Image de l'espace ou espace de l'image ?

Autel et pilier hermaïque dans la céramique attique

Vasiliki Zachari

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1087>

DOI : 10.4000/mondesanciens.1087

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Vasiliki Zachari, « Image de l'espace ou espace de l'image ? », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 06 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1087> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.1087

Ce document a été généré automatiquement le 19 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.

Image de l'espace ou espace de l'image ?

Autel et pilier hermaïque dans la céramique attique¹

Vasiliki Zachari

« (L'image) ça paraît tout simple, mais ça ne l'est pas ;
c'est quelque chose de multiple,
y compris dans le monde contemporain »².

- 1 Dans l'article de F. Frontisi-Ducroux et de F. Lissarrague « Vingt ans de vases grecs ; tendances actuelles des études en iconographie grecque »³ publié il y a déjà près de vingt ans, les auteurs présentent l'histoire de la recherche regroupée en trois grandes catégories : expositions, colloques et études ; les titres des travaux principaux aidant à déterminer les orientations des recherches consacrées à l'étude de la céramique grecque lors des vingt années précédentes (entre 1970 et 1990). Il s'agit des publications d'approches diverses allant de la stylistique, l'histoire, l'anthropologie, la religion à des aspects plus théoriques, qui constituent une base solide pour l'analyse de l'image sur la céramique.
- 2 Dix ans plus tard, l'un des deux auteurs, François Lissarrague, propose « une réflexion ouverte sur les aspects de la recherche de l'iconographie grecque, détachée d'un inventaire critique des travaux ou d'un discours de la méthode »⁴ dans son introduction au colloque *Iconografia 2001*. Il présente tout d'abord les premières étapes de l'étude des vases grecs (interprétation de l'image d'après un texte, établissement des typologies de classements de vases, attributionnisme)⁵, suivies par les méthodes d'analyse plus contemporaines, qui ont véritablement prêté attention au statut de l'image⁶. François Lissarrague conclut par l'idée qu'on ne saurait approfondir l'analyse d'une image isolée sans tenir compte de son contexte⁷ – le support et la provenance, qui, dans plusieurs cas, reste malheureusement inconnue, à cause des fouilles illicites.
- 3 Cependant, au lieu de prendre en considération et d'essayer de relier l'image avec des catégories de sources documentaires diverses (archéologiques, textuelles, etc.) – une tâche requérant conscience et prudence – il serait judicieux de parvenir tout d'abord à

poser la question de l'image en tant qu'objet en soi. Les images sont peintes sur des vases selon des stratégies de mise en valeur qui varient d'un support à l'autre⁸ et elles ont leurs propres règles.

Autel et pilier hermaïque

- 4 Nous avons choisi de développer dans cet article la figuration de deux constructions architecturales sur les vases de terre cuite de production attique, datés entre le VI^e et le IV^e siècle av. J.-C. La prédilection de ces deux éléments n'est pas le fruit du hasard, ni d'un goût personnel. Comparé aux autres éléments architecturaux – par exemple les fontaines, portes, stèles funéraires, colonnes, piliers hermaïques, poteaux, bassins – et non architecturaux – par exemple rochers, arbres – l'autel se taille la part du lion sur la céramique attique tant à figures noires qu'à figures rouges⁹. Comparé aux autres éléments, il est également plus souvent représenté en association avec un pilier hermaïque. Non seulement la quantité des exemples illustrés et la séparation en sujets iconographiques en sont la preuve, mais encore les sous-séries dans la série étudiée ici, qui montrent que les deux constructions ont des points en commun aussi bien au niveau iconographique que rituel¹⁰.
- 5 Nous proposons d'analyser les rapports iconographiques de ces deux éléments et la façon dont ils contribuent à l'organisation de l'image dans laquelle ils sont figurés.

Espace « réel »

- 6 L'autel en tant qu'élément indispensable au culte est habituellement la première construction d'un sanctuaire grec tandis que le temple, grande « maison » qui abritait la statue de la divinité ou un « trésor », apparaît secondaire¹¹. L'autel marque un espace sacré, disjoint et séparé des activités profanes¹². Il est le plus souvent monolithique, décoré ou non, couronné par des volutes, des ailes ou par un fronton. Plusieurs exemples ont été conservés dans les sanctuaires¹³, mais aussi dans les habitations¹⁴. Parfois constitué d'un simple bloc de pierre ou un tas de cendre¹⁵, l'autel peut aussi atteindre des proportions monumentales¹⁶.
- 7 Sur l'hermès, forme construite par la main humaine et ancrée au sol, plusieurs études sont déjà parues, surtout stylistiques¹⁷ et historiques¹⁸, concentrées sur son origine¹⁹ et sur l'événement qui a tellement bouleversé la société athénienne en 415, la mutilation de leur *prosopa*. L'hermès est constitué d'un pilier, un bloc rectangulaire monolithique, couronné d'une tête d'Hermès barbue, complétée d'un phallus et de deux tenons à la hauteur des épaules. Il évoque plusieurs références spatiales du paysage urbain, des points de repère connus de tous²⁰, étant donné qu'il se trouvait aux carrefours des rues, devant les maisons, au gymnase, dans tous les lieux de passage, de sociabilité et de contact²¹.
- 8 Le fils de Pisistrate, Hipparque, tyran d'Athènes et assassiné en 514, est considéré comme l'inventeur des hermès d'après un dialogue pseudo-platonicien du IV^e siècle avant J.-C. Leur fonction était double. En tant qu'objets d'aspect pratique, ils servaient de points de repère pour organiser l'espace, de bornes milliaires pour jalonner le territoire de l'Attique autour de la cité, dont le centre était marqué par l'autel des Douze Dieux sur l'Agora²². Leur fonction symbolique leur donnait également un rôle didactique, grâce aux

maximes morales inscrites sur le corps de l'hermès, comme par exemple « tiens-toi dans des pensées justes » ou « ne trompe pas ton ami »²³. Ainsi, ils ne servaient pas seulement à orienter les pas des passants, des voyageurs, mais aussi leurs pensées²⁴. On peut dater l'apparition des premiers piliers hermaïques en pierre du dernier tiers du VI^e siècle, entre 520 et 514²⁵ ; c'est également à la même période que le pilier hermaïque devient un motif de représentation sur les vases attiques, dont nous allons maintenant aborder l'étude.

Espace figuré

- 9 Sur la céramique attique²⁶, l'identification d'une construction telle qu'un autel est aisée sur la plupart des vases, vu leur similarité avec des autels réels qui ont été préservés dans les sanctuaires jusqu'à nos jours. Le rôle crucial de l'autel pour les rituels des Grecs dans l'Antiquité en fait un objet très intéressant. Et ceci d'autant plus qu'il s'agit d'une construction fondée, liée directement au sol²⁷, déterminant l'espace dans lequel s'accomplit un rite central, le sacrifice. Mais l'autel n'est pas exclusivement destiné aux sacrifices. Ainsi, dans le cas de certaines représentations mythologiques, l'autel joue un rôle central. Il constitue un lieu de refuge, l'espace de la protection divine, où par exemple Priam et Cassandre courent se protéger dans les scènes d'Ilioupersis, toute comme Thétis et les Néréides dans les scènes de poursuite. La présence de l'autel dans ce genre de scènes sert à marquer un espace précis, dans un sanctuaire ou dans la cour domestique, où l'autel dédié à Zeus Herkios occupait une place primordiale. Dans ce cadre, l'autel n'est pas seulement destiné à indiquer l'espace physique, mais surtout à souligner la nature sacrée de cet espace²⁸.
- 10 Le pilier hermaïque est également très facilement identifiable sur les vases, non seulement grâce aux sources littéraires qui parlent de cette invention athénienne en pierre, de forme tétragonale²⁹, mais aussi grâce aux *realia* archéologiques ; il s'agit d'une forme historiquement bien déterminée. La typologie iconographique de l'hermès est clairement établie. Il s'agit bien d'un pilier quadrangulaire, surmonté d'une tête barbue, muni à la hauteur des épaules de deux tenons en saillie, ou parfois de mortaises, et, à mi-corps, d'un phallus (comme sur la sculpture de plus grande ou de plus petite échelle)³⁰. À ses côtés, est parfois représenté un *kérukeion*, un caducée, qui est le signe distinctif des hérauts et d'Hermès lui-même³¹.
- 11 La représentation de l'autel avec un pilier hermaïque sur les vases attiques est attestée pour la première fois au début du V^e siècle. Il s'agit d'une scène sacrificielle sur un cratère à colonnettes à figures noires³², où deux jeunes hommes coupent et rôtissent les *splanchna* devant un autel ardent et un hermès. Les représentations sacrificielles avec plusieurs personnes sont plus répandues sur les vases à figures noires, tandis que les scènes de libation et de musique à l'autel sont attestées moins régulièrement.
- 12 Les participants aux rituels qui ont lieu autour du groupe autel-hermès ont tendance à diminuer sur la céramique à figures rouges pour réaugmenter au début et au cours du IV^e siècle. Cependant un phénomène particulier caractérise le deuxième quart du V^e siècle, non seulement pour les données iconographiques du couple autel-hermès, mais pour l'imagerie grecque en général : aucun personnage (ni homme, ni divinité) n'est physiquement présent, alors que pourtant les traces de l'action humaine sont distinctement visibles.

- 13 Dans le troisième quart du v^e siècle, les scènes d'offrande et de prière à l'autel sont plus nombreuses par rapport aux autres sujets et des adaptations stylistiques apparaissent sur les *choes* où l'hermès perd sa barbe et devient un enfant face à l'enfant qui se présente devant lui³³.
- 14 Vers la fin du v^e et le début du iv^e siècle, l'autel, aussi bien que le pilier hermaïque, occupent parfois une place plutôt secondaire sur la surface du vase : soit dans le champ de l'image³⁴ soit au-dessous des anses³⁵ (surtout pour les autels). À un certain niveau, l'évolution du système autel-pilier hermaïque suit l'évolution générale de l'iconographie sur les vases³⁶.
- 15 C'est à partir de ce répertoire, de son évolution dans le temps, de l'identification de récurrences et de variations, voire parfois des exceptions qui remettent en question la règle, qu'on parvient à établir des séries, en soulignant certains choix significatifs, pour construire le dossier interprétatif.
- 16 Notre perception n'est pas la même que celle d'un Athénien du vi^e ou du v^e siècle av. J.-C. Une analyse de la logique des choix faits par le peintre est nécessaire, si l'on veut comprendre les valeurs portées par l'image peinte sur le vase et ce que ses contemporains y lisaient en manipulant et en regardant le vase. Nous étudierons également par la suite le rendu iconique d'un espace qu'on n'a jamais vu ni vécu, ou qui n'a peut-être jamais existé en réalité (la combinaison de l'autel avec un hermès n'est pas encore attestée par les trouvailles archéologiques), dont on essaie de concevoir la représentation symbolique d'après les images sur les vases.

L'espace vide ou l'image dépourvue de la figuration humaine

« Rien ne nous frappe.

Nous ne savons pas voir »³⁷.

- 17 La figuration humaine est au centre de l'imagerie grecque. C'est un lieu commun également attesté par une pléthore de vases. Les peintres révèlent une préférence pour le corps humain (dont les détails anatomiques surprennent, même parmi les artistes les moins doués), pour les vêtements qui l'habillent, pour les gestes qui l'animent, tous rendus avec minutie sur la surface concave du vase. Ainsi, dans le cadre général d'une iconographie qui s'intéresse avant tout à la représentation du corps humain, son absence peut paraître surprenante. C'est pourtant le cas dans une série de vases du deuxième quart du v^e siècle, attribués surtout au peintre de Bowdoin et au peintre d'Icare où l'autel et l'hermès sont les seuls éléments de la scène. L'expérience visuelle de la céramique attique rend flagrante l'absence humaine ou divine sur ces vases.

Fig. 1 : Skyphos à figures rouges

Hanovre, Kestner Museum 763 ; vers 460-450

CVA Hannover, Kestner-Museum 1, Allemagne 34, 59, pl. (1680) 48.8-9

- 18 Sur chacune des faces d'un skyphos de Hanovre³⁸ (Fig. 1), un hermès barbu, couronné sur l'une seule d'entre elles, est présenté au premier plan devant un autel, qui est au second plan, et dont il cache ainsi l'extrémité gauche. Sur les deux faces du vase, l'hermès est légèrement incliné vers l'avant. De part et d'autre du couple autel-pilier hermaïque, deux lignes verticales d'épaisseur variable suggèrent des *pinakes* vides, des offrandes pour les dieux suspendues dans le champ de l'image et qui encadrent la composition principale. Il n'y a pas de cadre qui délimite l'image, juste une fine ligne blanche comme une allusion au sol où les deux éléments sont ancrés. Sur ce dispositif, l'autel et l'hermès, fichés en terre, constituent le pivot central, qui organise l'espace pictural autour duquel l'activité humaine a laissé ses traces, les tableaux votifs.

Fig. 2 : Lécythe à figures rouges

Londres, British Museum E585 ; vers 460-450

© The Trustees of the British Museum

- 19 La superposition du pilier hermaïque et de l'autel ne se répète pas sur un lécythe du peintre de Bowdoin³⁹ (Fig. 2), un autre amateur de l'autel comme sujet fréquent dans son répertoire. Ici, une petite distance sépare le pilier hermaïque de l'autel ; une colonne s'élève derrière l'autel, parallèle au pilier, ce qui constitue ainsi deux axes verticaux sur l'image. De part et d'autre de la colonne, deux *pinakes* représentent respectivement un satyre et un pilier hermaïque, comme un négatif faisant écho à la représentation du dieu, une mise en abyme. L'organisation de l'image est différente de la précédente, puisque la scène n'est pas construite uniquement autour de l'ensemble hermès-autel. La symétrie est mise en œuvre autour de l'autel-colonne, l'hermès se trouvant ainsi plutôt en position de spectateur ; on a l'impression que l'espace s'organise symétriquement et donc plus explicitement autour de l'autel.
- 20 La question est de savoir si cet effet visuel donne plus de valeur à l'un des éléments par rapport à l'autre. Sur cette série des vases inactifs, c'est-à-dire où la présence humaine est absente, le dispositif visuel s'organise de maintes manières, même parmi les œuvres d'un même peintre. Sur les vases du peintre de Bowdoin, l'emplacement de la colonne varie entre le deuxième plan de l'image, derrière l'autel, et le premier, à son côté. La colonne peut être remplacée par un arbre, un palmier⁴⁰ ou un arbre plutôt schématique⁴¹, difficile à identifier, comme l'arbre tenu par les Centaures⁴². Les objets accrochés dans le champ de l'image sont également divers, tant par leur nature et leur représentation que par leur emplacement. Les *pinakes*, tableaux votifs, portent des illustrations variées : une sirène⁴³, une biche⁴⁴, un satyre⁴⁵, un guerrier⁴⁶, un pilier⁴⁷, créant ainsi une mise en abyme ; parfois le tableau est vide⁴⁸, laissant en conséquence le spectateur libre d'y imaginer ce qu'il souhaite voir. Ils sont là comme indication de la piété humaine, trace de l'action passée, adressée à la jubilation de la divinité. Les paires de cornes, provenant d'animaux différents, suspendues dans le champ de l'image deviennent un signe graphique d'une anamnèse du passé : des sacrifices qui ont eu lieu à l'autel et dont les cornes restent comme un rappel de cet acte rituel. Pourtant, malgré toutes les variations et les jeux iconographiques et stylistiques, les seuls éléments stables et fixes, autour desquels la scène se structure, sont l'autel et le pilier hermaïque.

Fig. 3 : Amphore à figures rouges

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS 68.163 ; VERS 460

Photothèque ANHIMA

- 21 Les rapports entre les deux éléments architecturaux se présentent de manière plus explicite sur une amphore du peintre de Nikon à Boston⁴⁹ (Fig. 3). Sur la panse du vase un autel et un hermès sont juxtaposés, seuls sur une zone décorative composée de méandres, alternés de croix, indiquant la terre, le sol, avec lequel les deux constructions sont liées ; aucun autre élément ne s'ajoute à la composition. Sur ce vase, l'espace de l'image est moins chargé par rapport aux exemples précédents, alors que la grande taille de l'amphore à col aurait permis d'enrichir la scène de plusieurs éléments iconographiques. Mais le peintre a fait ses choix ; il a voulu mettre l'accent sur d'autres détails. Le premier qui attire notre attention est certainement l'enracinement de l'autel et de l'hermès au sol, rendu de manière assez simple par le peintre de Nikon⁵⁰, qui se plaît à marquer le terrain sur ses œuvres, majoritairement des amphores et des lécythes, par un bandeau ornemental relativement large⁵¹. Fichés dans le sol, l'autel et le pilier hermaïque sont montrés comme objets de culte portant symétriquement des marques de la piété humaine. Ce n'est pas seulement leur implantation au sol qui leur donne une valeur homologue⁵², comme nous l'avons déjà constaté dans les exemples précédents, c'est aussi leur fonctionnalité commune : d'une part, ils deviennent des moyens de support pour les couronnes qui sont placées, l'une sur l'autel, l'autre suspendue au phallus de l'hermès, qui par ailleurs, porte une branche sur son tenon et a la tête également couronnée. La couronne les désigne comme éléments homologues, susceptibles d'être mis en image comme supports d'une activité rituelle. Remarquons incidemment que les deux inscriptions lues sur le vase sont en relation avec l'autel et l'hermès : *Glaukon kalos*⁵³ inscrit sur le côté de l'hermès⁵⁴, et *kalos* inscrit parallèlement au-dessus de l'autel, montant vers le ciel, comme la fumée de la *knissa*, qui partant de l'autel plaît tellement

aux dieux. Autel et hermès se dressent ainsi comme deux supports qui exaltent la beauté de jeunes hommes.

- 22 En explorant ces cas d'espace dépourvu de figuration humaine, nous constatons que l'autel et l'hermès sont typologiquement et structuralement des constructions portant des valeurs homologues. Liés à la terre, accompagnés par des objets qui attestent des opérations rituelles ou non, les deux constructions seules suffisent à souligner l'immobilité du sanctuaire vide⁵⁵ et la permanence de l'espace sacré.

Espace clos – espace ouvert : entre la présence et l'absence du cadre

- 23 Afin de mieux comprendre l'organisation de l'espace figuré, comme on l'a vu sur les vases précédents, il est important de s'arrêter et d'analyser la structure et l'emplacement de l'image portant l'autel et l'hermès sur son support. Les vases sont des récipients peints, destinés principalement à contenir des liquides, du vin et de l'huile surtout, et, en même temps, ils jouent un rôle esthétique servant au plaisir des yeux des gens qui les manipulent. Pour cette raison, les peintres ont trouvé des moyens élaborés de mettre en valeur leur travail pictural. L'encadrement d'un objet, d'une ou de plusieurs figures, et de l'action, est un jeu graphique appliqué très tôt à la céramique⁵⁶. Le cadre donne forme à l'image (rectangulaire, ronde, etc.) par l'application de solutions graphiques et stylistiques diverses (dessin géométrique, décor végétal, anses, etc.) ; il précise les dimensions et la taille ; il isole et ainsi valorise son contenu⁵⁷.

Fig. 4 : Cratère à figures rouges

Naples, Museo Archeologico Nazionale M1106 ; vers 450

PHOTOTHÈQUE ANHIMA

- 24 Sur le cratère de Naples⁵⁸ (Fig. 4), établi et séparé en deux zones par deux lignes de points verticales courant aux extrémités de la composition, une zone horizontale contenant des lignes verticales, et par la fine ligne du sol, le cadre concret valorise l'image d'un cortège de quatre femmes, qui se dirigent vers un autel et un hermès. Trois femmes et une fille tenant des rameaux, et dont la première porte le *kanoun* sur la tête, arrivent vers l'hermès qui est figuré en superposition devant un autel dont les volutes apparaissent de part et d'autre du pilier. Sur le côté de l'hermès, est peint un *kerukeion*, son attribut distinctif. Les deux premières femmes ont la main gauche levée vers l'hermès dans un geste de salut ou de prière tel qu'il est souvent attesté sur d'autres vases. Une femme au centre de l'image tourne la tête et regarde le spectateur. Les yeux du spectateur suivent le mouvement de la procession vers le couple autel-hermès, qui fonctionne sur cette image comme point d'arrivée du défilé des femmes en ligne. Le cadre nous impose un point de départ et un point d'arrivée fixe. Toute forme d'action ne prend place qu'à l'intérieur du cadre. Seule la femme au centre interrompt cette linéarité, son geste et la frontalité de sa position projetant son regard à l'extérieur de l'image, ouvrant ainsi l'espace iconique vers le spectateur⁵⁹.

Fig. 5 : Coupe à figures rouges

Heidelberg, Archäologischen Instituts der Universität B 68 ; vers 450-440
Kraiker W., *Die Rotfigurigen attischen Vasen*, pl. 27

- 25 À l'intérieur d'une coupe de Heidelberg⁶⁰ (Fig. 5), un jeune homme vêtu d'un *himation* se tient debout en s'appuyant sur un bâton devant un pilier hermaïque. Il est légèrement penché en avant vers l'hermès et lève la main droite vers la statue, la paume ouverte vers le haut dans un geste de prière⁶¹. Derrière l'hermès, un autel à volutes est au deuxième plan. Dans le champ de l'image à gauche se trouve un bucrane, élément réminiscent des sacrifices qui ont été accomplis sur cet autel. Les deux constructions sont placées sur des

socles différents comme nous le voyons grâce aux lignes verticales et horizontales qui définissent leurs contours respectifs. L'espace reste clos, établi par un cercle, zone décorative faite de l'alternance de méandres et de croix. L'image est dans un cercle⁶² et désigne un monde à part, un espace concret, un espace rituel. Le fait que le médaillon a un rôle double est remarquable. D'une part, il met en valeur l'image, d'autre part, il définit le sol sur lequel reposent les pieds du jeune homme tout en cachant, cependant, une partie du couple autel-hermès. À travers ce jeu optique, le peintre crée un effet de fausse perspective⁶³ ; en analysant ce que nous voyons, nous arrivons à compter trois niveaux en bas du médaillon (les pieds de l'homme en premier, l'hermès en deuxième et l'autel en troisième niveau), qui se réunissent pourtant en un seul sur la surface unidimensionnelle du vase. La forme du vase définit, donc, ou même contraint, l'espace visuel par ce moyen. Dans la majorité des coupes où un autel est représenté à l'intérieur, celui-ci est le plus souvent situé vers la droite ou la gauche, et partiellement coupé et caché par le cercle qui définit les limites du médaillon.

- 26 La présence du cadre dans ce contexte produit un discours quasi autonome⁶⁴. L'action se fige dans des limites précises, elle reste définie et stable. Si nous revenons aux trois premiers vases étudiés ci-dessus (Fig. 1-3), nous remarquons qu'ils ont un autre point en commun, en plus de l'absence de figure humaine : les images ne sont pas cadrées graphiquement de manière explicite. Par ce moyen, les peintres indiquent un espace plutôt « ouvert », prêt à recevoir des hommes pour animer la scène en exerçant leurs rituels. Tous les objets attestent des opérations, rituelles ou non, dont les traces restent à côté de l'autel comme une marque évoquant le passé et, à titre rituel, le présent et même l'avenir. Ainsi la présence humaine n'est pas dessinée, mais elle est toujours d'une manière ou d'une autre implicite, car les peintres parviennent à illustrer une absence éloquente. Bien que personne ne soit présent, les vestiges de son action le sont.

Fig. 6 : Amphore à figures rouges

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS 68.163 ; VERS 460

Photothèque ANHIMA

- 27 De l'autre côté de l'amphore du peintre de Nikon (Fig. 6), une femme vêtue d'un *peplos* s'éloigne vers la droite tenant phiale et œnochoé⁶⁵. Sa tête est couronnée d'un ruban, sa posture est dynamique et révèle un mouvement. Il est difficile de préciser si la femme vient de faire une libation ou si elle est sur le point d'en faire une. L'acte d'une dévotion est évoquée⁶⁶, mais pas sa temporalité. En laissant le champ ouvert, les peintres laissent le regard du spectateur circuler sans limite, pour suivre le mouvement, ou, quand il n'y en n'a pas, pour laisser l'espace sans limites, ouvert à leur réception.

Orientations diverses : jeux de l'organisation spatiale de l'image

- 28 Nous avons déjà évoqué la question de l'élaboration de l'espace figuré sur les vases. Les artistes du Céramique sont très créatifs et innovants quand il s'agit de la structure de leurs œuvres. Nous venons de constater comment l'encadrement ou non des images avec un autel et un pilier hermaïque peut changer la perception et la notion d'espace sur la surface du vase, mais l'organisation spatiale de l'image ne dépend pas seulement de la présence ou de l'absence d'un cadre décoratif. Le contenu a aussi ses propres règles. Les peintres ont fait preuve de flexibilité et de subtilité dans leur pratique picturale. Le pôle autel-pilier ne reste pas toujours immuable. Une distance peut les séparer ; mais il s'agit bien d'une distance significative et fonctionnelle, comme les vases suivants en font preuve. L'action prend place autour de l'autel et de l'hermès dont l'emplacement sur le vase peut varier et créer ainsi des orientations différentes. Ils deviennent donc un point

de chute, d'aboutissement ou de départ, ou bien les deux, établissant de la sorte des frontières visuelles qui laissent l'action se dérouler dans leur cadre.

Fig. 7 : Lécythe à figures noires

Pirée, Musée Archéologique ; vers 480

Stainchaouer G., *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς*, fig. 169-170

- 29 Sur un lécythe à figures noires du Musée du Pirée⁶⁷ (Fig. 7), une procession de trois hommes couronnés et d'un bouc, s'approche de deux constructions architecturales. Le premier homme touche la barbe et le fronton de l'hermès en geste d'hommage, se plaçant ainsi sous sa protection. Ici, l'autel et l'hermès sont situés l'un à côté de l'autre. À première vue, on a l'impression qu'ils sont fondés sur le même socle. En observant plus attentivement l'image, on constate que le peintre a mis une construction à côté de l'autre, mais les a nettement individualisées : la séparation entre les deux est marquée par la différenciation des couleurs et des motifs sur leurs socles. Ainsi, d'une part, l'autel à volutes où brûle le feu sacrificiel et qui porte des traces de sang⁶⁸, des traces du passé, est fondé sur un socle qui répète le même motif de méandres que ceux de son échine, de surcroît avec la même couleur claire (beige). D'autre part, s'agissant du socle sur lequel repose l'hermès, le motif de méandres est différent, et sa couleur est rougeâtre, comme celle du bouc⁶⁹ sur la base de l'hermès, ainsi que la ligne qui l'entoure : cette différence sert probablement à marquer la séparation physique entre les deux constructions. Nous devons cependant avancer cette interprétation avec prudence dans la mesure où nous ne disposons pas d'autres parallèles.

Fig. 8 : Lécythe à figures noires

Palerme, Museo Archeologico Regionale T4 ; vers 500

ODEON ED ALTRI MONUMENTI ARCHEOLOGICI, PL. 50 A-C.

- 30 Sur le lécythe de Palerme⁷⁰ (Fig. 8) l'autel et l'hermès placés séparément l'un de l'autre concourent à une organisation différente de l'espace visuel, n'étant que les points de départ d'où s'éloignent les trois personnes représentées ici, une femme portant un *kanoun* sur la tête et deux hommes. L'espace est organisé d'une façon très originale, mais symétrique à l'habitude du peintre de Gela. Ici, l'autel constitue dès le premier coup d'œil le point central de la scène autour duquel se développe l'ensemble de la composition, symétrique à bien des égards⁷¹. Derrière l'autel apparaît un motif végétal non-identifiable qui matérialise à la fois l'arrière-plan et l'axe de symétrie de la scène, comme ce peintre se plaît régulièrement à le faire. L'association de ce décor avec l'autel nous rappelle l'arbre-à-viandes et le fait que le sacrifice implique que la mort des animaux⁷² a eu lieu, comme l'attestent les flammes de l'autel.
- 31 Pourtant, deux détails attirent notre attention. Le premier concerne l'autel. Le feu sur l'autel est encore actif. Deux corbeaux postés encore symétriquement de part et d'autre de l'autel profitent du départ des hommes et de l'absence de surveillance pour voler et manger les offrandes laissées sur l'autel par les hommes. Il s'agit d'une scène de *bomolochia*, un larcin à l'autel. Ce document figuratif unique qui nous rappelle un cratère à figures rouges de Berlin⁷³ où un bouc profite de l'absence humaine pour manger une offrande végétale déposée sur l'autel. La présence des corbeaux sur l'autel souligne le temps passé du sacrifice et ainsi renforce l'interprétation de l'ensemble autel-hermès comme point de départ pour les personnes qui ont assisté au rituel⁷⁴. Le deuxième détail frappant concerne l'hermès lui-même que nous aurions bien imaginé, comme nous le voyons sur une œnochoé du peintre d'Athéna à Francfort⁷⁵, tourner le dos à l'autel pour

partir, comme le font les hommes : cela aurait respecté la symétrie de la composition. Mais le dieu reste immobile, ancré au sol, comme l'autel.

Fig. 9 : Lécythe à figures noires

Tarante, Museo Archeologico Nazionale 6250 ; vers 510

TRENDALL A.D. ET WEBSTER T.B.L., *ILLUSTRATIONS OF GREEK DRAMA*, P. 26, I, 18

- 32 Sur un lécythe⁷⁶ de Tarente (Fig. 9), l'espace vide entre l'autel et l'hermès les fait apparaître aux extrémités de l'image et laisse la place libre à trois satyres citharèdes qui envahissent l'image avec leur musique⁷⁷. L'hermès ancré à droite de l'image constitue le point de départ du cortège des satyres, et l'autel à gauche, leur point d'arrivée. De cette manière, les deux constituent les bornes, les limites de l'image. Le goût pour la symétrie du peintre de Gela se retrouve bien sur ce vase puisqu'il a ajouté au centre de la composition une troisième construction également ancrée au sol, un *bema*. Ainsi, il y a un équilibre entre les participants et les constructions architecturales. Peu importe leur emplacement sur la surface du vase, l'autel et le pilier hermaïque marquent explicitement leurs valeurs homologues.

Fig. 10 : Stamnos fragmentaire à figures rouges

Athènes, Musée de l'Agora P10542 ; vers 420

MOORE M., *THE ATHENIAN AGORA RESULTS OF EXCAVATIONS CONDUCTED BY THE AMERICAN SCHOOL OF CLASSICAL STUDIES AT ATHENS VOLUME XXX ATTIC RED-FIGURED AND WHITE-GROUND POTTERY*, PL. 20-21.118

- 33 Une linéarité semblable se retrouve sur un vase fragmentaire, plus tardif et provenant de l'Agora d'Athènes⁷⁸ (Fig. 10). Il s'agit d'un stamnos⁷⁹, un vase à mélanger, comme en témoigne aussi le vernis noir à l'intérieur, signe indicatif d'une forme ouverte. Le petit fragment avec la partie supérieure de la tête d'un bovin et une partie de la main et d'une tête féminine placée au-dessus appartient à la partie supérieure du vase. Observons l'action car l'état fragmentaire du vase rend la lisibilité de l'image difficile. Derrière un pilier hermaïque reconnaissable comme hermaïque grâce à son sexe érigé et au *kerukeion* dessiné sur le côté, il y a un arbre. De ce point semble partir un groupe de quatre jeunes gens nus qui participent à une lampadédromie, confirmée par d'autres éléments iconographiques observés sur ce vase. Les quatre jeunes hommes sont placés derrière un bovin ; un cinquième jeune homme le conduit par les cornes vers un autel, comme nous le voyons sur le fragment de l'épaule du vase. Entre le bovin et l'autel, une femme vêtue d'un *chiton* et d'un *himation* attrape une corne du bovin de la main droite. Dans la main gauche elle tient une torche qui nous permet de reconnaître le contexte *agonistique* de cette scène comme celui d'une lampadédromie. La femme est peut-être la Victoire ou la personnification de la tribu qui a gagné le concours. À droite de l'autel se tient un sixième homme qui pose son pied droit vers la gauche sur la base de l'autel, attitude se référant davantage à la palestre qu'au sacrifice, comme l'observe J.-L. Durand⁸⁰. L'hermès est derrière l'autel, ce qui laisse suffisamment d'espace pour un septième jeune homme. La forme ronde de ce vase nous permet de lire cette scène de façon circulaire et de voir l'ensemble autel-hermès comme point de départ, le but de la lampadédromie étant de

transférer le feu d'un autel à un autre autel ; ainsi que comme point d'arrivée, d'aboutissement, car les jeunes qui arrivaient à allumer le feu du dernier autel gagnaient pour leur tribu⁸¹.

Conclusion

- 34 Revenons-en à notre question de départ. Dans ce parcours, nous avons tenté de comprendre l'organisation de l'espace de l'image, où un autel est représenté associé à un pilier hermaïque, et partant de là, leur signification éventuelle. Nous avons suivi les différents modes d'organisation spatiale de l'image et sommes parvenus à certaines observations qui nous aident à donner une réponse à la question de la représentation de l'espace. L'autel autant que l'hermès sont des éléments typologiquement homogènes au niveau iconographique et rituel tout en restant indépendants l'un vis-à-vis de l'autre ; il s'agit d'éléments auto-suffisants. Avec ou sans présence humaine, les deux constructions deviennent des supports des opérations rituelles et la présence ou l'absence de l'encadrement de cette composition crée respectivement un espace fermé ou ouvert, et ainsi accessible grâce aux manipulations faites par la personne qui regarde et utilise le vase.
- 35 Inévitablement nous avons surtout abordé la question de l'espace et de la façon dont l'autel et l'hermès l'organisent autour d'eux. La question du temps, à savoir du passé, du présent et de l'avenir, évoqués par les actes rituels (procession, libation, prière) qui prennent place autour de cet ensemble essentiel dans la vie quotidienne en Grèce ancienne, et dans l'imagerie attique, nous a également occupés.
- 36 Dans ce parcours nous avons souligné certains choix significatifs faits par les peintres du Céramique entre le VI^e et le IV^e siècle avant J.-C. et nous avons explicitement évité de nommer, de préciser l'espace exact où le rituel se déroule car les images sont latentes. L'espace n'est pas spécifié dans le détail. Les images ne constituent pas le catalogue illustré d'un espace topographique, comme il est décrit, par exemple, dans la *Périégèse* de Pausanias. L'autel et le pilier hermaïque évoquent un espace de culte générique, un espace sacré. Les deux s'approprient l'espace en tant que pôles organisateurs et établissent l'articulation entre le monde humain et divin. Il s'agit d'installations fondées, établies, qui servent de médiateurs spatiaux, civiques et sociaux, de même que le *loutérion*⁸². Ils marquent l'espace qui qualifie les figures présentes et leurs actions.
- 37 L'autel et l'hermès sont des supports stables qui soulignent l'implantation au sol, pour rendre les rituels qui s'y déroulent performants. Le culte et les rites d'ailleurs, n'existent qu'en tant qu'ils sont ancrés dans l'espace⁸³.

BIBLIOGRAPHIE

Liste d'abréviations

ABL : Haspels C.H.E. (1936), *Attic Black-Figured Lekythoi*, Paris.

Add² : Carpenter T.H. et al. (1989²), *Beazley addenda : additional references to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford.

ARV² : Beazley J.D. (1963²), *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford.

BA : Beazley Archive online (le n° suivi par cette abréviation correspond au numéro du vase dans la base des données de la céramique dans l'Archive Beazley en ligne). URL : <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

CVA : *Corpus Vasorum Antiquorum*

Para : Beazley J.D. (1971), *Paralipomena : additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.

Bibliographie

AKTSELI D. (1996), *Altäre in der archaischen und klassischen Kunst. Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie*, Espelkamp.

AUMONT J. (1990), *L'image*, Paris.

BELTING H. (1990), *Bild und Kult eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich.

BERGQUIST B. (1967), *The archaic Greek temenos. A study of structure and function*, Lund.

BOL C. (2005), *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspective, Kognition und Wirklichkeit*, Munich.

CAHILL N. (2002), *Household and City Organization at Olynthus*, New Haven-Londres.

CONNELLY J.B. (2007), *Portrait of a priestess : women and ritual in ancient Greece*, Princeton-Oxford.

DIETRICH N. (2010), *Figur ohne Raum ? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-New York.

DURAND J.-L. (1979), « Du rituel comme instrumental », dans Detienne M. et Vernant J.-P. éd., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, p. 158-181.

DURAND J.-L. (1987), « Le bœuf à la ficelle », dans Bérard C. et al. éd., *Images et société en Grèce ancienne, l'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, p. 227-241.

DURAND J.-L. (1992), « L'Hermès multiple », dans Bron C., Kassapoglou E. éd., *L'image en jeu de l'antiquité à P. Klee*, Lausanne, p. 25- 34.

DURAND J.-L., LISSARRAGUE F. (1980), « Un lieu d'image ? L'espace du loutérion » *Hephaistos* 2, p. 89-106.

EKROTH G. (2001), « Altars on Attic vases: the identification of bomos and eschara », dans Scheffer C. éd., *Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery held at Stockholm, 13-15 juin 1997, Stockholm Studies in Classical Archaeology* 12, Stockholm, p. 115-126.

EKROTH G. (2005), « Blood on the altars ? On the treatment of blood at Greek sacrifices and the iconographical evidence », *AntK* 48, p. 9-29.

- EKROTH G. (2009), « Why (not) Paint an Altar ? A study of Where, When and Why Altars appear on Attic Red-figure Vases », dans Nørskov V. et al. éd., *The World of Greek Vases*, Rome, p. 89-114.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1986), « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos », *Le temps de la réflexion. Corps des dieux*, VII, p. 193-211.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1990), « Quelques remarques sur le peintre de Gela », *Cronache di archeologia* 29 (1990), p. 191-199.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1995), *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- FRONTISI-DUCROUX F., LISSARRAGUE F. (1990), « Vingt ans de vases grecs », *Mètis* V, p. 205-224.
- FURLEY W.D. (1996), *Andokides and the Herms. Study of Crisis in fifth-century Athenian Religion*, Londres .
- GOBLOT-CAHEN C. (2005), *Les hérauts grecs et la genèse du politique*, thèse de doctorat d'histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- GOLDMAN H. (1942), « The origin of the Greek Herm », *AJA* 46, p. 50-68.
- GOMBRICH E.H. (1960), *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial*, Oxford.
- HALM-TISSERANT M. (2001), « La représentation perspective des édifices dans la peinture de vases grecque », dans Muller B. éd., « *Maquettes architecturales* » de l'Antiquité : regards croisés (Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique à l'époque hellénistique). Actes du colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998, Paris, p. 383-408.
- HARRISON E. (1965), « Herms of the Agora », dans *Archaic and archaistic sculpture. The Athenian Agora* vol. XI, Princeton, p. 111-141.
- HELLMANN M.-C. (2006), *L'architecture grecque 2. Architecture religieuse et funéraire*, Paris.
- HÖLSCHER T. (2004), *The language of images in Roman art*, Cambridge.
- JAILLARD D. (2001), « Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel », *MEFRA* 113, p. 341-363.
- JAILLARD D. (2009), « Espaces hermaïques du sacrifice », dans Cartry M., Durand J.-L., Koch Piettre R. éd., *Architecturer l'invisible autels, ligatures, écritures*, Turnhout, p. 61-79.
- KORSHAK Y. (1987), *Frontal Faces in Attic vase painting of the Archaic period*, Chicago.
- LAVELLE B.M. (1985), « Hipparcho's Herms », *Échos du Monde Classique* 29, N.S. 4, p. 411-420.
- LISSARRAGUE F. (1988), « Figuration des dieux », dans *Atlas des religions, Encyclopedia Universalis*, p. 287-288.
- LISSARRAGUE F. (2002), « Iconographie grecque : aspects anciens et récents de la recherche », dans Colpo I. et al. éd., *Iconografia 2001. Studi sull'immagine. Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001)*, p. 9-15.
- LISSARRAGUE F. (2007), « L'image mise en cercle », *Mètis* N.S. 7, p. 13-41.
- LISSARRAGUE F. (2009), « Reading Images, Looking at Pictures, and After », dans Schmidt S. éd., *Hermeneutik der Bilder Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei. Proceedings of the conference « Bildkonzepte in der Hermeneutik griechischer Vasenmalerei »*, Munich, 9-11 avril, 2008, p. 15-22.
- LISSARRAGUE F. (2013), *La cité des stayres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*, Paris.

- MARTENS D. (1992), *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de la période géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles.
- OSBORNE R. (1985), « The erection and mutilation of the hermai », *PCPhS* 211, p. 47-73.
- PEREC G. (2006), *Espèces d'espaces*, Paris.
- PHILIPPAKI B. (1967), *The Attic stamnos*, Oxford.
- PIRENNE-DELFORGE V. (2008), « Des marmites pour un méchant petit hermès! Ou comment consacrer une statue », dans Estienne S. et al. éd., *Image et religion dans l'antiquité Gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, p. 103-110.
- QUEYREL F. (2005), *L'autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris.
- RICHTER G. (1972), *Perspective in Greek and Roman Art*, Londres-New York.
- RUPP D.W. (1991), « Blazing Altars. The depiction of altars in Attic vase painting », dans Étienne R., Le Dinahet M.T. éd., *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité. Actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4-7 juin 1988*, Paris, p. 56-60.
- SCHEID J., de POLIGNAC F. (2010), « Avant-Propos », dans Qu'est-ce qu'un « paysage religieux » ? *Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes, Revue de l'histoire des religions* 227, p. 427-434.
- SCHNAPP AL. (2003), « Espace et perspective corporelle dans l'imagerie grecque », dans Bol P.C. éd., *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst*, Möhnesee, p. 47-57.
- SCHNAPP An. (1988), « Homère, Hipparque et la bonne volonté », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 43, p. 805-821.
- SHAPIRO H.A. (1989), *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz.
- SIEBERT G. (1990), « Hermès », *LIMC V*, Zurich-Münich, p. 285-387.
- SIEBERT G. (1991), « Une image dans l'image. Le pilier hermaïque dans la peinture de vases grecque », dans Durand F. et al. éd., *L'image et la reproduction du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, p. 103-120.
- TRIANTI I. (1977), « Αρχαϊκές Ερμαϊκές στήλες », *AD* 32, p. 116-122.
- YAVIS C.G. (1949), *Greek Altars. Origins and Typology. An Archaeological Study in the History of Religion*, Saint Louis.
- VERNANT J.-P. (1985²), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris.
- VERNANT J.-P. (2004), *Autour de l'image*, Genève.
- WEBSTER T.B.L. (1972), *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres.
- ZANKER P. (1965), *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn.
- ZANKER P. (1987), *The power of images in the age of Augustus*, Ann Arbor.

NOTES

1. Je tiens à remercier G. Ekroth, F. Lissarrague et V. Sabetai de leurs remarques, qui me font toujours avancer, et V. Foulon pour la révision de ce texte.
2. VERNANT J.-P. (2004), p. 13.

3. FRONTISI-DUCROUX F., LISSARRAGUE F. (1990), p. 205-224.
4. LISSARRAGUE F. (2002).
5. Voir les travaux d'E. Gerhard, O. Jahn, J. Beazley et al.
6. Pour une approche anthropologique voir VERNANT J.-P. (1985²) ; BELTING H. (1990) ; sur la psychologie de l'art voir GOMBRICH E.H. (1960).
7. Sur le rapport entre le pouvoir politique et l'usage public des images voir ZANKER P. (1987), HÖLSCHER T. (2004).
8. MARTENS D. (1992).
9. EKROTH G. (2009), p. 90, note 5.
10. Avec le loutérion de la même façon, mais moins souvent. Voir DURAND J.-L., LISSARRAGUE F. (1979).
11. HELMANN C. (2006), p. 122.
12. BERGQUIST B. (1967) et EKROTH G. (2009).
13. Sur les autels voir YAVIS C.G. (1949) et EKROTH G. (2001) avec bibliographie détaillée à la fin de son article.
14. Par exemple à Olynthe. Voir, CAHILL N. (2002), p. 85, 143 ; Olynthus VIII, 159, 321-322 ; Olynthus XII, 189, 210. Sur les autels dans les habitations voir EKROTH G. (2009), p. 100, note 48.
15. *I.e.* l'autel de Zeus à Olympie. Voir Pausanias V XIII, 8-11 ; YAVIS C.G. (1949), p. 210-213 ; HELLMANN M.-C. (2006), p. 127-128.
16. *I.e.* l'autel de Zeus à Pergame et l'autel à l'Hieron II à Syracuse. Sur le premier, voir YAVIS C.G. (1949) ; p. 197-198 ; QUEYREL F. (2005), p. 21-26 ; HELLMANN M.-C. (2006), p. 134-136. Sur le deuxième, voir YAVIS C.G. (1949), p. 189 ; HELLMANN M.-C. (2006), p. 133.
17. TRIANTI I. (1977) ; SIEBERT G. (1990).
18. OSBORNE R. (1985) ; SHAPIRO H.A. (1989) ; FURLEY W.D. (1996).
19. GOLDMAN H. (1942).
20. FRONTISI-DUCROUX F. (1986), p. 201.
21. *Ibid.* p. 203.
22. *Ibid.* Voir aussi LAVELLE B.M. (1985).
23. Platon, *Hipparque ou l'homme cupide*, 228c-229b [cf. FRONTISI-DUCROUX F. (1986), p. 201 et SCHNAPP An. (1988)] : μνημα τόδ' Ἰππάρχου· στεῖχε δίκαια φρονῶν ; 229b μνημα τόδ' Ἰππάρχου· μὴ φίλον ἐξαπάτα.
24. LISSARRAGUE F. (1988), p. 288.
25. SHAPIRO H.A. (1989), p. 126.
26. Sur les représentations de l'autel sur les vases voir : YAVIS C.G. (1949) ; WEBSTER T.B.L. (1972) ; RUPP D.W. (1991) ; AKTSELI D. (1996) ; EKROTH G. (2001) ; EKROTH G. (2009).
27. Pour l'*hidrusis* voir PIRENNE-DELFORGE V. (2008) et JAILLARD D. (2009).
28. EKROTH G. (2009), p. 105.
29. Thucydide VI, 27 : ... ὅσοι Ἑρμαῖ ἦσαν λίθινοι ἐν τῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων (εἰσὶ δὲ κατὰ τὸ ἐπιχώριον, ἡ τετράγωνος ἐργασία, πολλοὶ καὶ ἐν ἰδίοις προθύροις καὶ ἐν ἱεροῖς)... ; Hérodote II, 51 : τοῦ δὲ Ἑρμέως τὰ ἀγάλματα ὀρθὰ ἔχειν τὰ αἰδοῖα ποιεῦντες οὐκ ἄπ' Αἰγυπτίων μεμαθήκασιν, ἀλλ' ἀπὸ Πελασγῶν πρῶτοι μὲν Ἑλλήνων ἀπάντων Ἀθηναῖοι παραλαβόντες, παρὰ δὲ τούτων ὅλλοι.
30. Secondairement apparaîtront des hermès imberbes, représentant d'autres divinités, des hermès féminins, des hermès doubles, janiformes etc. Sur l'hermès dans la sculpture voir HARRISON E. (1965).
31. FRONTISI-DUCROUX F. (1986), p. 199. Sur les hérauts, voir GOBLOT-CAHEN C. (2005).
32. Londres, British Museum B362 (BA : 30320).
33. Paris, Musée du Louvre CA1683 (BA : 15556).

34. Athènes, Musée de l'Agora P23801 (BA : 29622) et Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 9096 (BA : 21530). Des multiples hermès existent sur les scènes avec Thamyras et les muses : Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 9096 (BA : 215307) et Paris, Musée du Louvre MNE1255 (BA : 5452).
35. Athènes, Musée National 12909 (BA : 218332).
36. OSBORNE R. (1985), p. 65.
37. PEREC G. (2006), p. 100.
38. Hanovre, Kestner Museum 763 (BA : 1916).
39. Londres, British Museum E585 ; ARV² 685.162 : peintre de Bowdoin (BA : 208120).
40. Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. 5606 (16864 BA) ; Sydney, Université, Nicholson Museum 51.14 (BA : 208347).
41. Londres, British Museum M125 (BA : 208428) ; Heidelberg, Université, 163 ; Paris, Musée du Louvre CA2935 (BA : 9026895).
42. Munich, Staatliche Antikensammlungen 2659 (BA : 205865). Sur l'iconographie des arbres voir, DIETRICH N. (2010).
43. Paris, Musée du Louvre CA2935 (BA : 9026895).
44. Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. E80 (BA : 209076).
45. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 85.1 (BA : 208122) ; Londres, British Museum E585 (BA : 208120).
46. Palerme, Museo Archeologico Regionale V687 (BA : 208121).
47. Londres, British Museum E585 (BA : 208120) ; Boston, Museum of Fine Arts 13.100 (BA : 215101) ; St. Petersburg, Musée d'Ermitage 4515 (BA : 9017636) ; Bruxelles, Musées Royaux A725 (BA : 41007) ; Mississippi, University of Mississippi (BA : 208344, sans autel).
48. Hannover, Kestner Museum 763 (BA : 1916) ; Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. 5606 (BA : 16864) ; Berlin, Antikensammlung F2594 (BA : 203896) ; Londres, British Museum M125 (BA : 208428).
49. Boston, Museum of Fine Arts 68.163 ; Para 402.17bis, 506 ; Add² 276 : peintre de Nikon (BA : 275790).
50. Sur le peintre de Nikon, voir Beazley, ARV² 650-653, 1581, 1663-1664 et 1669.
51. La même tendance de marquer le sol existe chez le peintre de Berlin, qui parfois laisse ses figures « flotter » sur la panse du vase.
52. DURAND J.-L., LISSARRAGUE F. (1980).
53. *Glaukos* fils de Léagros, dont la beauté est vantée sur les vases. Voir ARV² 1580-1582.
54. L'image s'ouvre vers l'espace érotique du sanctuaire cf. DURAND J.-L., LISSARRAGUE F. (1980). Comme l'inscription sur le *loutérion* du skyphos à Paris, Cabinet des Médailles, Bibliothèque nationale de France, 839 (BA : 203889).
55. LISSARRAGUE F. (1988), p. 288.
56. Voir les vases protoattiques et géométriques : i.e. Londres, British Museum 1910.11-21.1 (BA : 9018217) et Paris, Musée du Louvre CA2985 (BA : 1009549).
57. Voir par exemple AUMONT J. (1990), p. 110.
58. Naples, Museo Archeologico Nazionale M1106 ; ARV² 523, 9 : peintre du Verger (BA : 205886).
59. Sur la frontalité voir KORSHAK Y. (1987) et FRONTISI-DUCROUX F. (1995).
60. Heidelberg, Archäologischen Instituts der Universität B 68 ; groupe du peintre de Pénthesilée.
61. Aristotle, *De mundo* 400a16 : καὶ γὰρ πάντες ἄνθρωποι ἀνατείνουμεν τὰς χεῖρας εἰς τὸν οὐρανὸν εὐχὰς ποιούμενοι.
62. Les médaillons de coupes mais aussi les épisèmes de boucliers et les monnaies sont les supports privilégiés d'une représentation à l'intérieur d'un cadre rond ; pratique ancienne et abondante sur les vases. Voir LISSARRAGUE F. (2007).

63. Il n'y a pas de perspective sur les vases de cette période. Sur certains vases les peintres ont fait un effort de donner la troisième dimension d'un élément isolé (personne ou construction), mais pas sur l'ensemble de la composition. Sur les autels voir Paris, Musée du Louvre G402 (BA : 216562) et Copenhague, Musée National 4996 (BA : 216563). Sur les hermès, voir Véroia, Musée Archéologique 508 (BA : 7995) et Paris, Musée du Louvre CA153 (BA : 218297). Sur la question de la perspective, voir RICHTER G. (1972) ; HALM-TISSERANT M. (2001) ; SCHNAPP AL. (2003) ; BOL C. (2005).
64. AUMONT J. (1990), p. 111.
65. D'après Connelly, la manipulation de ces deux instruments peut évoquer un statut sacré : voir CONNELLY J.B. (2007), p. 177-178.
66. *Ibid.*, p. 178.
67. Pirée, Musée Archéologique ; attribué au peintre de Thésée.
68. EKROTH G. (2005).
69. Voir aussi le skyphos à f.n. de Salerne P 01382, où un bouc pareil est représenté sur un *pinax* accroché au mur dans une scène d'atelier d'artisans.
70. Palerme, Museo Archeologico Regionale T4 ; peintre de Gela (BA : 10777).
71. FRONTISI-DUCROUX F. (1990).
72. DURAND J.-L. (1979), p. 172-173.
73. Berlin, Antikensammlung F3011 (BA : 44024).
74. La forme cylindrique du lécythe ne nous permet pas de regarder l'image d'un seul coup ; nous sommes obligés de le tourner pour voir progressivement l'image. En regardant en partie l'homme couronné derrière l'hermès, qui lève sa main dans un geste de salutation, nous aurions pu croire qu'il accueille les personnes qui arrivent de l'autre côté, l'homme couronné tenant des branches et la femme portant le *kanoun* sur la tête. Le pouvoir de la connectivité des images nous permet de faire cette observation et d'interpréter, ainsi, l'ensemble de l'autel-hermès comme un point d'arrivée, comme dans le cas précédent. Cependant, les images où les personnes tournent le dos à l'hermès et l'autel sont rares. Et il faut surtout prendre en considération l'image dans son ensemble ! Sur ce lécythe, la présence des corbeaux sur l'autel est très significative pour souligner que le rituel du sacrifice, qui y a eu lieu, s'est terminé et que les oiseaux profitent de l'occasion pour voler la partie destinée aux dieux, laissée par les fidèles sur l'autel.
75. Francfort, Museum für Vor- und Frühgeschichte 1941.9 (BA : 330861) ; voir également l'hermès sur l'*œnochoë* à figures noires, Berlin, Antikensammlungen F1928.
76. Tarante, Museo Archeologico Nazionale 6250; ABL 208,56 : peintre de Gela (BA : 340818).
77. Sur les satyres qui se comportent comme un chœur voir LISSARRAGUE F. (2013), p. 157-158.
78. Athènes, Musée de l'Agora P10542, ARV² 1190,32 ; 1686 : peintre de Dinos (BA : 217086).
79. PHILIPPAKI B. (1967) : « *handleless speira-footed stamnos* », p. 147.
80. DURAND J.-L. (1987), p. 232.
81. Scoliaste Patmos sur Demosthenes, 57, 43 : οι έφηβοι κατέ την διαδοχήν τρέχοντες ήπτοντο τον βωμόν και ο πρώτος άψας ενίκα και η τούτου φυλή; voir également scholie à Platon, *Phèdre*, 231, e. Cf. DURAND J.-L. (1987), p. 232.
82. DURAND J.-L., LISSARRAGUE F. (1980).
83. SCHEID J., de POLIGNAC F. (2010), p. 431.

RÉSUMÉS

Cet article propose l'analyse d'une série de vases où un autel est associé à un pilier hermaïque. Les deux constructions sont liées spatialement par leur commune implantation dans le sol. En décrivant et en analysant certains vases de production attique, nous dévoilerons comment l'espace figuré est organisé dans les cas suivants : quand il n'y a personne (espace vide), quand il est ou pas limité par un cadre (espace clos et espace ouvert) et les manières différentes dont l'autel avec le pilier hermaïque s'associent sur le vase (organisation spatiale du vase). À partir de l'analyse de l'espace de l'image, tel qu'il est organisé par les emplacements divers de deux constructions sur le vase, nous essaierons de comprendre la nature de l'espace évoqué sur ces scènes.

The present article proposes an analysis of vases where an altar is associated with a herm, because both of them have an important spatial connection, in view of their installation on the ground. By describing and analysing some vases of Attic production, we will explore how the image's space is organised on the following cases: when no-one is present (empty space), when the space is established by a frame or not (open space and enclosed space), and the different ways of association of the altar with the herm on the vase (spatial organisation of the vase). Based on the analysis of how these features organise the picture's space, we will try to understand the construction and nature of space evoked in these scenes.

INDEX

Keywords : image, space, altar, herm, ceramic, Ancient Greece

Mots-clés : image, espace, autel, hermès, céramique, Grèce ancienne

AUTEUR

VASILIKI ZACHARI

ANHIMA – UMR 8210