



HAL
open science

Représenter le sacré dans le monde grec

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Représenter le sacré dans le monde grec. Travaux & documents, 2005, Journées de l'Antiquité, 24, pp.43-65. hal-02163131

HAL Id: hal-02163131

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02163131>

Submitted on 24 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2^e PARTIE :

REPRESENTATIONS DE L'ESPACE, SACRE,
URBAIN ET GEOGRAPHIQUE

Représenter le sacré dans le monde grec

COLOMBE COUËLLE

Au milieu d'un frais bosquet de myrtes, de fraîches jeunes filles chantent Aphrodite éléphantine. Le chœur est dirigé par une femme d'expérience... Aphrodite est pudique, nue, dans une attitude décente : c'est une statue d'ivoire formée de petits blocs rapprochés. Mais la déesse ne veut pas que l'on croie à une peinture ; elle se détache en relief et semble offrir prise à la main. Veux-tu que sur son autel nous fassions une libation en paroles ?
(Philostrate, *La galerie de tableaux*, Livre II, 1).

A l'aide d'un petit corpus d'images, représentées sur des vases grecs, réalisées aux VI^e et V^e siècles av. J.-C., à Athènes et au V^e siècle, en milieu colonial d'Italie méridionale, j'aimerais évoquer quelques problèmes de lecture concernant le sacré.

La notion de sacré, *to hieron*, est en elle-même difficile à définir car elle implique, non seulement un rapport de l'homme au divin, mais encore un ensemble de croyances, de rites et de comportements pour entrer en contact avec le monde complexe des dieux.

J. Rudhardt a posé la question en ces termes :

Comment identifier le religieux dans la vie d'un peuple dont la foi nous est incommunicable, comment y distinguer dans l'ensemble des faits de civilisation ceux qui appartiennent à la religion et ceux qui lui demeurent étrangers ?¹.

En effet, dans cette religion sans livre de référence, sans dogmes, sans clergé constitué, sans divinité transcendante, et, de surcroît, polythéiste, l'historien se trouve confronté à un ensemble d'interrogations, souvent demeurées sans réponses. Il ne s'agira pas de répéter ici l'ensemble des recherches et des théories énoncées sur la religion grecque, au sein de la cité, au moment de sa structuration, vers la fin du IX^e siècle av. J.-C. Je me contenterai de poser quelques jalons

¹ Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte en Grèce classique (2^e éd), Paris, Picard, 1992, p. 11.

d'interprétation en précisant les éléments d'une prudente lecture des signes et des indices du religieux à l'aide d'images.

La religion grecque présente une série de notions, inscrites dans le vocabulaire de sa langue, comme « sacré », « pur », « impur », « piété » et « impiété », bien différentes de celles qui nous sont connues². Il existe un système symbolique, élaboré par la cité, régissant non seulement la place du divin par rapport à celle des humains, mais aussi le rôle assigné à chacun pour cohabiter dans un espace donné, à l'intérieur de la cité ou dans la chôra, le territoire. En dehors des récits mythiques, sorte d'ossature reliant les principales croyances et formulant des répertoires de noms divins, ce sont les rituels qui structurent principalement les rapports entre hommes et dieux. La participation, plus que la croyance, est le moteur fondamental de cette relation, peu individualisée, avec la multitude des figures divines.

Mon propos ne consistera pas à reprendre les grandes lignes du système religieux grec mais à en proposer quelques images afin de mieux situer les espaces sacrés, les représentations des officiants, leurs rituels et la place qu'occupent ces dieux dans l'espace quotidien.

Ces images sont présentes sur des récipients en céramique, de la vaisselle courante, utilisée dans les maisons ou au banquet masculin, certains de ces vases étant essentiellement dévolus à des usages funéraires. Ils ont été fabriqués à Athènes entre le VI^e et le début du IV^e siècle

av. J.-C.³ et largement exportés sur tout le pourtour du bassin méditerranéen. En Grande Grèce, les autochtones fabriqueront, à leur tour, dès la fin du V^e siècle av. J.-C., une vaisselle d'inspiration grecque mais avec des thématiques plus appropriées à leurs destinataires et que l'on nomme la céramique « italiote »⁴, du nom des habitants de ces

2 On se référera à l'ouvrage de L. Bruit-Zaidman/P. Schmitt-Pantel, *La religion grecque*, Paris, A. Colin, 1989. Voir aussi l'excellente synthèse de J. P. Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990.

3 La bibliographie sur cette production athénienne est abondante. On citera J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters (ABV)*, Oxford, Clarendon Press, 1951 ; *Attic Red-figure Vase-painters (ARV2)*, (2e ed), Oxford, Clarendon Press, 1963 ; *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vases-painters and to Attic Red-figure Vase-painters (Para)*, Oxford, Clarendon Press, 1971 ; L. Burn/ R. Glynn, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV2, and Paralipomena*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

4 Ces céramiques ont été répertoriées et analysées par A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily (LCS)*, Oxford, Clarendon Press, 1966 ; *The Red-figured Vases of Apulia (RVAp I)*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1978 ; *The Red-figured Vases of Apulia (RVAp II)*, vol II, Oxford, Clarendon Press, 1982 ; *First Supplement to the Red-figured Vases*

terres indigènes, anciennement colonisées par les Grecs, et fortement métissées à leur contact.

Voyons à présent les éléments de cette « mise en page » du monde religieux grec et italiote tout en indiquant certains points de lecture. D'abord il convient de préciser que l'imagerie ne présentait pas le même statut pour ses lecteurs de l'Antiquité que pour nous, aujourd'hui. Il existait un système de représentations implicites des images dont nous ne possédons plus le décodage immédiat, en raison de notre éloignement dans le temps par rapport à cette culture antique. Un ensemble de thématiques, assez répétitives, a néanmoins permis d'établir des corpus, par genre, et d'en percevoir des pertinences sémantiques par la répétition ou l'omission de certains signes iconiques distincts. Les images, en outre, ne sont jamais une représentation du réel, à la manière de « scènes de genre », mais permettent d'orienter le lecteur d'aujourd'hui vers certains indices autorisant de meilleures interprétations. Sur des vases, destinés à des usages variés, l'imagerie en souligne souvent l'utilisation à l'aide de thématiques appropriées : la vaisselle de banquet portera le plus souvent des représentations du monde dionysiaque, des scènes sportives ou érotiques ; tandis que les contenants dévolus au monde du gynécée, boîtes à bijoux ou à fards, hydries pour le transport de l'eau, seront décorés de scènes destinées au monde féminin, telles des scènes de mariage, de femmes dans l'oïkos, la maison ou des représentations de rituels⁵. Ces préliminaires établis, j'indiquerai trois axes de lecture centrés sur les thématiques religieuses. Dans un premier temps se posera le problème de la représentation des espaces sacrés, à l'intérieur ou à

of Apulia, (RVAp Suppl. I), Londres, 1983 ; Second Supplement to the Red-figured Vases of Apulia (RVAp Suppl. II), Londres, 1991 ; The Red-figured Vases of Paestum (RVP), British School at Rome, 1987 ; Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook, Londres, Thames and Hudson, 1989. On trouvera une excellente synthèse sur cette production dans O. Cavalier (dir), *Terres sacrées de Perséphone*. Collections italiotes du Musée Calvet, Avignon, Paris, A. Biro, 2000.

5 Dans le domaine de l'interprétation des images sur les vases grecs, la bibliographie est très importante. On notera un des ouvrages pionniers : *La Cité des Images. Religion et société en Grèce antique*, Paris, Lausanne, F. Nathan, LEP, 1984 ; C. Berard, C. Bron, A. Pomari (eds), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, 1987 ; Fr. Lissarrague, *Un flot d'images. Pour une esthétique du banquet grec*, Paris, A. Biro, 1987 ; *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999. Une bonne synthèse est donnée par M. Corso, in O. Cavalier (dir), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon, Fondation du Musée Calvet, 1996, p. 179-186 ; C. Couëlle, « La loi d'Aphrodite. Entre la norme et le plaisir » in, Idem, p. 229-248 ; « Dire en toutes lettres ? Allusions et sous-entendus chez le peintre de Meidias », *Metis*, vol. XIII, 2002, p. 135-158.

l'extérieur de la cité, mais aussi celui du décodage des gestes du rituel. Je préciserai, dans un second temps, la place et la désignation des officiants lors du rituel. Enfin, je m'intéresserai à quelques images mettant plus particulièrement les dieux en scène selon deux modalités principales : dans leur parousie, leur apparence anthropomorphe, ou sous la forme de leur statue.

LES LIEUX ET LES GESTES DU SACRE

Ainsi que je l'ai indiqué en introduction, la représentation des espaces dans, ou hors de la cité, n'est jamais conçue comme une restitution du réel urbain ou territorial. D'une part, parce que la nature, en tant qu'espace paysager, n'est pas perçue comme une entité distincte de la notion de pays ; d'autre part parce qu'il n'existe pas de mot précis en grec pour définir le terme de paysage⁶. Aussi, des signes iconiques minimaux, des éléments architecturaux isolés suffisent à définir le cadre d'une action rituelle : une colonne par exemple, un bômos, un autel bâti, sont les indices minimaux d'une spatialisation urbaine, mais qui demeure néanmoins laconique pour nous, car nous ne pouvons préciser autrement si nous avons à faire au cadre d'un temple ou d'une maison.

Illustration I

⁶ Voir les deux synthèses que je propose sur le thème du paysage : C. Couëlle, « Le jardin des dieux. Essai sur la représentation de la nature dans le monde grec » in P. EVE (dir), *Les quais ou voyages transculturels. Mélanges en l'honneur du Professeur Edmond. Maestri, Saint André, Graphica*, 2004, p. 19-37 ; « Improbables paysages, jardins et 'paradis' dans le monde grec ancien » in S. Meitinger (dir) *Espaces et paysages, Cahiers du CRLHOI n° 13*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 9-26.



Par exemple, sur un fond de coupe à boire à figures rouges⁷, un homme barbu, revêtu d'un himation, un manteau, tend, de la main droite, une coupe au-dessus d'un autel, tandis qu'il fait un geste, de la main gauche, paume ouverte. Derrière lui est figurée une colonne dorique signalant un espace urbain. L'autel et le geste précisent l'espace sacré. La coupe légèrement inclinée vers l'autel indique que le personnage s'apprête à accomplir une libation assortie d'une prière. Cette libation est le premier signe de représentation d'un contact avec le divin. Par ce rituel, l'officiant, qui n'est pas nécessairement un prêtre, établit un contact tacite, une sorte de contrat⁸, avec une divinité qui n'est pas ici précisée.

Illustration II

⁷ Tarquinia, Museo archeologico, inv.RC 1918, ARV2, 366, 88 in La Cité des Images, op. cit., supra n. 5, p. 28, ill. 33.

⁸ Sur les implications sacrées de la libation on consultera J. Rudhardt, op. cit., supra n. 1, p. 240-245.



Sur l'image suivante, un fond de coupe à boire à figures rouges⁹, une femme, habillée d'un péplos, une tunique, se tient devant un autel à volutes d'où s'élèvent les flammes d'un foyer. Il n'y a pas de marqueur d'espace bâti et donc urbain, comme sur l'image précédente et la ligne de sol est légèrement inégale : sommes-nous donc toujours à l'intérieur de la cité ? L'officiante tend un rameau végétal au dessus du feu et tient un kanoun, une corbeille, ornée de ces mêmes feuillages, et habituellement utilisée en contexte sacrificiel, parce que destinée au transport du couteau de l'abattage, caché sous des graines. L'image anticipe-t-elle une séquence future de sacrifice sanglant ? On peut aussi imaginer que le sacrifice a déjà eu lieu car le feu est toujours allumé et des coulures de sang sont visibles sur les flancs de l'autel. Une inscription apposée au-dessus de la scène, entre la jeune femme et l'autel, indique le nom d'Artémis. S'agit-il alors d'une indication précisant le nom de la déesse, destinataire de ce rituel ou souligne-t-elle que cette même officiante est une prêtresse d'Artémis ?

L'espace est peu déterminé, mais l'inscription et le sol non bâti pourraient bien désigner, en ce cas, un sanctuaire extra-urbain dans la chôra, le territoire de la cité, sa campagne ou même ses confins, les

⁹ Copenhague, National Museum, inv. 6, ARV2, 787, 9 in *La Cité des Images*, op. cit., supra n. 5, p. 27, ill. 32.

eschatiai, zones normalement dévolues à Artémis, déesse des espaces cynégétiques et des initiations des jeunes gens.

Illustration III



Dans le cas de l'illustration suivante, sur un cratère à figures rouges¹⁰, nous sommes revenus dans la cité ainsi que le précise la colonne à chapiteau ionique. Trois protagonistes sont engagés dans un rituel de libation au départ : un jeune homme en tenue de voyageur, une femme qui lui présente son casque et son bouclier, sa mère, en toute vraisemblance, et la Victoire, Niké, dont seules les ailes indiquent le statut divin puisqu'elle a revêtu le chiton, la tunique légère des femmes de la cité. Une libation est engagée entre le futur soldat, défenseur des valeurs de la cité et la déesse. Ce glissement sémantique entre les représentants humains de la cité et la divinité est une manière claire de placer la thématique de la libation au départ pour la guerre sur un plan idéologique. Le rituel implique aussi l'engagement que prend le futur combattant lors du contrat religieux de la libation¹¹. Dans ce cas précis, la

¹⁰ Ferrare, Museo Nazionale T 740, ARV2, 599, 6 in Idem, p. 43, ill. 66.

¹¹ L'ouvrage de référence sur la libation au départ du guerrier est celui de F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome, La Découverte/ Ecole Française de Rome, « Images à l'appui », n° 3, p. 35-53.

colonne n'est plus seulement un marqueur spatial urbain, mais aussi l'indication d'une séparation entre le monde des hommes et celui des dieux.

Le lieu du rituel peut aussi être spécifié par un marqueur spatial caractéristique de la cité et de son territoire, l'hermaion, le pilier hermaïque. Il s'agit d'un type caractéristique de statue-pilier honorant le dieu Hermès dont la fonction nous est précisée par Thucydide : « on connaît ces blocs quadrangulaires que l'usage du pays a répandus aussi bien devant les demeures particulières que dans les sanctuaires »¹².

Leur invention daterait de la tyrannie d'Hipparque et ils auraient eu une fonction de statues-pilier, sortes de bornes jalonnant l'espace de l'Attique et de la cité. La tête du dieu, barbu, surmonte un pilier avec deux mortaises en guise de bras et un sexe en érection. Le corps-pilier fixé dans le sol pouvait servir de borne indiquant les distances depuis la chôra, jusqu'au centre de la ville, sur l'Agora¹³ mais aussi de panneau éducatif à l'usage de la propagande des tyrans :

Il (Hipparque) fit donc dresser des hermès sur les routes, à mi-chemin entre la ville et chaque bourg ... Il y avait deux inscriptions : sur le côté gauche de chaque hermès, une inscription lui fait dire qu'il est à mi-chemin entre la ville et le bourg ; sur le côté droit, il dit : ceci est un monument d'Hipparque : tiens-toi dans des pensées justes¹⁴.

Illustration IV

12 VI,27.

13 Sur cette typologie de statue on consultera Cl. Rolley, *La sculpture grecque I. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris, ed. Picard, 1994, p. 26-28 ; P. Devambez, « Piliers hermaïques et stèles », *RA*, p. 139-154 ; Voir aussi F. Frontisi-Ducroux, « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos » in *Le Corps des Dieux. Le temps de la réflexion VII*, Paris, 1986, p. 193-211.

14 Socrate, Hipparque, 228c-229b.



Sur une amphore à figures rouges¹⁵, un hermaion, pilier hermaïque, est figuré de profil, devant un autel. L'accomplissement d'un rituel est signalé par le dépôt d'offrandes végétales, sous la forme de couronnes, accrochées sur le pilier, l'une sur la tête de la statue, l'autre suspendue au phallus et une dernière, glissée à l'intérieur de la mortaise. Une couronne rituelle a également été déposée sur l'autel. Ici il n'y a pas d'officiant : seuls l'autel et la statue suffisent à signaler l'espace sacré dont on ne peut préciser autrement l'emplacement dans ou hors de la cité. Utilisant la fonction première de cette statue-pilier, son rôle épидictique, le peintre a ajouté une dimension discursive supplémentaire en inscrivant sur son flanc l'inscription suivante : Glaukôn kalos, « Glaukon est beau ». Une seconde inscription laudative identique est apposée à la verticale de l'autel. Cette redondance verbale assigne en plus une fonction discursive à l'image, utilisant à la fois la symbolique sacrée du dieu Hermès, sa volubilité, mais encore en détournant le sens premier de l'image pour utiliser le panneau indicateur aux fins d'une déclaration amoureuse adressée à la beauté d'un jeune homme de la cité. En effet, l'inscription d'un patronyme accompagné de l'adjectif kalos appartient à une tradition de mise en exergue de la beauté virile des adolescents à la mode¹⁶. La

15 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 68, 163, Para,462, J. Boardman, *Red Figure Vases. The Archaic Period*. Londres, Thames and Hudson, 1993 (1^{ère} éd. 1975), fig. 364.

16 Les ouvrages concernant ces acclamations homo-érotiques sont nombreux. On citera le recueil de prosopographie permettant de retrouver les noms de ces jeunes gens, P. Kretschmer, *Die griechischen Vasenschriften ihrer Sprache nach untersucht*, Gütersloh, 1894 (2^e ed, Hildesheim – New-York, 1969).

Parmi les nombreux travaux consacrés à l'emploi de l'adjectif « kalos » on verra, en plus des kalos-names donnés par J. D. Beazley en appendice de ses *ABV*, J. Boardman, « Kaloi and other Names on Euphronios' Vases », *Euphronios, Atti del seminario internazionale di studi*, Arezzo,

statue indique alors non seulement le lieu d'un rituel mais encore l'admiration dont le jeune homme est l'objet. L'emplacement du sanctuaire n'étant pas autrement précisé, nous pouvons opposer cette représentation à d'autres, peut-être plus explicites quant à leur localisation, comme sur un lécythe à figures rouges¹⁷ où un chasseur rapportant son gibier, un lièvre, passe devant un rustique hermaion de bois, fiché sur un tas de pierres, en lui présentant l'offrande d'un rameau. La présence du chasseur et la modeste statue du dieu notent précisément l'espace des zones cynégétiques, en dehors de la cité. Dans l'illustration précédente, en l'absence de tout figurant humain, les signes iconiques minimaux que sont, d'une part, le pilier hermaïque, d'autre part, l'autel, et enfin l'inscription nous renvoient aux usages de la cité. Cet hermaion pourrait bien figurer le lieu de la mise en exergue de la beauté virile, le gymnase, lieu par excellence des rencontres amoureuses, et où figuraient des statues d'Hermès et d'Heraklès¹⁸, protecteurs des jeux athlétiques.

Nous venons de voir de quelle manière des images pouvaient rendre compte des répartitions des espaces sacrés dans la cité et sur son territoire, mais il existe aussi des représentations des gestes et lieux du sacré dédiés aux morts, dans les nécropoles, lesquelles sont implantées en dehors des murs du centre ville, dans les faubourgs, comme au cimetière du Céramique, à Athènes. Une iconographie funéraire a d'ailleurs été fabriquée dans les ateliers athéniens à cet usage¹⁹. Le lieu du cimetière, la tombe du défunt, les offrandes qui lui sont apportées y dessinent toute une gestualité sacrée et opposent encore plus nettement la place des vivants à celle des morts.

En contexte italote, c'est-à-dire en Italie méridionale, les indigènes ont aussi fabriqué des céramiques destinées à leurs nécropoles. Dans certains ateliers les formes et les thématiques sont souvent

27-28 maggio 1990, Milan, 1992, p. 45-50 ; F. Lissarrague, « Publicity and Performance : kalos Inscriptions in Attic Vase-painting » in S. Godhill, R. Osborne (eds), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, p. 359-373 et plus particulièrement p. 363-364.

17 Athènes, National Museum, inv. 3036, inédit, *La Cité des Images*, supra, n. 5, p. 56, fig. 85.

18 On verra par exemple, sur un fond de coupe à figures rouges, l'association éloquente entre les signes indicateur du gymnase, à savoir : un pilier hermaïque, une vasque pour les ablutions et la présence d'un jeune athlète, cf. *La cité des Images*, supra, n. 5, p. 31, fig. 43. Pour un exemplaire de ces statues d'Hermès en contexte sportif on verra aussi la statue tardive d'un double Hermès en marbre pentélique retrouvée à Athènes au Stade panathénaique et daté du II^e siècle, cf. *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece*, Athènes, 1989, p. 152, fig. 40.

19 L'ouvrage de référence reste celui de E. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, E. Thorin, Paris, 1883 ; I. Wehgartner, *Attisch weissgrundige Keramik, Maltetechniken, Werkstätten, Formen, Verwendungen*, Ph. von Zabern, Mainz, 1983 ; F. Lissarrague, « La stèle avant la lettre » in *Annali*, 10, 1988, p. 97-105.

éloignées des vases funéraires athéniens, comme en Apulie mais, en revanche, dans la production dite lucanienne, très proche d'un point de vue chronologique des dernières productions athéniennes, on peut encore sentir l'influence des artisans athéniens qui s'installèrent sur ces terres hellénisées, à la fin des guerres du Péloponnèse²⁰. On peut repérer des transmissions non seulement stylistiques mais aussi symboliques. L'intérêt majeur de ces vases réside dans la vision du monde funéraire chez des indigènes hellénisés.

Illustration V



Par exemple, sur une amphore à figures rouges²¹, le lieu du rituel funéraire est bien la nécropole de la cité, où la tombe, séma est au centre

20 A ce sujet on consultera A. D. Trendall, *op. cit.*, supra n. 4, p.7-73 ainsi que Cl. Pouzadoux, « Invitation au voyage dans la Grande Grèce » in *Terres sacrées de Perséphone*, *op. cit.*, supra, n. 4, p. 23-37.

21 M. E. Mayo, *The Art of South Italy. Vases from Magna Grecia*, Richmond, 1982, fig. 32.

de l'image, surmontée d'une colonne et coiffée d'un casque de guerrier. Une jeune femme est assise sur le monument tandis qu'une compagne apporte un coffret de vannerie. La tombe sert aussi de support à une amphore rituelle, duplicata du vase lui-même dont elle reprend la forme et l'indication d'une scène figurée, à la manière d'une image en abîme. Le coffret et le vase ne sont qu'un exemple des nombreuses offrandes, effectivement retrouvées en contexte archéologique dans les nécropoles indigènes car figurant des objets de prestige et de reconnaissance sociale tant chez les Grecs émigrés de longue date que chez les élites indigènes hellénisées. Le rôle du vase-offrande ne consiste plus à définir le sexe du défunt, comme en Grèce, mais son statut dans la possession d'un objet de prestige²². Le défunt est d'ailleurs figuré, debout, accompagné de son pais, son valet d'armes. Il tient une lance tandis que le reste de sa panoplie, bouclier rond et épée d'estoc, sont accrochés dans le champ de l'image, au-dessus de lui. Le défunt, un guerrier, est ainsi présent deux fois, une fois sous la forme de son casque, symbole de sa place de combattant dans la cité ; mais également sous la forme de son corps physique, invisible aux regards de ses proches, mais toujours présent dans leurs rituels et leur mémoire.

Ces quelques images nous auront permis de cerner les contours d'un espace sacré à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de la cité, pourtant j'aimerais maintenant m'attarder un peu plus sur les représentations des acteurs du rituel, les officiants.

LES OFFICIANTS : PRETRES, PRETRESSES ET FIDELES

Déjà présents dans les images précédentes, ils sont les citoyens de la cité puisqu'il n'existait pas de clergé officiel. Une charge sacerdotale annuelle ou pérenne était ainsi occupée par un homme ou une fille de citoyen. Il existait, par ailleurs, des familles de prêtres, notamment à Athènes, Eleusis et bien sûr à Delphes²³. La fonction de ces prêtres consistait à entretenir les sanctuaires, à exercer l'oracle comme la Pythie, mais surtout à procéder au rituel sacrificiel, la *thusia*, véritable « contrat » alimentaire et religieux entre les hommes et les dieux ouraniens, consistant en la mise à mort d'animaux domestiques²⁴. Des sacrifices dit

22 On verra les remarques intéressantes de H. Cassimatis, « "L'empire des signes" : les vases italiotes » in Idem, *supra*, n. 20, p. 39-49 et plus particulièrement p. 45.

23 Sur Delphes on consultera la remise à jour du guide de Delphes par J. Fr. Bommelaer, *Guide de Delphes*. Le site. EFA, Paris, Ed. de Boccard, 1991, p. 30-32.

24 La bibliographie sur le thème du sacrifice est abondante, on retiendra l'ouvrage de J. Rudhardt,

chthoniens, en l'honneur des divinités infernales, avaient également lieu mais selon des modalités différentes.

Au cœur du sacrifice sanglant il y a, bien sûr, à l'occasion d'une fête religieuse, les réjouissances d'un spectacle, réunissant tous les membres de la cité et de ses invités dans le cas des Panathénées, par exemple, mais aussi la mise en scène d'un acte d'obéissance. Le renouvellement d'un pacte entre les hommes et les dieux, garantit la cohésion du groupe social qui partagera équitablement les parts carnées à l'occasion d'un banquet.

Illustration VI



Le sacrifice débute par un cortège ainsi que nous le voyons sur une coupe à figures noires²⁵, réunissant de droite à gauche des soldats en armes, des officiants, tant féminins que masculins, portant des rameaux, des joueurs d'aulos, double flûte, et les animaux du sacrifice. A la tête du cortège, une porteuse de kanoun, dissimulant le couteau de l'égorgement, est précédée d'un prêtre qui serre la main d'une prêtresse au-dessus du bômos, l'autel où va se dérouler le rituel. Cette frise narrative met en place les officiants, acteurs du rituel, mais ne nous précise pas le lieu, que seule la présence d'une Athéna promachos, combattant en première ligne, permet de reconnaître, en toute vraisemblance l'Acropole où se trouvait un de ses nombreux cultes. La déesse, dont les pieds reposent sur la même ligne de sol que le reste du cortège, et non sur un piédestal, à la manière d'une statue, est le seul signe iconique nous permettant d'identifier le destinataire du rituel.

op. cit., supra, n. 1, p. 249 sqq qui met bien en évidence la difficulté d'établir une définition générale du sacrifice en raison de la complexité de chaque rituel et des divinités auxquelles il est offert. L'auteur s'attache donc au vocabulaire spécifique pour tenter une meilleure lisibilité de cet acte sacré. On consultera aussi M. Detienne, J. P. Vernant (eds), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979 et pour le corpus iconographique du sacrifice, voir J. L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986.

25 Bâle, *Münzen und Medaillen* 22, *La Cité des Images*, op. cit., supra, n. 5, p. 104, fig. 152.

Illustration VII



Une image moins solennelle, sur un cratère à figures rouges²⁶, réunit, autour de l'autel, les différents officiants, assistants et prêtre, tous couronnés de feuillages. L'animal, un mouton, est accompagné en douceur jusqu'au lieu de sa mort dont l'imminence est indiquée à la fois par le bucrane figuré au-dessus de l'autel et par le geste du prêtre qui, plongeant ses mains dans un récipient rituel, va asperger d'eau lustrale et de céréales la tête de l'animal, obtenant ainsi son accord par un signe de tête. Ainsi, toute violence se trouvant occultée, l'animal domestique pourra être égorgé, les fumets des graisses aromatisées s'élèveront vers les dieux et les parts seront consommées par les participants. Cette représentation très descriptive dans sa gestualité rituelle et sa mise en scène ne nous précise cependant pas le dieu auquel ce sacrifice est offert.

26 Boston, Fine Arts Museum inv. 95. 25, ARV2, 1149, 9, Idem, p. 54, fig. 82.

Illustration VIII



En revanche, sur un autre cratère à figures rouges²⁷, le destinataire du sacrifice sanglant est Hermès, sous la forme de sa statue-pilier. L'animal a été abattu, les parts de viande découpées et embrochées. Un jeune officiant est en train de les faire rôtir sur la flamme de l'autel tandis que le prêtre verse une libation. Dans les mains d'un second officiant, le panier du sacrifice indique bien que la séquence de l'abattage a été ritualisée selon les modalités en usage.

Dans la cité, les femmes, normalement exclues des activités politiques, sont néanmoins présentes en tant qu'officiantes, même si elles sont rigoureusement éloignées de l'abattage des animaux lors de la *thusia*, le sacrifice sanglant²⁸. Nous les avons vues portant des corbeilles rituelles, des rameaux végétaux ou en tant que prêtresse, recevant le cortège du sacrifice.

27 Naples, Museo Nazionale, ARV, 551, 15, J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, fig. 340.

28 Sur cet interdit religieux on consultera l'article de M. Detienne, « Violentes "eugénies" ». En pleines Thesmophories : des femmes couvertes de sang » in M. Detienne, J. P. Vernant (eds), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, p. 183-214.

Illustration IX



Sur un stamnos à figures rouges²⁹, deux jeunes femmes, debout, de part et d'autre d'une table, trapeza, font face à l'image cultuelle de Dionysos, assurant un rite complexe de distribution du vin entre deux stamnos, identiques au vase support de l'image, et des skyphos, des gobelets destinés à la consommation du vin. Qui sont ces jeunes femmes ? De quel rituel s'agit-il ?

L'effigie frontale du dieu, composée de l'assemblage d'un poteau habillé d'un long chiton et d'un himation, surmontée d'un masque d'où émergent des rameaux avec, à la place des bras, deux rondelles, habituellement identifiées comme des galettes, a suscité de nombreux commentaires parmi les historiens. Vingt-six vases identiques composent un corpus de ce que l'on appelle la série des « Lénéennes », c'est-à-dire des représentations rituelles, à Athènes, de la fête des pressoirs, en l'honneur de Dionysos et dont les femmes seraient les officiantes privilégiées. Ainsi

²⁹ Rome, Villa Giulia, inv.983, ARV2, 621, 33, La Cité des Images, op. cit., supra, n. 5, p. 119, fig. 166.

que l'affirme Fr. Frontisi-Ducroux, en réalisant la dernière synthèse sur ce dossier, le contenu exact de l'acte rituel est malaisé à définir³⁰. Les femmes manient du vin avec solennité et réserve, devant le dieu masqué, sans que nous sachions si elles peuvent ou non le boire. La diversité de leurs activités rituelles leur assure, en tous les cas, une place identique à celle des hommes dans le domaine du sacré.

Les femmes, prêtresses ou simples dévotes, possèdent des accointances particulières avec le monde dionysiaque et on peut les voir représentées dans un contexte beaucoup moins hiératique, emportées par la mania, la transe rituelle, comme sur une coupe à figures rouges³¹.

Illustration X



De part et d'autre d'un autel flanqué de l'idole masquée de Dionysos, les ménades se déchaînent au son de l'aulos, au paroxysme de l'extase divine. Ces débordements féminins, peu conformes à la réserve qui leur est habituellement assignée dans le cadre de la cité, sont néanmoins autorisés en pleine nature, hors des sentiers battus³².

30 Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes, Paris-Rome, La Découverte – EFR, 1991, p. 82.

31 Berlin, Staatliche Museum, inv. 2290, ARV2, 462, 48, La Cité des Images, op. cit., supra, n. 5, p. 141, fig. 207.

32 La bibliographie concernant le phénomène du ménadisme est impressionnante. On citera, en dehors de la pièce d'Euripide, Les Bacchantes, l'analyse de J. P. Vernant dans Mythe et tragédie en Grèce ancienne II, Paris, la Découverte, 1986 ; W. F. Otto, Dionysos. Le mythe et le culte

Je présenterai enfin un dernier aspect de ces représentations du sacré en analysant certaines images mettant en scènes les dieux avec ou sans les hommes. Cette dernière partie ne sera pas une redite des deux premières où les dieux étaient déjà présents sous la forme de leur statue (Athéna, Hermès, Dionysos) au cours des rituels qui leur étaient offerts. Je proposerai une lecture à partir de la différenciation, parfois infime, entre la figure d'un dieu supposé nommé ou présent, par son épiphanie et un dieu représenté sous la forme de sa statue, sa représentation anthropomorphe.

LES DIEUX : LEUR EPIPHANIE, LEUR STATUE

Les images ne sont pas toujours explicites lorsque l'imagier veut signifier la présence supposée du dieu, sa parousie ou encore sa figuration rituelle sous la forme de sa statue. Ce qui était une évidence pour les lecteurs contemporains de ces images ne manque pas de soulever certains problèmes pour nous aujourd'hui entre le tangible de sa figure cultuelle, dans le sanctuaire et sa forme anthropomorphe.

En effet, je prendrai l'exemple de trois divinités : Dionysos, Aphrodite et Apollon. Nous avons déjà identifié le premier (illustrations IX et X) en tant qu'idole rituelle, à l'intérieur de la cité, lors des « Lénéennes » ou au centre d'un cortège bacchique.

Illustration XI



Sur un stamnos à figures rouges³³, Dionysos s'inscrit dans toute l'ambiguïté de sa figure divine, à la fois bienfaisante et dangereuse. Il est le dieu étrange et étranger de la tragédie euripidienne, ce lydien efféminé, venu se faire reconnaître des citoyens de Thèbes et qui va semer la folie dans les foyers, entraînant les femmes dans une transe folle à travers la montagne. A la fois viril et barbu, mais vêtu d'une tunique féminine et de bottines d'Oriental, il porte la dépouille d'une panthère sur ses épaules, une couronne de lierre sur la tête. Il est représenté en train de déchirer, à mains nues, un cervidé, dans un acte de sauvagerie et de transgression des normes cynégétiques, que l'on nomme le diasparagmos. C'est le dieu que les ménades peuvent contempler dans leur extase, cette rencontre privilégiée avec Dionysos leur permettant d'accomplir des faits irrationnels, sous l'effet de la transe, et de couper momentanément tout lien avec leur vie domestique pour atteindre le makarismos, la félicité, cette communion parfaite : ...il est le dieu de la possession bienheureuse dit J. P. Vernant dans son analyse des Bacchantes³⁴. Entre fureur et apaisement, Dionysos occupe la figure par excellence de l'altérité dans la cité. Le répertoire des images lui accorde une très large place autant comme le dieu des banquets et du vin, parmi les citoyens, qu'au sein du corps social

33 Londres, British Museum, inv. E 439, ARV2, 298, La Cité des Images, op. cit., supra, n. 5, p. 144, fig. 205.

34 « Le Dionysos masqué des "Bacchantes" d'Euripide » in op. cit., supra, n. 32, p. 267.

féminin dont il vient troubler l'image lisse et rassurante que les hommes leur ont assignée.

Illustration XII



Une représentation beaucoup plus apaisée de la pratique religieuse et de la présence des dieux, nous ramène des montagnes du thiasos et de ses excès au cœur de la cité, comme sur un lécythe à figures rouges³⁵, mettant en scène Aphrodite et deux jeunes femmes. Nous savons la place importante que la déesse occupait à Athènes, tant comme figure du politique que de la reproduction dans les foyers. Qualifiée d'Ourania, Céleste, et de Pandemos, Populaire, ses cultes remontaient à l'origine de la cité³⁶. Si aucune image ne peut précisément nous restituer le réel d'un de ses sanctuaires, de nombreuses représentations en évoquent le contexte. Ici, deux officiantes, portant des offrandes, se dirigent vers une jeune femme assise sur un tabouret et tenant un sceptre, indice de sa majesté. Une colonne surmontée d'une statue ainsi qu'un autel à la base cannelée marquent le lieu d'un sanctuaire. Bien que les trois figures féminines soient représentées sur la même ligne de sol, la femme assise possède un statut supérieur aux deux autres. Des inscriptions viennent désigner les jeunes femmes sous les appellations d'Eunomia, La Légitime et de Thaleia, La Florissante. Ces figures conceptuelles inscrivent un

³⁵ Paris, ex collection Bauville (perdu), ARV2, 1326, 67. H. Collignon, RA, 30, 1875, pl. 20.

³⁶ La synthèse la plus complète sur les multiples aspects de cette déesse a été réalisée par V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes-Liège, Centre International de la Religion Grecque Antique, 1994.

vocabulaire propre aux représentations d'Aphrodite dans la cité durant le dernier quart du V^e siècle av. J.-C.³⁷. Aphrodite est présente aux yeux de ses fidèles sans être précisément désignée sous la forme de sa statue votive et l'image joue à dessein sur ce brouillage entre l'épiphanie et la représentation culturelle de la divinité.

Une dernière représentation, celle d'Apollon, me permettra de saisir la nuance que des imagiers peuvent établir entre la présence du dieu et sa figure culturelle, sa statue, en juxtaposant ses deux formes du visible.

Ce témoignage issu de la production italote, donc en contexte indigène hellénisé, correspond aussi à une autre perception des images et du sacré.

37 Voir C. Couëlle, « La loi d'Aphrodite : entre la norme et le plaisir » in O. Cavalier (Dir), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les Antiquités du Musée Calvet*, Avignon, Fondation du Musée Calvet, 1996, p. 230-248.

Illustration XIII



Sur deux fragments d'un cratères en cloche à figures rouges³⁸, un temple est représenté, portes ouvertes, dévoilant à l'intérieur la statue d'un dieu nu, tenant une phiale dans sa main droite et un arc dans la gauche. Les rehauts de couleur dorée, sur la bichromie du noir et rouge habituelle, soulignent la matière du corps qui n'est pas de chair mais de bronze. C'est bel et bien la statue du dieu qui apparaît dans son temple aux yeux des fidèles. Pour mieux nous en convaincre, le dessinateur, sur le fragment adjacent, à l'extérieur du temple, cette fois, a installé la figure du dieu, assis, tenant une lyre et la chevelure ceinte d'une couronne de lauriers. Afin de lever toute ambiguïté sur l'identité de cette figure divine, il la désigne par une inscription : Apoll[on]. Ainsi, le dieu est représenté deux fois, une fois sous la forme de sa représentation matérielle, la statue, une autre fois dans sa présence mentale, sa forme anthropomorphe, visible exceptionnellement mais perçue comme immanente au sein du rituel. Ces deux présences du dieu sont aussi deux figures des attributions du dieu, archer en son temple, musicien ailleurs.

Il n'existe pas d'équivalent au mot de « statue », dans le vocabulaire grec, en revanche, des termes variés disent bien toute la différence qui peut s'établir entre les formes multiples de la matérialisation d'une divinité, selon ses fonctions. Du xoanon ou brétas indiquant plutôt une forme ancienne et vénérée d'une représentation divine, à l'agalma, l'objet qui plaît (au dieu) ou à l'andrias ou eikôn, donnant l'idée d'une ressemblance, aucun terme ne fige le dieu dans une

38 Amsterdam, inv. 2579, RV Ap I , 36 n° 2/10, pl. 9, 2. A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*, op. cit., supra, n. 4, fig. 52.

figure matérielle immuable³⁹. Sa fonction consiste avant tout à fournir une image du dieu, à l'abri de son temple, sa demeure.

Ces quelques exemples ne représentent qu'une modeste contribution à l'étude imposante des figurations du sacré dans le monde grec. Elles me permettent néanmoins d'indiquer la variété avec laquelle les Grecs d'Athènes et les Italiotes ont représenté, sur des récipients de leur quotidien ou de leurs rites funéraires, quelques indices de leurs croyances et de leurs perceptions du divin. A nous d'en retirer le maximum de pertinence, à la lumière de ce que nous savons, par ailleurs, par les nombreux documents, tant littéraires qu'épigraphiques. Pourtant, ces images ne corroborent pas totalement la teneur des écrits concernant le domaine religieux, parce qu'elles inscrivent une autre manière de figurer les dieux et le sacré dans une culture où l'image occupait une place prépondérante, mais à l'aide de codes qui nous sont souvent, aujourd'hui, bien difficiles à décrypter.

39 On consultera l'intéressante mise au point établie par CL. Rolley, « Qu'est-ce qu'une statue ? » in *op. cit.*, supra, n. 13, p. 22-53.