieux de culte dans la *Périègèse* de Pausanias et celui, générique des images. L'autel et le pilier sont considérés comme « pôles organisateurs » de l'espace en tant que sacré, lieu du rituel à l'ancrage spatial indispensable et « établissent l'articulation entre le monde humain et divin ».
- 13 La troisième et dernière contribution concernant les vases peints est celle de Monica Baggio qui concerne une personnalité précise de l'atelier apulien, le peintre de Baltimore (dernier quart du IV^e siècle) et s'attache aux objets présents dans le décor de ses loutrophores et liés au monde féminin. Elle s'intéresse aux objets fonctionnant comme attributs, à ceux qui sont liés à certains gestes techniques et précis ou encore à ceux qui sont suspendus dans le champ. Au-delà de leur fonction pratique, c'est à la valeur symbolique dont ils sont porteurs que s'attache l'auteur.
- 14 Elle s'appuie d'une part sur les travaux de François Lissarrague et de Françoise Frontisi-Ducroux à propos de la signification symbolique des objets liés au monde féminin sur les vases attiques et d'autre part sur ceux de Jean-Marc Moret – et à sa suite de plusieurs auteurs – concernant la céramique italote, à propos de laquelle une difficulté supplémentaire réside dans l'absence de sources écrites correspondant au même univers

historique et mental. Elle reprend à son compte la distinction opérée par ce dernier entre les deux niveaux de lecture, dénotatif attaché au sens premier ou conventionnel de l'objet et connotatif qui charge celui-ci de multiples nuances de signification ainsi que l'attention portée par celui-ci au rôle du spectateur qui, en voyant, reconnaît et donc identifie en fonction de ce qu'il sait déjà.

- 15 L'auteur centre ensuite son étude sur huit loutrophores sorties de l'atelier du peintre de Baltimore, localisé non plus à Tarente mais dans le Nord de l'Apulie, très probablement à Canosa, c'est-à-dire à proximité des commanditaires constitués par l'aristocratie indigène hellénisée qui recherchent dans ces vases historiés une manière de s'affirmer et de se légitimer.
- 16 Ces loutrophores, vases liés à l'eau et à destination largement funéraire, plus fréquentes dans le mobilier des tombes féminines, constituent des objets de prestige tant par leur dimension que par leur qualité technique et picturale élevée. Cet objet d'apparat devait être utilisé durant les rites funéraires avant d'accompagner le plus souvent la défunte dans sa tombe. La définition du vase comme lié au monde féminin et à la sphère matrimoniale, sa mise en relation, dans son utilisation funéraire, avec une mort prématurée, survenant avant les noces, sont sans doute un peu rapides et mêlent quelque peu monde grec et univers de la Grande Grèce.
- 17 La série de vases réunis présente des scènes organisées autour d'un *naiskos*, donc funéraires. Celui-ci abrite deux figures féminines de couleur blanche. L'une, la défunte honorée, est caractérisée comme épouse par le geste d'*anakalypsis* qu'elle accomplit et comme une femme de rang élevé par la somptuosité de ses atours, ses bijoux, les objets qui l'entourent et l'attention qu'on lui porte comme tenir à ses côtés un parasol. L'autre, plus effacée, parfois de taille inférieure et plus discrètement parée est plus difficile à définir, compagne, parente ou servante ?
- 18 Une première notation intéressante concerne la couleur blanche de ces figures. Certes, la pâleur du teint est un des traits caractéristiques de la beauté féminine antique. De plus, la blancheur peut aussi connoter le marbre dans lequel seraient sculptées les figures placées dans l'édicule. Enfin, le blanc peut être envisagé comme une allusion au nouveau type d'existence qui est désormais celui de la défunte dans un autre monde, à une sorte de « transfiguration ». L'auteur cite (note 28) l'article de Jenifer Neils au titre provocateur « Women are white » sans en mentionner toute la subtilité en ce qui concerne les liens entre la blancheur, l'univers féminin et celui de la tombe, dans la sphère attique il est vrai, mais aussi sans en tirer peut-être toute la richesse et la complexité quant à son propos personnel, concernant un autre monde figuré.
- 19 Une autre caractéristique relevée dans le corpus réuni est la richesse des objets, très variés, représentés : vases souvent liés au parfum et à la toilette, balles, ceintures coffrets, paniers, instruments de musique, parasols... Ils renvoient nettement au *mundus muliebris* dans ses différentes facettes : parure, travail de la laine, statut par rapport à la nuptialité. De plus, leur abondance, le caractère précieux de certains comme les bijoux, indiquent clairement le haut rang de la défunte son statut social et son appartenance à l'élite. Enfin, et cela rend la figuration des objets dans cette série de vases originale et comme insistante, ceux-ci peuvent être représentés dans un format relativement grand dans la partie inférieure du vase, en frise ordonnée et paratactique, détachés de la scène proprement dite et du contexte de la manipulation ou de l'échange. « Défonctionnalisés », ils acquièrent une sorte d'autonomie qui les transforment en « signes », « énoncés », « attributs grammaticaux » de l'identité féminine. Ils forment une sorte de *kosmos* pour

employer le terme qu'Euripide utilise à plusieurs reprises dans un contexte funéraire pour désigner parure et offrandes pour les morts.

- 20 Dans ce monde figuratif dont la narration est absente, l'auteur suggère que la protomé féminine apparaissant au milieu d'efflorescences végétales sur le col d'une des loutrophores, schéma destiné à se banaliser et dont l'interprétation est très débattue, pourrait ici évoquer, comme le *naiskos*, un lieu symbolique où se projettent dans l'au-delà le rang et les valeurs de la défunte.
- 21 Il s'agit ensuite d'insérer ces images à l'intérieur du langage figuratif de l'époque. Or, la même disposition visuelle des objets se retrouve dans des représentations de Niobé, mythe largement attesté dans les sources littéraires grecques et à forte connotation funéraire. La figure toute de douleur et d'affliction de cette mère en deuil de tous ses enfants apparaît sur neuf vases de Grande Grèce, en majorité apuliens. L'exemple analysé, une loutrophore apulienne conservée à Naples, la montre à l'intérieur d'un *naiskos*. Le bas de son vêtement est représenté en blanc, manière d'indiquer sa progressive pétrification. Autour d'elle, sur plusieurs registres superposés, sont présents les protagonistes divins du drame et sans doute les parents de l'héroïne, qui suggèrent à l'auteur que Niobé correspond ici à une volonté d'auto-représentation de la défunte. Ainsi, la série d'objets figurés sous le *naiskos*, dans la partie inférieure du vase, offrandes à la défunte, se charge d'une signification forte : ils ont la même force signalétique que ceux de la série des loutrophores analysées précédemment. À noter cependant que ceux-ci se composent d'un alabastré, d'un *kalathos*, d'une cithare et d'une cuirasse anatomique. Si le *kalathos* appartient sans conteste à l'univers féminin, la cuirasse, elle, renvoie sans ambiguïté à l'univers masculin. Sa présence a donné lieu à une importante littérature contradictoire à propos de l'identification de la tombe sur laquelle est représentée Niobé (la défunte s'assimile à elle), sa propre tombe ou celle de ses enfants qui justifierait l'association du masculin et du féminin dans les offrandes. L'auteur penche pour la représentation de la tombe des enfants et met l'accent, dans cette articulation du masculin et du féminin, de manière moins anecdotique, sur le thème de la descendance.
- 22 Enfin, la dernière étape consiste à replacer cette disposition ostentatoire des objets dans un panorama plus général de la peinture de vases et aboutit à la définition du dispositif analysé chez le peintre de Baltimore, non pas comme une création *ex nihilo*, mais à une réélaboration de schémas déjà présents dans la céramique attique, sur les lécythes funéraires à fond blanc dès le premier quart du ^ve siècle. Elle cite quelques exemples de cette petite série dont l'*hapax* constitué par un lécythe du Louvre dont la scène figurée ne comporte aucun personnage mais réunit, au pied d'une stèle enfouie sous les branchages deux alabastres, des lécythes et une lyre. Les deux premiers sont bien attestés comme offrandes funéraires, tandis que la lyre fait référence à l'identité et au statut du défunt.
- 23 Autrement dit, le peintre de Baltimore a opéré une sorte de « refunctionalisation » en s'emparant d'éléments préexistants dans la tradition figurée grecque et en les adaptant à l'expression du statut et du prestige social de la femme, conformément aux souhaits de ses commanditaires.
- 24 Yann Berthelet nous introduit dans un univers différent d'un double point de vue puisque sa contribution concerne le monde romain et traite plus spécialement de documents numismatiques, un domaine où l'imagerie fonctionne bien différemment des figurations dont il vient d'être question : aux éléments iconographiques s'attache une valeur symbolique, rituelle et politique extrêmement précise et rigoureuse. La juxtaposition de

ces deux types d'utilisation d'objets représentés au sein de deux mondes figurés différents est intéressante par sa différence et aussi par une sorte de « dénominateur commun » constitué par le poids incontournable, quelque soit le contexte, qui est attaché à la présence d'un objet au sein d'une image.

- 25 L'auteur s'intéresse plus précisément à la réunion de deux objets culturels, le *lituus*, bâton augural, et une sorte de « cruche » (*jug* dans la terminologie anglaise) qui serait désignée par les termes latins *guttus*? ou *urceus*? sur des monnaies tardo-républicaines, en particulier sur un type monétaire syllanien. C'est que les instruments culturels représentés sur les monnaies sont généralement interprétés comme symboles du sacerdoce auquel appartient le magistrat-monnayeur. L'auteur s'interroge sur la remise en cause d'une interprétation traditionnelle de la « cruche » liée au *lituus* comme augurale, parce que celle-ci, représentée aussi sur de nombreux bas-reliefs dans un contexte sacrificiel, conviendrait mieux pour désigner le collège pontifical en charge du contrôle des *sacra*. Il démonte, à l'aide d'exemples précis et datés, cette lecture nouvelle et propose de revenir à l'interprétation traditionnelle de la « cruche » et du *lituus* comme insignes auguraux, même si l'association de ce type de vase, dont la connotation sacrificielle est vraisemblable, au collège augural demeure pour lui mystérieuse.
- 26 Il évoque, dans le cas de la présence d'insignes auguraux sur le monnayage d'un magistrat connu comme pontife, pour éviter la difficulté du cumul difficilement envisageable des deux sacerdoce, la référence possible, sur des émissions monétaires, à un sacerdoce détenu par un ancêtre dans un acte qui relèverait de la piété filiale et fait appel, pour terminer, à des rites peu connus, accomplis par les augures et associés au sacrifice, qui pourraient expliquer la présence de la « cruche » aux côtés du bâton augural.
- 27 La présentation de ces contributions suscita des interventions et discussions riches et variées dont les actes ne peuvent rendre compte, mais qui ont largement évoqué la complexité de l'usage des images en histoire et tenté de fixer quelques règles de lecture par le développement de cas précis.

AUTEUR

MARIE-CHRISTINE VILLANUEVA PUIG

CNRS, ANHIMA – UMR 8210