

**LES AMBIGUÏTÉS DE L'ANTHROPOMORPHISME.
DE LA DIVINITÉ AGISSANTE À SA STATUE
DANS LA CÉRAMIQUE GRECQUE**

Hélène Collard

(Université de Liège)

Résumé. L'image, sous ses divers aspects, a joué un rôle essentiel dans la vie des anciens Grecs, en particulier dans le domaine religieux, puisqu'elle était l'une des modalités de perception du divin. En Grèce, la figuration anthropomorphe des dieux est largement majoritaire. Toutefois, en se tournant vers un support particulier, le vase peint, et un type de représentation particulier, la statue divine, on montrera ici que l'anthropomorphisme a pu amener une certaine ambiguïté. Dans la céramique, les représentations de statues divines fonctionnent sur plusieurs modes, selon la chronologie. C'est ce que l'on propose d'analyser, en examinant un groupe de vases décorés d'un thème semblable et sur lesquels une divinité est représentée, mais soit sous la forme d'une figure « vivante », soit d'une statue plus ou moins bien caractérisée. Cette étude permettra d'aborder les concepts de « fixité » et de « mouvement » de/dans l'image, mais aussi d'explorer quelques pistes de réflexions sur l'image divine et, plus largement, sur les modes de représentation du divin en Grèce ancienne¹.

Parmi les différentes formes qu'a pu revêtir l'image en Grèce ancienne, la peinture sur vases occupe une place privilégiée, d'abord en raison du grand nombre d'exemplaires qui nous est parvenu, ensuite parce que l'imagerie céramique possède une identité et une créativité propres. Elle constitue donc un domaine de recherche du plus grand intérêt, notamment pour qui s'intéresse à la représentation du divin. En effet, si la représentation figurée des dieux a

¹ Je remercie Vinciane Pirenne-Delforge, François Lissarrague et Anne-Françoise Jaccottet pour leurs suggestions et relectures. Cette étude fut menée dans le cadre de ma thèse de doctorat, qui a depuis lors été soutenue et est actuellement en cours de publication (Collard à paraître, 2016).

pu prendre de multiples aspects, surtout dans la statuaire, le vase peint en est un support particulièrement intéressant à étudier.

Il ne sera pas question ici de s'attacher aux divers modes de représentation des dieux. Partant de la problématique « fixité/mouvement » de et dans l'image, on se concentrera sur une série de vases décorés d'un thème semblable, à savoir une scène de sacrifice, et sur lesquels un dieu apparaît, soit sous la forme d'une divinité animée soit sous celle d'une statue – une « image dans l'image » en quelque sorte. Cette étude permettra aussi d'aborder certains questionnements relatifs au statut de l'image divine et, plus largement, à la perception et à la manifestation du divin au sein du rituel. En Grèce, la figuration anthropomorphe est sans doute le moyen le plus utilisé pour représenter les divinités. Comme on va le voir, cet anthropomorphisme peut toutefois amener une certaine ambiguïté, qui est d'abord due à l'ambiguïté de l'image elle-même.

Toute image, quelle qu'elle soit, a un référent au sein de sa culture de production. Pour autant, elle n'est pas tout à fait équivalente à ce référent, et n'est pas forcément une reproduction « illusionniste » de ce référent². Il en va ainsi pour les images des vases : elles relèvent d'un code spécifique et fonctionnent par allusions symboliques ; elles ne se contentent donc pas de reproduire le visible, au contraire, elles « recomposent » ce visible. Ainsi, dans les scènes cultuelles, l'image ne reproduit jamais le rituel dans son ensemble, tel qu'il se déroulait effectivement dans la pratique. Les peintres de vases ont préféré insister sur certains aspects, certaines étapes, « qui ne sont jamais des “instantanés”, mais des images qui combinent divers gestes, divers objets, pour donner à voir sous une forme synthétique ce qui est pertinent dans le rituel » (Lissarrague 1999 : 137).

Les images répondent ainsi à une logique figurative complexe. Elles ne résultent pas d'une simple addition de différents éléments, mais sont construites comme un ensemble cohérent ; c'est précisément la combinaison des éléments qui est signifiante, on le verra. De plus, comme Claude Bérard l'a justement souligné, « une image isolée a de grandes chances de rester muette ;

2 Ceci n'est pas une particularité de l'art grec, mais de l'image en général. À ce sujet, voir les travaux d'Ernst H. Gombrich, notamment son important ouvrage *L'art et l'illusion* (1971). Pour le domaine grec, Jean-Pierre Vernant s'est beaucoup intéressé à la problématique de l'image ; voir par exemple Vernant (1979) et Vernant (1996).

un réseau d'images, en revanche, de par les ressemblances ou les différences que présentent leurs combinaisons, commence à livrer des significations » (Bérard-Durand 1984 : 21) ; d'où l'importance de replacer les vases qu'on étudie dans un ensemble plus large³.

Dans la peinture de vases, les représentations de statues divines fonctionnent sur plusieurs modes, selon la chronologie⁴. Les premiers exemples qui retiendront notre attention sont des vases attiques à figures noires, datant du VI^e siècle av. J.-C. À cette époque, il n'y a pas de statues clairement caractérisées comme telles dans la céramique⁵. Sur les vases que nous allons examiner, la figure divine est très ambiguë, au point qu'il est difficile de dire si elle fait référence à la divinité elle-même ou à sa statue.

Cette ambiguïté est particulièrement perceptible sur une amphore de Berlin (fig. 1)⁶, datée du milieu du VI^e siècle et représentant une procession sacrificielle. À la tête de la procession, une figure féminine – la prêtresse vraisemblablement – tient des épis de céréales au-dessus de l'autel ; elle est suivie par trois hommes qui conduisent l'animal sacrificiel, à savoir un bovidé. La procession continue de l'autre côté du vase avec quatre musiciens. La figure qui nous intéresse ici est celle qui se trouve tout à fait à droite, derrière l'autel. Elle est facilement identifiable grâce aux armes qu'elle porte – le bouclier, la lance et le casque –, il s'agit d'Athéna, qui est figurée selon le type de la *Promachos*⁷. Sa présence dans l'image ne pose pas de problème : elle indique qu'Athéna est la destinataire du sacrifice qui se prépare. Une question se pose toutefois : s'agit-il de la déesse en personne ou de sa statue ? À première vue, on aurait tendance

3 Ces différentes remarques peuvent paraître aller de soi aujourd'hui, mais ça n'a pas toujours été le cas dans la discipline. Pour une mise au point méthodologique de lecture des images vasculaires, on se référera notamment aux travaux suivants : Bérard (1983) ; Bérard et Durand (1984) ; Lissarrague (1985).

4 Sur les représentations de statues dans la céramique grecque, cf. de Cesare (1997) et Oenbrink (1997).

5 Mis à part le pilier hermaïque et le masque de Dionysos, qui sont deux cas particuliers. À ce sujet, cf. par exemple Frontisi-Ducroux (1986).

6 Berlin, Antikensammlung F 1686 ; *ABV* 296/4 : Peintre de Berlin 1686 ; 550-540 av. J.-C. (*BAPD* 320383).

7 Le type de l'Athéna *Promachos* – c'est-à-dire combattante : armée du casque, de la lance, du bouclier et, presque toujours, de l'égide – apparaît au VI^e siècle et ne cessera d'être utilisé, en particulier sur les amphores panathénaïques où il restera la norme jusqu'au IV^e siècle. À ce propos, voir Demargne (1984 : 1020 et 1029).

à penser qu'il s'agit de la déesse elle-même, la figure n'ayant rien d'une statue. Elle est en effet représentée selon les mêmes règles figuratives que les autres personnages de la scène. Néanmoins, en mettant cette image en parallèle avec d'autres, on voit que les choses ne sont pas aussi claires.

La même figure apparaît sur une autre amphore attribuée au même peintre⁸, mais ornée cette fois d'une scène mythologique : le rapt de Cassandre par Ajax⁹. L'image s'organise autour des trois personnages centraux : Ajax à gauche, Athéna à droite et, au milieu, Cassandre, qui s'est réfugiée aux pieds de sa protectrice. La déesse, en marche et de profil, fait face à Ajax vers qui elle pointe sa lance, et avance son bouclier, prête pour le combat, toujours selon le type de la *Promachos*. Elle est donc représentée comme une divinité animée et active. Or, cette figure fait référence à une statue, puisqu'on sait par les textes que c'est auprès de l'effigie d'Athéna que Cassandre s'est réfugiée¹⁰. Le contexte mythologique est éclairant, mais cet exemple montre que les images ne permettent pas toujours de faire la distinction entre un dieu et sa statue.

Revenons maintenant à la première amphore (fig. 1). Même si, dans ce cas, aucun arrière-plan mythique n'est là pour nous guider, on peut imaginer que la figure d'Athéna fait, ici aussi, référence à une statue de la déesse, qui serait installée derrière l'autel et matérialiserait ainsi la présence divine dans son sanctuaire. La raideur de la posture, la position des pieds et la taille, supérieure à celle des humains¹¹, peuvent être des indices allant dans ce sens, tout comme

8 Würzburg, Martin von Wagner Museum 249 ; *ABV* 296/10 : Peintre de Berlin 1686 ; 550-540 av. J.-C. (*BAPD* 320389).

9 Cet épisode, raconté par Arctinos de Milet dans l'*Iliouperis*, prend place à la fin de la guerre de Troie. Pendant le sac de la ville par les Grecs, Cassandre, prêtresse troyenne, se réfugia dans le temple d'Athéna, auprès de la statue de la déesse, où elle fut poursuivie et enlevée par le chef locrien Ajax (d'après Proclus, *Chrestomathie*, 261-262). Cette scène a eu beaucoup de succès dans la peinture de vases, et les représentations ont fait l'objet de plusieurs études ; voir en dernier lieu Connelly (1993) et Mangold (2005), p. 27-52.

10 Cf. n. précédente.

11 À la période classique, surtout dans l'art des bas-reliefs, les divinités apparaissent plus grandes que les humains. Il s'agit d'une convention utilisée pour montrer la différence de statut. Mais ce n'est pas le cas dans la céramique à figures noires car, à l'époque archaïque, les dieux sont représentés comme le sont les hommes : même taille, mêmes vêtements, même aspect physique. Cf. Shapiro (1989 : 30).

son attitude, l'Athéna *Promachos* étant un type statuaire. Rien ne permet toutefois d'en être sûr¹².

Un autre exemple un peu plus tardif apparaît sur une œnochoé du Peintre de Gela (fig. 2)¹³. Sur tout le pourtour du vase cylindrique se déploient différents personnages, qui avancent vers l'autel derrière lequel se tient Athéna : une femme portant sur la tête le plateau sacrificiel – la canéphore –, un homme avec une œnochoé et un autre menant un bœuf. Cette fois, la déesse n'est plus représentée selon le type de l'Athéna combattante : elle est reconnaissable à son casque, mais ne porte ni lance ni bouclier, et est assise sur un trône, entre des colonnes. Elle a une taille largement supérieure à celles des humains présents, puisque sa tête est à la même hauteur que les leurs alors qu'elle est assise. Enfin, elle tient une phiale de la main droite qu'elle avance vers la flamme de l'autel. Ici encore, Athéna a l'air d'une déesse animée et est même active dans le rituel par son geste. En effet, elle s'apprête à recevoir le liquide nécessaire à la libation, qui est contenu dans l'œnochoé que porte le deuxième personnage. Cependant, la combinaison de l'autel et des colonnes, qui délimitent un espace construit, indique que la déesse se trouve dans son temple. Il pourrait donc s'agir de la statue divine. L'image concrétiserait ainsi le sanctuaire, la statue et la présence active de la divinité parmi les hommes¹⁴.

On voit donc que sur les vases à figures noires, il n'y a pas de distinction claire entre les dieux et leurs statues ; non que les peintres n'en étaient pas capables techniquement, mais parce que marquer cette différence ne les intéressaient sans doute pas. Les figures divines sont représentées agissantes : de ce

12 Les chercheurs ne sont d'ailleurs pas d'accord, chacun penchant pour l'une ou l'autre hypothèse. Statue : Bérard (1984 : 106-107) ; Shapiro (1989 : 30, 37) – Athéna : *ABV* 296/4 ; Demargne (1984 : 1010, n° 575) ; Alroth (1992 : 35) ; van Straten (1995 : 15). D'autres s'abstiennent de prendre position : Gebauer (2002 : 41) : « muß die Frage aber offen bleiben » ; Connelly (2007 : 187) : « goddess's statuelike image ».

13 Londres, British Museum 1905.7-11.1 ; *ABV* 443/3 : Peintre de Gela ; 510-490 av. J.-C. (*BAPD* 330075).

14 Durand (1986 : 91). Du point de vue de la construction de l'image, notons, comme me l'a fait remarquer Anne-Françoise Jaccottet, qu'une statue assise dans le temple ne pourrait pas verser de libation sur l'autel, normalement situé à l'extérieur. Il s'agit là d'un procédé strictement iconographique de raccourci de l'espace, la composition tout entière visant l'ambiguïté.

fait, l'accent est mis sur les divinités, sur leur présence et leur puissance¹⁵. À partir du v^e siècle, avec l'utilisation de la figure rouge, de nouvelles préoccupations apparaissent dans la représentation figurée, car on commence à s'intéresser au caractère réflexif de l'image. Les artistes caractérisent alors les statues afin de les rendre reconnaissables, et ce au moyen de différents procédés. En levant l'ambiguïté archaïque, ils se donnent le moyen de jouer sur deux niveaux : le dieu et son image.

Sur un cratère en cloche de la manière du Peintre de Cadmos (fig. 3)¹⁶, on peut voir une scène de sacrifice se déroulant en présence d'une statue divine. Le schéma est assez classique ; seules les inscriptions désignant les personnages indiquent qu'il s'agit d'un sacrifice mythique : celui qu'offre Héraclès à la déesse Chrysé. Héraclès, en tenue de sacrificateur, se tient à gauche de l'autel, derrière lequel se trouve une colonne surmontée d'une petite statue féminine. Il est assisté par deux jeunes garçons, dont l'un est nommé Iolaos, et s'apprête à sacrifier un bovidé conduit à l'autel par ce dernier.

L'effigie occupe le centre de la composition et forme, avec l'autel et la colonne sur laquelle elle se trouve, un axe vertical autour duquel sont réparties les différentes figures. Ce choix témoigne de l'importance de la statue dans l'image. Son caractère statuaire est clairement marqué : elle est debout, de face, le corps rigide et les jambes serrées dans un vêtement étroit et tenu à la taille, mais n'est munie d'aucun attribut ; c'est l'inscription qui la surmonte qui permet d'identifier la statue comme étant celle de Chrysé. Bien qu'il s'agisse d'une statue inanimée, elle a les bras ouverts et les mains levées : par ce geste, elle accueille l'offrande qui se prépare¹⁷. C'est ce que signifie la présence de la déesse Niké, qui se tient à droite de l'autel et porte deux objets essentiels à l'acte sacrificiel : le *kanoûn* et la *chernips*. Elle participe donc activement au rituel. Sur le vase précédent (fig. 2), c'était la divinité destinataire elle-même qui prenait part au rituel. Ici, Chrysé est présente en tant qu'image, c'est donc Niké qui symbolise les énergies divines en action et marque l'acceptation du sacrifice par la déesse.

15 Signalons que, proportionnellement, les images mettant en scène les divinités occupent une part importante des représentations à figures noires.

16 Vienne, Kunsthistorisches Museum 1144 ; *ARV*² 1188 : manière du Peintre de Cadmos ; vers 420 av. J.-C. (*BAPD* 215733).

17 Lissarrague (1999 : 136).

Sur un autre vase (fig. 4)¹⁸, daté des environs de 440, le moment choisi par le peintre n'est plus celui de la conduite de l'animal vers l'autel, mais celui du partage et de la cuisson des parts prélevées sur la dépouille. Au centre, un homme barbu et couronné dépose un morceau de viande sur l'autel, qui est taché de larges traces de sang. Il est assisté par un petit serviteur nu portant le *kanoûn*, sur lequel on reconnaît les trois brins de céréales ainsi qu'une autre part de l'animal, l'*osphus*¹⁹. Derrière eux se trouvent un jeune homme portant sur l'épaule les broches destinées à rôtir les viscères de l'animal, un homme barbu appuyé sur un bâton et, enfin, un joueur d'*aulos* au repos.

Dans cette image, on identifie immédiatement la statue : nue et de taille réduite, elle est debout de profil sur une petite colonne à l'extrême droite de la scène, derrière l'autel. Elle porte une couronne de laurier, un arc et une branche de laurier, les trois attributs typiques d'Apollon. Ce vase est très intéressant, parce qu'il est un des rares à illustrer le moment où le sacrificateur dépose une part sur l'autel et à évoquer avec autant de précision les objets rituels et les gestes des différents participants. L'accent n'est plus mis sur la participation de la divinité, mais sur la relation établie entre les humains et le dieu par l'intermédiaire de sa statue. Les participants sont tournés vers l'effigie, en particulier le sacrificateur, qui exécute les gestes du rituel tout en regardant la statue et en esquissant un geste de prière de la main gauche. Il s'adresse donc à la divinité, au travers de son image.

Sur ces deux cratères, les statues sont définies comme telles : elles sont placées debout sur un support, elles ont une taille nettement inférieure à celle des humains et une attitude très raide. Il y a donc une volonté de la part des peintres de leur donner un aspect explicitement statuaire. Cependant, on trouve encore des figures ambiguës sur plusieurs vases à figures rouges, qui peuvent poser problème parce que la figure divine est représentée comme une

18 Francfort, Archäologisches Museum B 413 ; ARV² 1115/31bis : Peintre d'Héphaïstos ; 440-430 av. J.-C. (BAPD 275463).

19 Après avoir hésité sur l'identification de ce morceau (Gebauer [2002 : 384] était le seul à y reconnaître l'*osphus*), j'ai obtenu du musée de Francfort une photo d'excellente qualité, qui ne laisse aucun doute : c'est bien de l'*osphus* qu'il s'agit, c'est-à-dire la partie correspondant aux vertèbres terminales et à la queue de l'animal (LSJ, s.v. ὀσφύς I).

divinité animée, alors que la présence de divers éléments, comme une base par exemple²⁰, semble suggérer qu'on a plutôt affaire à une statue.

C'est ce que montre un cratère à volutes du Peintre de Kléophon²¹, décoré d'une procession sacrificielle se dirigeant vers Apollon. Le dieu se trouve dans son temple, qui est évoqué par quatre colonnes, à droite de l'image, et est assis sur un trône posé sur une base, le bras gauche appuyé sur le dossier. Il porte ses attributs habituels, la couronne et la branche de laurier, et est entouré d'autres objets qui ne laissent aucun doute sur son identité : un carquois, un omphalos et deux trépieds. Devant Apollon, les hommes s'avancent : le premier est un homme barbu, probablement le prêtre, qui se retourne vers les autres personnages. Il s'agit pour la plupart de jeunes hommes, tous couronnés, sauf la première figure qui correspond à l'image traditionnelle de la canéphore. À la fin de la procession viennent les animaux sacrificiels – deux bovidés menés par deux jeunes gens –, puis une femme et un dernier personnage ferment la marche.

Bien qu'on soit en pleine époque classique, la figure divine est ambiguë : Apollon est assis dans une attitude tout à fait « vivante », mais la base sur laquelle il se trouve et les colonnes semblent indiquer qu'il s'agit de la statue se trouvant à l'intérieur du temple. Dans la figure noire, on l'a vu, le fait de ne pas opérer de distinction entre les divinités et leurs statues est une sorte de convention iconographique. Mais à l'époque de ce cratère, les imagiers ont à leur disposition toute une série de procédés leur permettant de représenter les statues. Le peintre a donc *choisi* de montrer Apollon sous cette forme et de jouer sur l'ambiguïté iconographique entre le dieu et son effigie.

Il faut partir de ce constat pour comprendre ce type de figuration, et se souvenir que les images fonctionnent sur un mode symbolique : on peut alors imaginer que certains peintres ont représenté les statues sous une forme « animée » pour montrer que les dieux pouvaient se manifester au travers de leur effigie et que celle-ci était un lieu privilégié de communication avec le divin.

20 La base est l'un des éléments les plus utilisés dans la peinture de vases pour montrer qu'on a affaire à une statue. Voir Oenbrink (1997 : 194-197).

21 Ferrare, Museo Archeologico Nazionale 44894 ; ARV² 1143/1 : Peintre de Kléophon ; 440-430 av. J.-C. (BAPD 215141).

D'autres images vont plus loin encore. C'est le cas d'un cratère à volutes apulien de Naples (fig. 5)²², dont le décor est divisé en deux registres²³ : dans la zone inférieure, derrière un large autel, une figure féminine s'apprête à égorger la chèvre qu'elle tient au-dessus du feu. À côté d'elle, une statue de Dionysos est reconnaissable au thyrses et au canthare. À droite de l'autel se trouve une table sur laquelle une femme est sur le point de déposer un panier rempli d'offrandes et, sur la gauche, deux autres femmes sont en train de danser. Les éléments habituels des scènes de sacrifice sont ainsi rassemblés : l'autel, la statue divine, les officiants et l'animal sacrificiel. Toutefois, au registre supérieur, entouré de quatre ménades et d'un satyre, se trouve Dionysos « en personne ». Jeune, nu et imberbe, le dieu est assis sur son vêtement de façon très détendue, alors que la statue est frontale, barbue et d'une raideur archaïsante. Les deux figures sont donc bien différenciées pour qu'il n'y ait aucune ambiguïté possible.

Ce cratère est extraordinaire à plus d'un titre, notamment parce qu'il est extrêmement rare de représenter une femme en train de sacrifier. Pour notre propos, retenons simplement que ce redoublement du dieu est le seul exemple connu pour les scènes sacrificielles, alors qu'il revient plusieurs fois dans les scènes mythologiques, en particulier celle d'Ajax et Cassandre²⁴. Le peintre a, dans une même image, associé les deux types de figuration, tout en les distinguant par leur aspect et par leur place dans la scène : le dieu en haut, dans la sphère divine, la statue en bas, dans la sphère humaine. Dionysos est le destinataire invisible du sacrifice accompli, dont la présence au sein de l'espace rituel est exprimée par l'effigie.

Que signifie cette double présence du dieu ? On voit apparaître ces images au moment où l'évolution dans la représentation des statues arrive à son terme. Dans la figure noire, les statues sont traitées comme des divinités agissantes, incarnant ainsi toute la puissance divine. En représentant les dieux sous la forme particulière d'une effigie, les peintres à figures rouges leur ont

22 Naples, Museo Archeologico Nazionale H 2411 ; *RVAp* I 35/8 : Peintre de la Naissance de Dionysos ; 400-380 av. J.-C.

23 Sur le double registre dans la céramique apulienne, cf. Morard (2009).

24 J'ai consacré un article à ce phénomène de « redoublement » (Collard 2013), qui apparaît au début du v^e siècle dans la céramique attique à figures rouges, où il est assez rare, et devient plus fréquent dans la céramique italienne, surtout apulienne. Le corpus complet de ces vases – une trentaine – y est repris.

ôté cette spécificité, d'où peut-être l'idée d'ajouter dans la scène la divinité en personne²⁵. Si les statues « animées » permettaient de montrer que l'image divine pouvait devenir le lieu de la manifestation du dieu, le redoublement est une autre façon de l'exprimer.

Conclusions

Les différents exemples analysés montrent bien l'importance d'intégrer les images qu'on étudie dans les séries auxquelles elles appartiennent. En se limitant aux vases sur lesquels la figure divine est ambiguë, on pourrait penser que, finalement, le dieu ou sa statue, c'est la même chose. Il est vrai que certaines images peuvent prêter à confusion. Toutefois, le vase de Naples (fig. 5) montre bien que la statue, même quand elle est au centre de pratiques cultuelles, n'est en aucun cas confondue avec la divinité. Il y a donc une différence entre le fait de représenter un dieu sous sa forme anthropomorphe habituelle ou sous la forme d'une effigie. Ces deux types de figuration ne sont pas simplement interchangeables, mais insistent chacun sur un aspect différent et correspondent à un choix des imagiers.

De notre point de vue moderne, une statue est forcément immobile mais, pour les Grecs, les images divines pouvaient s'animer, puisqu'elles étaient l'un des sièges possibles de la divinité, qui pouvait se manifester aux humains par cet intermédiaire²⁶. Dans la pratique cultuelle, la statue ancre le dieu dans un espace donné et permet la rencontre avec les fidèles. Elle identifie aussi le destinataire des rites et donne un sens aux actes posés en rendant perceptible le dieu auquel ces derniers s'adressent. Elle est donc un instrument précieux du culte, même si elle n'est pas toujours indispensable²⁷. C'est tout cela que le peintre met en évidence quand il représente une effigie. Le dieu présent dans l'image sous une forme animée, quant à lui, dit la participation de la divinité au rituel accompli en son honneur et l'acceptation du sacrifice par son desti-

25 C'est la suggestion de J.-M. Moret (1975 : 24) pour la scène du rapt de Cassandre.

26 Ainsi la statue d'Athéna détourna les yeux pour ne pas être témoin du viol de Cassandre. Elle gronda et le pavement du temple trembla (Quintus de Smyrne, XIII, 425-429). Cf. aussi Apollodore, *Épitomé*, V, 22 ; Lycophron, *Alexandra*, 348-364 et Servius, *ad Aeneid*, I, 41. Pour d'autres exemples, voir la contribution de N. Icard-Gianolio (2004 : 463-468) au 2^e volume du *ThesCRA*, dans le chapitre 5 consacré aux « Rites et activités relatifs aux images de culte ».

27 À ce sujet, cf. Pirenne-Delforge (2010).

nataire. L'image ne se contente donc pas de décrire l'acte sacrificiel : elle rend visible la part divine active dans le rituel et, par la présence des divinités, en manifeste l'efficacité²⁸.

On terminera par un dernier exemple. Il s'agit d'une hydrie à figures noires conservée à Uppsala (fig. 6)²⁹, sur laquelle un mouton est mené vers l'autel par un homme barbu et couronné. L'autel est surmonté d'une énorme chouette, l'animal attribut d'Athéna. On voit aussi une colonne et un bovidé sur la droite. On retrouve donc les éléments caractéristiques de la procession sacrificielle, bien qu'elle soit réduite à un seul personnage. Mais au lieu de la déesse sous sa forme anthropomorphe, c'est la chouette qui indique que le sacrifice s'adresse à Athéna³⁰.

Si, sur les vases, la représentation anthropomorphe des dieux est largement majoritaire, elle n'est donc pas la seule option. Quelles que soient les formes de figuration, elles correspondent toujours à une volonté de rendre le divin visible sous une forme tangible. Comme l'a bien montré Jean-Pierre Vernant (1996), le rôle de la statue divine est de rendre présent le dieu qu'elle figure, elle doit donc être très concrète, mais manifester aussi qu'elle renvoie à quelque chose qui se trouve au-delà d'elle-même. On distingue donc une tension entre le désir d'ancrer la divinité en un lieu, de fixer sa présence sous une forme matérielle – en l'occurrence ici la statue – et la nécessité de montrer que le dieu est toujours ailleurs et insaisissable. Ces constats attestent les « limites de l'anthropomorphisme », selon le titre d'un article de Françoise Frontisi-Ducroux (1986) : si la forme humaine, dans ce qu'elle a de beau, de jeune et de parfait, peut servir à évoquer les valeurs divines, elle n'est cependant pas tout à fait adéquate pour représenter les divinités. C'est là le paradoxe de toute tentative de figuration du divin, c'est-à-dire donner à l'invisible une forme visible³¹.

28 Lissarrague (1999 : 137).

29 Uppsala, Museum Gustavianum 352 ; *ABV* 519/15 : Peintre de Thésée ; 500-490 av. J.-C. (*BAPD* 330696).

30 Cela ne veut pas dire que la chouette est Athéna ou une sorte d'épiphanie zoomorphe de la déesse mais, dans l'image, elle est le signe effectif de la présence divine. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce vase exceptionnel. Je réserve cela pour une étude ultérieure.

31 Cette problématique rejoint la question plus générale du « corps des dieux », autour de laquelle s'articule l'ouvrage collectif édité sous la direction de Ch. Malamoud et J.-P. Vernant (1986).

Bibliographie et abréviations

- ABV = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- Br. ALROTH (1992), *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, dans R. HÄGG [éd.], *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Athènes/Liège, CIERGA (*Kernos*, suppl. 1), p. 9-46.
- ARV² = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963².
- BAPD = *Beazley Archive Pottery Database* (<http://www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm>).
- Cl. BÉRARD (1983), *Iconographie – iconologie – icono-logique*, dans *Imagiers et artistes. Essais sémiotiques*, Lausanne, Faculté des Lettres de l'Université (*Études de Lettres*, 4^e cahier), p. 5-37.
- Cl. BÉRARD (1984), *Fêtes et mystères*, dans Cl. BÉRARD *et al.*, *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne/Paris, Nathan, p. 105-116.
- Cl. BÉRARD, J.-L. DURAND (1984), *Entrer en imagerie*, dans Cl. BÉRARD *et al.*, *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne/Paris, Nathan, p. 19-34.
- M. DE CESARE (1997), *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider (*Studia archaeologica*, 88).
- H. COLLARD (2013), *Montrer l'invisible. Les dieux et leurs statues dans la céramique grecque*, dans Ph. BORGEAUD, D. FABIANO [éd.], *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève, Droz (*Recherches et rencontres*, 31), p. 61-86.
- H. COLLARD (à paraître, 2016), *Montrer l'invisible. Recherches sur la mise en image de la présence divine au sein de l'espace rituel sur les vases attiques*, Liège, Presses Universitaires de Liège (*Kernos*, suppl. 30).
- J.B. CONNELLY (1993), *Narrative and Image in Attic Vase Painting: Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, dans P.J. HOLLIDAY [éd.], *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 88-129.
- J.B. CONNELLY (2007), *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- P. DEMARGNE (1984), *s.v.* « Athena », *LIMC* II, p. 955-1044.
- J.-L. DURAND (1986), *Sacrifice et labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*, Paris/Rome, Ecole française de Rome (*Images à l'appui*, 1).
- Fr. FRONTISI-DUCROUX (1986), *Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos*, dans Ch. MALAMOUD, J.-P. VERNANT [dir.], *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, p. 259-286.
- J. GEBAUER (2002), *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen*, Münster, Ugarit-Verlag (*Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache*, 7).

- E.H. GOMBRICH (1971), *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard [traduction de l'original anglais de 1960].
- N. ICARD-GIANOLIO (2004), s.v. « L'image culturelle manifestation de prodiges », *ThesCRA* II, p. 463-468.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 9 vol. + 1 suppl., Zurich/Munich, Artemis Verlag, 1981-2009.
- LSJ = Liddell-Scott-Jones, *A Greek-English Lexicon* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/#eid=1&context=lsj>).
- Fr. LISSARRAGUE (1985), *Naples 127 929. Histoire d'un vase*, dans *Dialoghi di Archeologia* 3-1, p. 77-88.
- Fr. LISSARRAGUE (1999), *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan.
- Ch. MALAMOUD, J.-P. VERNANT [dir.] (1986), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard (*Le Temps de la réflexion*, 7).
- M. MANGOLD (2005), *Guide d'imagerie antique. La chute de Troie sur les vases attiques*, Dijon, Infolio [traduction de l'original allemand de 2000].
- Th. MORARD (2009), *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz, von Zabern.
- J.-M. MORET (1975), *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève, Institut suisse de Rome (*Bibliotheca Helvetica Romana*, 14).
- W. OENBRINK (1997), *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Francfort, Peter Lang (*Europäische Hochschulschriften*, 64).
- V. PIRENNE-DELFORGE (2010), *Greek Priests and 'Cult-Statues': In how Far are they Unnecessary?*, dans J. MYLONOPOULOS [éd.], *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden/Boston, Brill (*Religions in the Graeco-Roman World*, 170), p. 121-142.
- RVAp I = A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *The Red-Figured Vases of Apulia. Early and Middle Apulian*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- H.A. SHAPIRO (1989), *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz, von Zabern.
- F.T. VAN STRATEN (1995), *Hierà Kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden/Boston, Brill (*Religions in the Graeco-Roman World*, 127).
- ThesCRA* = *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, 8 vol., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004-2012.
- J.-P. VERNANT (1979), *Naissance d'images*, dans ID. [éd.], *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, p. 105-137.
- J.-P. VERNANT (1996), *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, dans ID., *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, p. 359-377 [reprise d'un article de 1983].

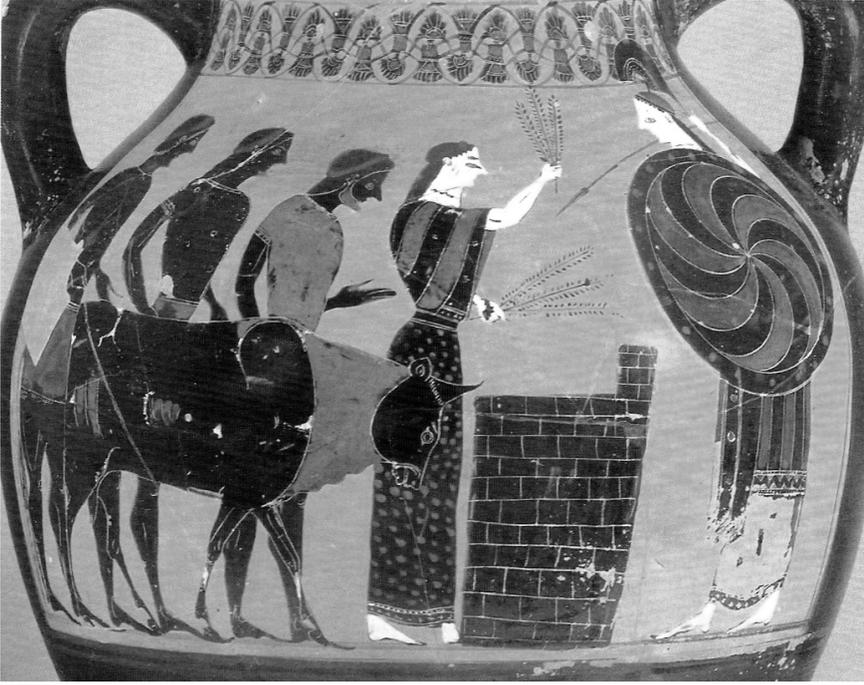


Fig. 1. Berlin, Antikensammlung F 1686 (d'après Connelly [2007] : pl. 12)



Fig. 2. Londres, British Museum 1905.7-11.1
(photo © Trustees of the British Museum)



Fig. 3. Vienne, Kunsthistorisches Museum 1144
(photo © Kunsthistorisches Museum)



Fig. 4. Francfort, Archäologisches Museum 13 413
(photo © Archäologisches Museum Frankfurt)



Fig. 5. Naples, Museo Archeologico H 2411 (d'après *LIMC* III : pl. 405, n° 863)



Fig. 6. Uppsala, Museum Gustavianum 352
(photo © Museum Gustavianum)