Tableaux votifs et spatialité dans la céramique attique (vi^e et v^e s. av. J.-C.)

Vasiliki Zachari

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/9478>

DOI : 10.4000/tc.9478

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2018

Pagination : 58-79

ISBN : 2-7132-2751-6

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Vasiliki Zachari, « Tableaux votifs et spatialité dans la céramique attique (vi^e et v^e s. av. J.-C.) », *Techniques & Culture* [En ligne], 70 | 2018, mis en ligne le 06 décembre 2020, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/9478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.9478>

Tableaux votifs et spatialité dans la céramique attique (VI^e et V^e s. av. J.-C.)

Le terme commun « ex-voto » recouvre plusieurs catégories d'objets exprimant en général l'accomplissement d'un vœu (sens porté par le mot même) ou un signe de reconnaissance. La traduction française « offrande votive » (comme d'ailleurs *Weihgeschenke* en allemand) englobe l'idée d'un geste accompagnant la parole et d'une offrande faite parallèlement à un vœu. Il est possible de déceler dans le lexique grec ancien quelques nuances permettant d'évoquer les subtilités de cette valeur particulière parmi les diverses espèces d'offrandes. On peut par exemple distinguer ce qui est offert, dédié ou donné, mais aussi ce qui renvoie à la quantité ou à la qualité de l'offrande, ou également ce qui est plaisant pour les dieux, ou bien à quelle occasion se réfère cette offrande, à savoir une commémoration, un vœu ou un remerciement, etc. (Patera 2012). Offrir un cadeau à une divinité est l'une des actions culturelles les plus courantes en Grèce ancienne et l'un des moyens les plus fréquents pour entretenir de bonnes relations avec le divin, ce qui profite aussi bien au donateur qu'au destinataire. Le don fait avant la réalisation d'une demande correspond plutôt à une offrande *stricto sensu*, tandis que le don pour remercier les divinités d'une demande réalisée désigne un ex-voto (*kat'euchèn* selon le terme utilisé). Le don est associé à la prière et/ou au sacrifice, comme le révèlent plusieurs formules attestées par les textes littéraires et les inscriptions (ThesCRA I 2004 : 270-278). Et si les paroles et la fumée des sacrifices se sont dissipées dans les airs sans laisser de traces matérielles dans les espaces sacrés, certains objets sont les uniques empreintes durables de cette pratique tripartite. Par conséquent, le système classificatoire distinguant l'offrande de l'ex-voto s'avère très limité pour répertorier ces artefacts, puisque les informations essentielles expliquant le contexte du don ont disparu pour toujours ; à moins qu'une indication soit fournie par l'objet lui-même.

Parmi les abondantes formules de dédicace, la plus populaire est celle du type « x (m') a dédié au dieu ». Elle implique le geste de déposer un objet dans un espace sacré, en le plaçant plus précisément à une certaine hauteur au-dessus de la terre (verbe *anatithimi*), d'où le sens de

dédier, consacrer. Mais le sens du verbe fait aussi référence à la parole accompagnant le dépôt, une *euchè* (terme signifiant tant vœu et souhait que prière) qui explicite le but de ce geste, le protagoniste et le destinataire. Le vœu s'accomplissait par la performativité du geste tout en prononçant une prière sans que l'on ait besoin de l'inscrire sur l'objet même. Néanmoins, à partir du VII^e s. av. J.-C., l'écriture a commencé à être utilisée afin de renforcer la dédicace des objets votifs. Nombreuses sont alors les sources textuelles, littéraires et épigraphiques, qui nous renseignent à la fois sur les formules de dédicaces et les occasions pour lesquelles on faisait un don aux puissances divines, ainsi que sur les objets offerts, souvent dépourvus de ces informations même lorsqu'ils sont représentés sur d'autres supports d'images (*ThesCRA* I 2004 : 269-318). Nous prenons comme fil conducteur de ce portfolio une série d'images pour aborder, plus précisément, la question de la spatialité d'une catégorie d'ex-voto spécifique : les tableaux votifs – dits *pinakes anathematikoi* en grec ancien –, leur emplacement dans l'espace du sanctuaire, ainsi que dans l'espace représenté sur les vases. Nous allons étudier les *realia* archéologiques et leur reproduction iconique sur la céramique attique de la période archaïque et classique, tout en évoquant en parallèle des questions liées à leur matérialité et valeur.

Relief et tableau votif : un regard croisé

Nous commençons ce parcours en comparant deux objets votifs afin de comprendre les choix opérés par les artisans, le fonctionnement des objets et leur disposition dans l'espace : d'un côté un relief en pierre (fig. 1) et de l'autre un *pinax* en bois (fig. 2). Ils ont tous deux un format rectangulaire, qui permet une vue d'ensemble de la scène : une procession sacrificielle, suivant un schéma linéaire, qui se dirige vers un autel, la construction par excellence qui définit l'espace rituel. Le sculpteur du relief et le peintre du tableau ont mis l'accent sur les éléments qui sont essentiels au sacrifice : les participants, l'animal et les instruments, parfois la divinité et/ou la musique. Ces deux images sont plutôt génériques, sans préciser l'événement présidant au sacrifice ni le statut social des personnes ; seul le caractère festif est souligné par les vêtements et les couronnes portées. Une inscription gravée sur l'épistyle du relief désigne la dédicante : Aristonikè, femme d'Antiphathès de Thorai (dème en Attique), qui a offert cet objet en faisant une prière à Artémis (van Straten 1995 : 59-62, 81, 292). La présence de la déesse est redoublée par son nom écrit et par son image, figurant en toute majesté de l'autre côté de l'autel. Sur le tableau votif, des inscriptions écrites en alphabet corinthien couronnent la scène. Parmi les mots conservés, nous pouvons lire les noms des participants (dont trois noms féminins) et les divinités vénérées, les Nymphes. Le nom du dédicant s'est effacé. De même pour le nom du peintre, dont seule l'origine corinthienne nous reste connue, grâce à l'inscription apposée verticalement sur le côté gauche (Worshipping Women 2008 : 225). L'écrit confère à ce *pinax* un caractère plus personnalisé par rapport aux autres objets « anonymes » qui se présentent sans la signature du créateur, ni l'identification des dédicants, ni celle des dieux. En effet, si

1. Relief en marbre, Brauron, Musée Archéologique 1151

2. Tableau votif en bois, Athènes, Musée Archéologique 16464

l'on considère les seuls artefacts comportant des inscriptions nommant l'artisan créateur ou le dédicant qui a offert l'objet à une divinité, au moyen parfois du pronom « me » qui donne voix à l'objet lui-même, ces exemples sont plus rares en comparaison d'autres trouvés *in situ* dans les sanctuaires. L'écrit individualise ainsi un objet au milieu d'offrandes anonymes.

Le relief s'impose par ses dimensions et par sa matière, le marbre, dont la qualité et l'exécution exceptionnelles en font un objet votif de valeur importante, une offrande durable parmi les plus somptueuses. Le cadre architectural qui l'entoure est un motif conventionnel du ^{iv}^e s. av. J.-C. pour indiquer la spatialité du sanctuaire (van Straten 1995 : 60). Par cette indication spatiale, le relief célébrait le potentiel de l'expérience d'une épiphanie divine dans le cadre d'une activité et d'un espace précis (Platt 2011 : 38). Le *pinax*, lui, est un exemple rare d'un type d'offrande très populaire et d'un prix abordable (van Straten 1981 : 78-79). Sa matière en fait une offrande périssable, parce qu'elle est fragile dans des conditions météorologiques peu favorables à sa préservation, comme pour l'ivoire. Même si seulement quelques exemples exceptionnels nous sont parvenus, les *pinakes* étaient parmi les offrandes les plus communes dans les sanctuaires selon les sources écrites. Ses dimensions modestes font de ce tableau votif un objet portable. Quel était son emplacement initial dans la grotte de Pitsa (près de Corinthe) au moment du dépôt ? Cette information nous échappe. Tandis que le relief en marbre, destiné à être encasté à un endroit précis, restait immobile dans le sanctuaire d'Artémis à Brauron (région d'Attique). Dans les deux cas, tant l'événement que le contenu de la prière-vœu qui accompagnaient la dédicace de ces offrandes dans l'espace du sanctuaire ont été perdus.

Matérialité des *pinakes*

Mis à part l'utilisation répandue du bois pour la fabrication de *pinakes*, les *realia* archéologiques présentent d'autres matériaux, comme le métal (fig. 3) et la terre cuite principalement (fig. 4). Au regard des inventaires des sanctuaires, les premiers n'ont survécu qu'en quelques exemplaires, tandis que les seconds sont plus abondants. Le métal (or, argent, bronze ou étain) était souvent recyclé par sa refonte, afin de réaliser une nouvelle offrande plus grande et plus prestigieuse ou pour produire un nouvel équipement cultuel, selon les témoignages épigraphiques (Linders 1989-1990, Prêtre 2012 : 38, *ThesCRA I* 2004 : 281). Les images présentes sur ce type de *pinakes* devenaient alors des images transformables. En revanche, les images taillées dans la pierre, peintes ou modelées en terre cuite sont dépourvues de cette plasticité et ne sont pas modifiables. L'une de ces plaques provenant d'Amyclées à Sparte (fig. 5) porte une image presque abstraite à nos yeux : une petite boule pour la tête et un boudin d'argile pour le corps et les jambes. Il s'agit plus précisément d'une scène appartenant à la série d'un personnage assis (une figure héroïque), qui est accompagné d'une personne debout (un fidèle) sans attributs. Sur l'image, le corps de la personne assise semble fusionner avec la chaise (Salapata 2014 : 83). Quelques rares exemples ont pu conserver des traces de polychromie, ce qui nous permet de supposer

3. Plaque en métal, Komotini, 7,33 x 3 cm
Musée Archéologique 1597

4. Tableau votif en terre cuite, Athènes, Musée
de l'Acropole NA 1957 AK 2

5. Plaque en terre cuite, Sparte,
Musée Archéologique 6039/102

6. Détail d'un cratère à figures rouges, Boston, Museum of Fine Arts 03.796

que les plaques votives en relief devaient être peintes à l'origine, comme c'est souvent le cas pour d'autres objets en terre cuite. Grâce à la présence de la couleur – indispensable pour ces objets de modestes dimensions qui ne comportaient pas assez d'espace pour ajouter des détails modelés par le moule –, les figures représentées avaient sans doute une apparence plus naturaliste et vivante avec des membres, des caractéristiques, des attributs et des objets à la main ou manipulés (Salapata 2002 : 22 ; 2014 : 50). Leur production par moule faisait d'eux des objets sériels – fabriqués rapidement sans que soit porté un intérêt particulier aux détails – et anonymes avec une faible place pour l'écrit.

Le spectateur d'aujourd'hui est probablement plus familiarisé avec des images peintes sur terre cuite, comme celle provenant de l'Acropole d'Athènes (fig. 4), sur laquelle trois personnages féminins avancent vers la droite en tenant divers objets, qui sont des offrandes. Son état fragmentaire ne nous permet pas de préciser la destination finale de cette procession, peut-être un autel et/ou la divinité vénérée. Dans les deux cas, une version abrégée de la procession est proposée, incluant les éléments les plus importants : les participants et les dieux, parfois également l'autel, endroit où s'établit la communication entre les deux sphères au moyen du don (Ekroth 2009 : 89). Les tableaux votifs représentés en image sont facilement reconnaissables sur les vases à figures rouges, comme sur le cratère de Boston (fig. 6) : des détails discrets sont peints dans le champ de l'image, deux carrés dont le contenu est rendu en silhouette. De plus, le peintre a pris soin de marquer le cadre de chaque image. La matérialité de ces objets n'est pas indiquée sur le vase. Il est, néanmoins, plausible, si nous prenons en considération les rapports de proportions avec les figures humaines, qu'il s'agisse de représentations de tableaux votifs peints en terre cuite ; une image en abîme, ainsi qu'une autoréférentialité à leur production dans l'atelier du potier. Tandis que les plaques en relief, comme les figurines en terre cuite, étaient fabriquées par les coroplastes (Salapata 2002 : 21).

Espace sacré : entre réalité et figuration

Quand l'archéologue a la chance de dégager de la terre un tel objet, il se trouve parfois face à une histoire inconnue, difficile à retracer et à contextualiser. Les *pinakes* sont souvent découverts par lots entiers dans des dépôts d'offrandes ou dans des dépôts sacrificiels (Karoglou 2010 : 18-39), suite aux pratiques communes de vider un sanctuaire trop rempli afin de faire de la place aux nouvelles offrandes (van Straten 1981 : 66). Ces objets sont ainsi souvent privés des informations contextuelles précises sur l'identité du dédicant, la prière qui l'accompagnait, la temporalité et les circonstances expliquant l'offrande, etc. De même, les indications sur l'emplacement exact des offrandes dans l'espace du sanctuaire demeurent inconnues. Les témoignages de voyageurs, dont le plus célèbre est celui de Pausanias au ^{II}^e s. de notre ère, sont, parmi d'autres, les sources principales d'informations sur les sanctuaires grecs, les rituels et les offrandes. Celles-ci luxueuses autant que modestes étaient d'habitude déposées près de l'autel

ou des statues divines, nombreuses au point de les recouvrir et de les cacher presque entièrement (Pausanias II, 6 ; III 26.1). L'intérêt de ces sources est aussi de nous permettre d'estimer l'ampleur de la perte des traces de ces objets, que nous devons imaginer abondants dans les sanctuaires, car, selon Platon, les gens font des dédicaces dans les espaces publics et privés pour toute raison imaginable (Platon, *Lois* 10, 909e-910a). Ainsi, aujourd'hui, le visiteur d'un sanctuaire comme celui d'Aphrodite à Daphni, le long de la voie sacrée vers Eleusis (fig. 7), se trouve perplexe face aux ruines silencieuses dépourvues d'objets et d'hommes, dans un espace vide qu'il doit reconstituer mentalement plein de vie, d'artefacts, d'offrandes, de statues, mais aussi de couleurs, d'odeurs et de sons, tel un paysage sensoriel complet (Brulé 2012, Grand-Clément 2015). Aujourd'hui, à l'intérieur des niches creusées dans le rocher naturel durant l'Antiquité afin d'en faire des réceptacles propices à l'accueil des offrandes destinées à la divinité, il n'y a plus rien, sauf parfois des objets sans valeur autre que symbolique déposés par les « pèlerins » de notre époque.

7. À Daphni, sanctuaire d'Aphrodite

8. Lécythe à figures rouges, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut S./10 1386.

Si l'emploi du terme « espace vide » dans le cas du sanctuaire d'Aphrodite révèle l'absence de vie cultuelle et de traces matérielles, il implique pour le cas de l'imagerie attique, sans qu'il existe de définition officielle, (fig. 8) un espace dépourvu de figuration humaine et de protagoniste. Le cas est rare durant cette période, comme d'ailleurs dans l'art grec qui est souvent caractérisé d'anthropocentrique. Cette condition semble assez étrange pour les scènes représentées dans la céramique, car sans présence quelconque, humaine ou divine, cet espace figuratif inoccupé est allégué et inanimé. Cependant, même si l'homme n'est pas visible, les traces de ses gestes rituels le sont, comme la paire de cornes pour indiquer le sacrifice qui a eu lieu et le *pinax* pour signifier l'offrande qui l'accompagne et prolonge son souvenir dans l'espace du sanctuaire, marqué par la présence de l'autel et du pilier hermaïque (statue du dieu Hermès), parfois avec une colonne ou un palmier (Zachari 2018). Plus précisément, les *pinakes* sont représentés sur les vases en contexte rituel, ce qui se caractérise notamment dans l'imagerie attique par la présence des structures architecturales à but rituel, tels l'autel et les statues divines. L'autel, une construction fondée, joue un rôle central dans la communication entre les sphères humaine et divine avec l'accomplissement

du sacrifice. Sans indiquer un espace topographique précis, l'autel souligne, par sa présence, la nature sacrée de l'espace représenté (Durand 1990, Ekroth 2009 : 105). Parmi les statues, le pilier hermaïque, représentation semi-anthropomorphe du dieu Hermès, figure souvent dans des scènes rituelles : sacrifice, libation, prière, etc. (Durand 1992, Jaillard 2001, Collard 2016 : 54-75). Facilement reconnaissable, il est fait d'un bloc rectangulaire monolithique, couronné d'une tête d'Hermès barbu, avec des tenons à la place des épaules, un caducée sur le côté et un phallus en érection devant. L'hermès est souvent associé avec un autel sur les vases, ce qui s'explique par le fait que les deux constructions portent des valeurs homologues tant au plan rituel que figuratif (Durand & Lissarrague 1980, Zachari 2013). De même pour le *louterion*, le bassin à ablutions, également propre à recevoir des actes rituels, et qui figure derrière le pilier hermaïque sur un skyphos à Paris (fig. 9). Outre les constructions, les gestes et la manipulation d'objets sont aussi des indications d'une activité rituelle dans une scène. Ainsi, sur un cratère (fig. 10), le peintre a mis l'accent sur la communication entre le dédicant et le dieu par le moyen de l'offrande. Cette idée est avérée par le fait que l'image présente est à mettre en parallèle avec d'autres scènes où les personnes tiennent des rameaux et font une libation au pilier hermaïque. Ici, on a la branche que le dédicant adresse au dieu, et dans le champ de l'image, le *pinax*, qui a été déposé éventuellement par une autre personne ; dans la mesure où les images renvoient à une temporalité, présent et passé sont « co-présents », simultanément figurés. Cette série de représentations des *pinakes* est ainsi organisée en une variation d'images du sanctuaire, d'un espace sacré, illustré de manière générique et abrégée, doté des éléments les plus importants : une ou plusieurs constructions rituelles, le dédicant, le dieu et les objets votifs (Karoglou 2010 : 12).

Modes de représentation

L'emplacement du tableau votif sur les flancs du vase n'est pas le fruit du hasard. Les peintres opèrent des choix et ils favorisent des endroits stratégiques pour le *pinax* : il est souvent peint au-dessus de l'autel, littéralement comme un *anathema*, c'est-à-dire un objet placé en hauteur, symboliquement, tel un objet destiné à durer un *memento*. On le voit, d'ailleurs, avec les paires de cornes qui partagent le même espace figuratif et qui sont souvent peintes à proximité (fig. 8). Par ce moyen, le *pinax* souligne le prolongement du souvenir de l'offrande – à l'instar des cornes soulignant le prolongement du souvenir du sacrifice qui a eu lieu sur l'autel – dans le même axe vertical que les fumées, dont l'élévation vers le ciel suffit à satisfaire les dieux. Quand le *pinax* est placé au même niveau que la tête du dédicant et du dieu, il crée par son exposition en hauteur un lien permanent entre les deux (fig. 10) et il devient un élément de réciprocité en transformant un objet personnel en un objet appartenant à la divinité, puisqu'avec l'acte de la

9. Skyphos à figures rouges, Paris, Bnf Cabinet des Médailles 839

10. Amphore à figures rouges,
Christies' New York 2000 n° 84

dédicace il entre dans la sphère des biens appartenant au dieu (Karoglou 2010 : 4). Dans les sources écrites, de nombreux témoignages évoquent l'emplacement des tableaux votifs à l'intérieur du temple, à portée de vue du divin, à proximité de la statue divine et de l'autel (*ThesCRA* 1 2004 : 283). Cette volonté de laisser son offrande le plus près possible du dieu est fréquente dans les textes et suggère le besoin de se mettre sous la protection divine (Aischyl. *Suppl.* 463, Herondas IV 19-20). Dans les inventaires des sanctuaires, il est souvent fait mention d'offrandes qui n'ont pas pu être pesées parce qu'elles étaient clouées aux murs du sanctuaire (*IDélos* 1444 Aa 47-8). Des indications sont aussi stipulées concernant l'endroit où placer les offrandes afin de les protéger (Sokolowski 1962 : 206, n° 123). Les plaques et les tableaux votifs font partie de cette catégorie d'objets. En observant plus attentivement le vase attribué au peintre de Triptolème (fig. 11), un détail indique le moyen de suspension au-dessus de chaque tableau mais sans indication du clou. Il s'agit d'une exception dans la série de vases qui montrent les *pinakes* « suspendus » dans le vide, sans trous, ni clous, afin d'être accrochés (fig. 8). Nous voyons l'image du tableau votif plutôt peint dans le champ de l'image, sur les flancs du vase, qu'accroché sur le mur d'un sanctuaire. Les images étant génériques, elles n'indiquent pas une topographie rituelle précise : l'imagerie attique n'est pas une représentation fidèle de la réalité rituelle ; les peintres y font allusion selon leurs expériences et leurs interprétations sans rendre nécessairement leurs créations très explicites.

Parmi les endroits propices à recevoir une offrande sont souvent mentionnés les arbres (Ovide, *Métamorphoses* 8.743-745). Cette pratique est également attestée par quelques images mais sans laisser aucune trace archéologique (De Casanove 1993). Sur les fragments d'un cratère (fig. 12), trois *pinakes* sont suspendus à partir des branches d'un arbre qui surgit derrière un autel fait de rochers. Il s'agit d'un emplacement plus libre et sans doute plus éphémère par rapport aux murs du sanctuaire mentionnés ci-dessus. Des *pinakes* à double face seraient les plus appropriés pour cette utilisation afin d'être vus de deux côtés. Comme ceux provenant du sanctuaire de Penteskouphia à Corinthe, qui montrent d'un côté le potier en train d'attiser le feu du four (fig. 13) et de l'autre la divinité vénérée, Poséidon. En offrant une partie de sa production, ce que l'image suggère (les vases dans le four), mais aussi son support (l'objet même), l'artisan la met sous la protection divine en lui exprimant sa reconnaissance (*ThesCRA* 1 2004 : 294). Dans un cas rare, où la spatialité n'est pas explicitement précisée avec des éléments d'architecture et où le dédicant est représenté isolé portant un *pinax*, parmi d'autres objets (image d'ouverture), l'image ouvre un large éventail sur la destination propice à recevoir cette offrande : soit un arbre, soit une construction rituelle (autel, pilier hermaïque, louterion). Un cratère italiote, représentant le jugement de Pâris, ajoute une autre possibilité dans cette liste : une fontaine (fig. 14). Athéna a délaissé ses armes et fait sa toilette devant la fontaine pour se préparer. La présence d'offrandes – deux statuettes posées par terre et deux *pinakes* au-dessous –, et les gargouilles font de cet endroit un lieu sacré, comme l'attestent certains textes liés au culte des Nymphes

11. Skyphos à figures rouges, Paris, BnF Cabinet des Médailles 839 (détail)

12. Cratère à figures rouges, Londres, British Museum E 494

13. Pinax de terre cuite, Paris, Musée du Louvre MNB 2856

14. Cratère lucanien à figures rouges,
Paris, Bnf Cabinet des Médailles 422

15. Coupe à figures rouges, Berlin, Antikensammlung F2294

16. Fragment de vase à figures rouges, Francfort, Liebieghaus 555.

à l'emplacement des sources (*Anth. Pal.* 9.326). Enfin, une coupe mettant en scène l'atelier d'un bronzier montre différentes étapes de la préparation d'une statue dont certains membres figurent dans le champ de l'image avec quelques outils (fig. 15). La présence de quatre *pinakes*, accompagnés de deux *protomai* (têtes) et d'une paire de cornes à côté du four nous surprend. Il n'est pas possible de les considérer comme des offrandes dans un contexte qui n'est pas rituel, comme sur les vases précédents. Les interprétations se partagent entre des esquisses, des modèles pour la reproduction des œuvres (Fuchs 1987 : 13) et des sortes de talismans, qui veillent à la réussite de la délicate entreprise qui se passe dans le four (Vidale & Prisco 1997 : 114-115) ; une proposition qui semble très plausible.

Question de valeur

Nous terminons ce court aperçu sur les *pinakes* avec un exemple unique à notre connaissance (fig. 16). Sur un format presque carré de terre cuite, une femme figure tenant un *kalathos*, un panier à pelotes. Un trou de suspension confirme que ce tableau était destiné à être accroché. Le motif, néanmoins, n'est pas commun dans le répertoire iconographique des *pinakes*, puisque seule la partie supérieure du corps de la femme est représentée. Il s'agit sûrement d'un tesson de vase de grande taille (peut-être d'un cratère), dont le flanc vertical a été taillé pour obtenir ce format et troué afin d'être réutilisé comme tableau votif (van Straten 1992 : 251-252). Cette réutilisation d'un fragment de vase alimente nos réflexions sur la valeur des tableaux votifs. En effet, comme il a été déjà suggéré, les *pinakes* forment une catégorie d'offrandes abordables, notamment pour les personnes moins aisées. Mais comme il existait de nombreuses occasions pour faire une offrande, rien n'empêche de penser que des dédicants aisés aient choisi ce type d'offrandes pour faire parfois un don à une divinité. Pour commémorer un événement important, on pouvait en effet choisir parmi les offrandes les plus somptueuses en marbre ou en métal, comme les statues et les reliefs ou les trépieds et d'autres objets en or ou en argent de grande valeur. Dans l'esprit des dédicants ce n'est pas la taille de l'offrande qui compte le plus, mais la majesté de l'action divine, comme le rappelle une inscription du IV^e s. av. J.-C. (*IG IV²* 121.8, van Straten 1981 : 77, Karoglou 2010 : 8). Les personnes qui avaient déjà vécu l'expérience de la puissance divine étaient conscientes de leur propre insignifiance. Par conséquent, le manque de luxe et d'abondance d'offrandes n'était pas un critère pour empêcher la réalisation du vœu par la divinité vénérée, tandis que le caractère du dédicant était supposé être pris en considération (Théophraste, *Eus. Fr.* 7.54).

Iconographie

Image d'ouverture. Amphore à figures rouges, Stanford, Cantor Center for the Visual Arts 1970.11. © Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University; Hazel D. Hansen Fund.

1. © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of East Attica/Archaeological Receipts Fund.
2. © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund. Photographie : Yannis Patrikianos.
3. © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Evros/Archaeological Receipts Fund.
4. © The Acropolis Museum. Photographie : Élias Cosindas.
5. © Hellenic Ministry of Culture and Sports – Ephorate of Antiquities of Lakonia/Archaeological Receipts Fund.
6. © Museum of Fine Arts.

7. D'après *Worshipping Women* 2008, fig. 3, p. 110.

8. © Eberhard-Karls-Universität.

9. © Bnf. Département des Monnaies, Médailles et Antiques.

10. © 2000 Christie's Images Limited.

11. © Bnf. Département des Monnaies, Médailles et Antiques.

12. © The Trustees of the British Museum.

13. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Franck Raux.

14. © Bnf. Département des Monnaies, Médailles et Antiques.

15. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Photographie : J. Laurentius.

16. © Liebieghaus Skulpturensammlung.

L'auteure

Vasiliki Zachari est doctorante à l'EHESS (Anhima). Ses recherches portent sur l'anthropologie historique des images de la Grèce ancienne, et plus précisément sur les représentations de l'autel dans la céramique attique. Elle est aussi membre du comité de rédaction de la revue *Images Re-vues*.

Références

Brulé, P. 2012 *Comment percevoir le sanctuaire grec ? Une analyse sensorielle du paysage sacré*. Paris : Les Belles Lettres.

Collard, H. 2016 *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*. Kernos supplément 30. Liège : Presses Universitaires de Liège.

De Cazanove, O. 1993 « Suspension d'ex-voto dans les bois sacrés » in O. De Cazanove & J. Scheid dir. *Les bois sacrés : Actes du colloque international*, (Naples, 23 au 25 novembre 1989). Paris : de Boccard : 111-126.

Durand, J.-L. 1990 « Images pour un autel » in R. Étienne & M.-T. Le Dinahet dir. *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'antiquité*, Actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient (Lyon, 4 au 7 juin 1988). Paris : de Boccard : 45-55.

— 1992 « L'Hermès multiple » in C. Bron & E. Kassapoglou dir. *L'image en jeu de l'antiquité à P. Klee*. Yens-sur-Morges : Cabédita : 25-34.

Durand, J.-L. & F. Lissarrague 1980 « Un lieu d'image ? L'espace du loutérion », *Hephaistos* 2 : 89-106.

Ekroth, G. 2009 « Why (not) paint an Altar? A study of where, when and why Altars appear on attic red-figure vases » in V. Nørskov et al. dir. *The World of Greek Vases*. Rome : Quasar : 89-114.

Fuchs, W. 1987 *Zu Neufunden klassisch-griechischer Skulptur*. Opladen : Westdeutscher Verlag.

Grand-Clément, A. 2015 « Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Délos et Delphes dans l'Hymne homérique à Apollon », *Pallas* 98 : 115-130.

Jaillard, D. 2001 « Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel », *MEFRA* 113-1 : 341-363.

Karoglou, K. 2010 *Attic Pinakes : Votive Images in Clay*. Oxford : Archaeopress.

Linders, T. 1989-1990 « The melting down of discarded metal offerings in Greek sanctuaries », *Anathema* : 281-286.

Patera, I. 2012 *Offrir en Grèce ancienne. Gestes et contextes*. Stuttgart : Steiner. (PAwB 41).

Platt, V. 2011 *Facing the Gods : Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*. Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press.

- Prêtre, C. 2012 *Kosmos et kosmema. Les offrandes de parure dans les inscriptions de Délos*. Kernos supplément 27, Liège : Presses Universitaires de Liège.
- Salapata, G. 2002 « Greek votive plaques. Manufacture, display, disposal », *BABesch* 77 : 19-42.
- 2014 *Heroic Offerings : The Terracotta Plaques from the Spartan Sanctuary of Agamemnon and Cassandra*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Sokolowski, F. 1962 *Lois sacrées des cités grecques*. Paris : de Boccard.
- ThesCRA I* 2004 : Boardman, J, *et al.* « Dedications. Greek dedications », in *ThesCRA I* 2.d. Los Angeles : J. Paul Getty Museum : 269-318.
- Van Straten, F. T. 1981 « Gifts for the Gods » in H. Versnel dir. *Faith, Hope and Worship : Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*. Leiden : Brill : 65-151.
- 1992 « Votives and votaries in Greek sanctuaries » in *Le Sanctuaire grec* (Entretiens sur l'Antiquité classique 37). Genève : Fondation Hardt : 247-290.
- 1995 *Hiera Kala : Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden et New York : Brill.
- Vidale, M. & Prisco, G. 1997 « Ripensando la coppa del pittore della fonderia : Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione », *Annali di Archeologia e Storia Antica. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico*, ns. 4 : 105-136.
- Worshipping Women 2008 : Kaltsas, N. & A. Shapiro *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*. New York : Onassis Public Benefit Foundation ; Athènes : National Archaeological Museum.
- Zachari, V. 2013 « Image de l'espace ou espace de l'image? », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne] : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1087> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.1087.
- 2018 (à paraître) « Espace vide : le degré zéro de l'image? » in V. Zachari, É. Lehoux & N. Hosoi, *La cité des regards. Autour de F. Lissarrague*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Pour citer l'article

Zachari, V. 2018 « Tableaux votifs et spatialité dans la céramique attique (vi^e et v^e s. av. J.-C.) », *Techniques&Culture* 70 « Matérialiser les désirs. Techniques votives », p. 58-79.