

ASSOCIATION SUISSE D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE
SCHWEIZER ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE
ASSOCIAZIONE SVIZZERA DI ARCHEOLOGIA CLASSICA

BULLETIN
BOLLETTINO
2009

INHALTSVERZEICHNIS / TABLE DES MATIÈRES / INDICE

INTERNA	4
RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE POUR L'ANNÉE 2008	4
PROCÈS VERBAL DE LA 17 ^{ÈME} ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASAC DU 7 MARS 2009 À FRIBOURG	8
COMPTE / JAHRESRECHNUNG – BILAN / BILANZ.....	11
REFERATE DER TABLE RONDE 2008	12
ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET : <i>En guise d'introduction</i>	12
MICHÈLE BLANCHARD-LEMÉE, ALAIN BLANCHARD : <i>La Mosaique des Auteurs grecs d'Autun : texte et image</i>	16
CLAUDE BÉRARD : <i>Textes et images : la dérive narrative dans l'iconographie byzantine</i>	26
ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET : <i>Le « coffret » de Kypsélos : un objet archéologique entre image et texte</i>	39

INTERNA

RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE POUR L'ANNÉE 2008

Mesdames, Messieurs,
Chères et chers Collègues,

L'Association Suisse d'Archéologie Classique fête aujourd'hui son 16^{ème} anniversaire. Bel âge ! Seize ans durant lesquels, grâce à notre Association et dans la lignée des buts qu'elle s'est fixés en 1993, les archéologues classiques de toute la Suisse ont appris à se connaître, à se parler, à s'apprécier. Seize années de rapprochements, d'amorces de dialogue entre les individus et les institutions qui font aujourd'hui l'archéologie classique en Suisse. Le rapport du Président ou de la Présidente est chaque année l'occasion, vous le savez, de faire le point sur les activités de l'Association, sur les tâches assumées par le comité, sur le présent et l'avenir de l'archéologie classique dans notre pays ; c'est sous le signe de ces liens que notre Association permet et suscite, que j'aimerais placer ce quatrième rapport que j'ai l'honneur et le plaisir de vous soumettre.

Mais avant toute chose, je tiens à vous faire part de la décision que j'ai prise et dont j'ai déjà fait part au comité le mois passé, de remettre mes fonctions de Présidente et de membre du comité de l'ASAC/SAKA lors de la prochaine Assemblée générale en mars 2010. Démission qui n'est pas la conséquence d'une lassitude ou d'une frustration, mais le fruit d'une expérience et d'une réflexion sur l'avenir de notre branche et de notre Association. Après cinq années que j'aurai passées à la présidence de l'ASAC/SAKA, je considère le moment venu de transmettre le flambeau à la relève, sans attendre un renouvellement complet du comité en fin de mandat. L'année qui s'ouvre sera donc celle de la transition, en douceur et dans la concertation, afin d'assurer la continuité de notre mission et de conserver à notre Association son dynamisme.

Mais revenons aux liens qui sont notre fil rouge du jour. Liens que nous avons tout d'abord concrétisés au sein de notre comité. Durant l'année écoulée, nous nous sommes réunis deux fois, en janvier et en décembre, pour régler la marche des affaires courantes et organiser les différentes activités de l'Association. A ces deux réunions « physiques » s'ajoutent bien sûr les relations régulières que nous entretenons par voie électronique. Notre comité, qui comporte des représentants des sept instituts ou séminaires des Universités suisses, est bien un microcosme représentatif de la diversité des horizons aussi bien géographiques qu'institutionnels de l'archéologie classique suisse. A ce titre, il me plaît de souligner ces liens interrégionaux et interinstitutionnels que nous exerçons dans notre mandat de comité de l'ASAC/SAKA. Je vous remercie d'avoir accordé votre confiance à Jacqueline Perifanakis de Zurich qui, en remplaçant Christian Russenberger, vient compléter notre équipe en lui conservant sa

représentativité parfaite. Notre comité continuera ainsi à former ce premier niveau de liens concrets entre toutes les institutions universitaires suisses.

Autre lien, matériel celui-là, notre bulletin qui, pour l'année 2008, contient les résumés des exposés que les jeunes mémorants de nos Universités ont présentés lors de la table ronde 2007 : occasion pour chacune et chacun d'entre nous d'entretenir ou de rafraîchir des liens, que je trouve essentiels, avec la génération montante des archéologues classiques. Aux liens interrégionaux s'ajoutent donc des liens intergénérationnels, creusets d'une dynamique très positive pour notre Association. Je rappelle à cette occasion que notre bulletin est ouvert à vos interventions, vos réactions, vos prises de position et autres articles que vous désireriez soumettre à vos pairs par cet intermédiaire. C'est par vous et vos interventions que notre bulletin prend tout son sens de plate-forme d'échange.

Les occasions données aux membres de l'ASAC/SAKA de se rencontrer sont traditionnellement au nombre de trois dans l'année : l'Assemblée générale, l'excursion et la table ronde scientifique. L'excursion de cette année nous a conduits à Zurich le 31 mai à la découverte des Rois du Tigre « Könige am Tigris » dans les locaux de l'Institut archéologique zurichois. Quand je dis « nous a conduits » c'est presque une formule de politesse : nous étions quatre, en tout et pour tout, à suivre les explications éclairantes et passionnantes de Simone Voegtli. Dommage, car ce fut là une excellente occasion d'amorcer des liens avec une culture que nous n'avons pas l'occasion de fréquenter souvent dans nos recherches, bien que nombre d'éléments, comme nous avons pu nous en rendre clairement compte au travers de cette exposition, nous mènent à réfléchir sur les origines et le développement des cultures méditerranéennes et grecque en particulier.

Ce lien entre des cultures apparentées mais distinctes – du moins dans nos filières d'études –, nous avons désiré le poursuivre lors de notre table ronde, qui s'est tenue le 8 novembre 2008 au *Laténium* près de Neuchâtel. Sous le thème « Image, texte, archéologie », nous avons fait dialoguer l'Orient ancien, grâce à la présence du Professeur Christoph Uehlinger de Zurich, justement responsable de l'exposition « Könige am Tigris », la Grèce archaïque, la Gaule romaine, par la présentation du Professeur et de Madame Alain et Michèle Blanchard de Paris, et le monde des icônes byzantines par les soins du Professeur Claude Bérard de Lausanne. Dialogue très riche entre horizons scientifiques différents, entre expression textuelle et expression imagée d'un même message, entre réalité archéologique et fiction – voire idéologie – enfin, grâce à la visite de l'exposition temporaire du *Laténium* consacrée à « L'imaginaire lacustre ». Une journée riche en liens de tous genres dont vous trouverez le reflet dans le bulletin 2009.

La prochaine table ronde, entièrement consacrée à la formation universitaire en archéologie classique en Suisse, agendée le 21 novembre 2009 à Berne, sera une autre façon de décliner le thème des liens : dialogue entre les différents instituts ou séminaires dont tous les professeurs seront présents, entre les diverses approches méthodologiques ou les différents axes de recherches en Suisse ; dialogue également entre professeurs, assistants, étudiants et chercheurs. Nous nous réjouissons de pouvoir ain-

si offrir à chacune et chacun des archéologues classiques en Suisse, quelle que soit sa position, académique ou autre, l'occasion de nouer des liens avec ses consœurs et confrères, dans un esprit constructif d'ouverture et de découverte.

Je ne saurais terminer sans évoquer encore un lien, mis en lumière durant cette année 2008. A l'initiative de notre consœur « Archéologie Suisse », nous nous sommes retrouvés à plusieurs reprises à Olten. Nous, c'est-à-dire les représentants des principales associations actives dans le domaine archéologique en Suisse : soit l'AES/GAES (Arbeitsgruppe für experimentelle Archäologie Schweiz / Groupe de travail pour l'archéologie expérimentale en Suisse), l'AGP/ATP (Arbeitsgemeinschaft Propsektion / Groupe de travail Prospection), l'AGUS/GPS (Arbeitsgemeinschaft für Ur- und Frühgeschichtsforschung in der Schweiz / Groupe de travail pour les recherches préhistoriques en Suisse), l'ARS (Arbeitsgemeinschaft für die provinzial-römische Archäologie / Association pour l'Archéologie romaine en Suisse), l'AS (Archäologie Schweiz / Archéologie suisse), la SAF/GSETM (Schweizer Arbeitsgemeinschaft für Fundmünzen / Groupe suisse pour l'étude des trouvailles monétaires), l'ASAC/SAKA, la SAM (Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit / Groupe de travail suisse pour l'archéologie du Moyen-Âge et de l'époque moderne), le SBV (Schweizerischer Burgenverein), la VATG/ASTFA (Vereinigung des Archäologisch-technischen Grabungspersonales / Association suisse du personnel technique des fouilles archéologiques) et le VSK (Verband Schweizerischer Kantonsarchäologen). Ce grand rassemblement des associations archéologiques de Suisse peut paraître vain ou illusoire. Ces réunions informelles ont le grand avantage de créer des liens, là aussi, entre les divers acteurs de l'archéologie suisse dans la vision la plus large du terme. Liens que certains désireraient institutionnaliser : Archéologie Suisse / Archäologie Schweiz, dont le nouveau nom exprime bien les ambitions, se verrait bien investir du rôle de représentant officiel auprès des autorités et des instances décisionnelles de l'Archéologie suisse dans sa globalité. Soyez certains que je me suis fermement positionnée, avec quelques autres, contre cette mainmise d'une seule association, sectorielle et formée pour la majorité de non professionnels, sur l'image de l'archéologie suisse. J'ai milité pour une égalité et une autonomie garantie à chacun, au sein d'une organisation faîtière qui respecte les règles démocratiques de représentativité sur un mode fédéraliste. L'avenir dira si cette position saura s'imposer et vous serez bien sûr tenus au courant de l'avancée de ces pourparlers. Mais outre cette dimension politique, ces réunions nous ouvrent les yeux sur la réalité du paysage archéologique de notre pays, sur la nécessité vitale d'instaurer une meilleure communication entre archéologues suisses, quel que soit notre domaine d'activité propre. C'est là encore par les liens créés, en se connaissant mieux et en communiquant de façon efficace et concertée, que nous donnerons au public comme aux autorités dont nous dépendons une image dynamique et positive de l'archéologie suisse.

Il me plaît de souligner, dans ce contexte, que la voie de l'ouverture et de la concertation nous est montrée par les étudiants. A l'initiative de l'Association des étudiants en archéologie de l'Université

de Neuchâtel, dont le nom, CeltaGora, dit déjà la complémentarité entre archéologie pré- ou protohistorique et classique, s'est tenue au printemps dernier la première journée romande des mémorants en archéologie. Vu le succès remporté en 2008 par cette première journée, la cuvée 2009 est déjà annoncée pour le samedi 4 avril prochain, toujours à Neuchâtel. De la préhistoire au Moyen-âge, en passant par la protohistoire, l'égyptologie et l'archéologie classique, les divers intervenants des Universités romandes ont démontré et démontreront encore les liens fondamentaux qui unissent les recherches archéologiques au-delà des divisions artificielles de nos disciplines universitaires.

C'est en s'ouvrant aux autres que l'on apprend le mieux à se connaître soi-même. Poursuivons donc sur la voie des liens, osons l'ouverture, nous avons tout à y gagner : l'enrichissement venant de domaines qui nous sont peu familiers, comme la réponse au fameux *Gnôthi sauton* du temple delphique. Pour notre association, c'est dans cette meilleure connaissance de nos ressources, de nos richesses et de nos limites, acquise dans la confrontation avec les autres associations par exemple, que nous puiserons la force de nous positionner dans le paysage archéologique suisse, d'y faire entendre notre voix, d'y affirmer notre identité propre et que nous saurons rester dynamiques et utiles au bien de l'archéologie classique suisse.

Anne-Françoise Jaccottet
Présidente

PROCÈS VERBAL DE LA 17^{ÈME} ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASAC
DU 7 MARS 2009 À FRIBOURG

Participants: 28 membres.

Excusés: 12 membres.

Ouverture

Ouverture de l'Assemblée générale par la Présidente A.-F. Jaccottet.

1. Ordre du jour

Acceptation de l'ordre du jour. Remarque : l'ordre du jour sera désormais mis 3 mois avant l'Assemblée sur le site internet, ce qui évite un envoi spécial.

2. Procès verbal de la 16^{ème} Assemblée générale du 26 janvier 2008

Le procès verbal est accepté.

3. Adoption de nouveaux membres

Thomas Badertscher, Manuel Gigon, Philipp Mooser, Werner Muñoz, Florian Pfingsttag, Martina Rezzonico Keller, Delia Sieber, Undine Stabrey, Simone Voegtle, Christian Stoffel, Martina Seifert sont acceptés comme nouveaux membres de l'ASAC/SAKA.

Retraits dès 2008: Virginie Brodard, Astrid Kaiser Trümpler.

Décès : Noëlle Gmur-Brianza.

4. Élection au Comité

Démission de Christian Russenberger, qui est remercié pour son excellent travail au sein du comité durant 4 ans (bulletin et vice-présidence).

Proposition d'un nouveau membre en la personne de Jacqueline Perifanakis (Zürich).

Aucune autre candidature n'est présentée par les participants. J. Perifanakis est élue à l'unanimité.

5. Excursion, Table Ronde

Proposition de rendre l'excursion facultative (suite à la faible participation des dernières années) : approuvé.

Table ronde prévue le 21 novembre 2009 à Berne : présentation du programme par G. Consagra.

6. Rapport de la Présidente

A.-F. Jaccottet lit le rapport, qui sera inséré dans le bulletin. Une discussion s'engage à propos de la participation de notre Association au groupe informel des associations actives dans l'archéologie suisse (à l'appel d'Archäologie Schweiz / Archéologie Suisse). Plusieurs membres prennent la parole pour soutenir la position tenue par l'ASAC/SAKA dans ce contexte : pour représenter l'archéologie suisse, notre association souhaite une participation « isonomique » à une organisation faîtière plutôt qu'un mandat confié à une seule association déjà existante. Afin de renforcer notre position « marginale » par rapport aux archéologues fouillant sur sol helvétique, proposition de prendre contact avec les représentants d'une archéologie semblable à l'archéologie classique (non représentée par des fouilles en Suisse mais présente dans les Instituts : archéologie orientale, égyptologie, etc.). Le rapport est accepté à l'unanimité.

7. Rapport du Trésorier

Thierry Châtelain lit le rapport, qui donne un résultat positif pour l'année 2008. A noter: retard des cotisations (les rappels seront effectués prochainement) et dépenses générées par l'organisation de la table ronde 2008.

8. Rapport des Réviseurs des comptes

La vérificatrice des comptes lit le rapport et remercie le Trésorier pour son travail.

9. Approbation des comptes et décharge du comité

Le bilan est approuvé. La décharge du comité est acceptée à l'unanimité.

10. Budget 2008

T. Châtelain présente le Budget pour l'année à suivre.

Proposition d'une augmentation des frais pour l'organisation de la Table Ronde 2009 (faciliter l'accès des étudiants à ce rendez-vous de la formation universitaire et défraiement des participants), ainsi que pour la mise à neuf du site internet de l'association, afin d'en améliorer la qualité. Le Budget 2009 est accepté.

11. Cotisation 2009

La cotisation pour l'année 2009 reste de Fr. 30.- .

12. Divers

- Véronique Dasen est devenue professeur associé en archéologie classique à Fribourg.
- À Berne, maintien de la chaire d'archéologie classique.

- Concours à Genève et Neuchâtel en bonne voie.

13. Brèves communications des membres sur des sujets scientifiques

Aucune communication.

L'Assemblée est levée à 16H15.

Conférences

- Dr. Christina Leypold, Die Statuenaufstellung im Zeusheiligtum von Olympia. Eine Projektskizze (14H15)
- PD Dr. Jean-Robert Gisler, Le passé convoité. L'archéologie au coeur d'une problématique ancienne et actuelle (16H15)

7.3.2009 / Diana Valaperta

COMPTE / JAHRESRECHNUNG – BILAN / BILANZ

Compte d'exploitation du 1^{er} janvier au 31 décembre 2008

	<i>Débit</i>	<i>Crédit</i>
Cotisations des membres		4800.00
Subsides et donations		1.00
Intérêts actifs		99.90
Frais de secrétariat	149.00	
Frais de port	869.00	
Frais de déplacements	770.36	
Frais de publications	998.40	
Frais d'activités	1252.25	
Frais site Internet	184.00	
Frais CCP et "Deposito"	73.45	
Autres frais	163.00	
Totaux	4459.46	4900.90
<i>Résultat de l'exercice</i>	441.44	
TOTAUX	4900.90	4900.90

Bilan au 31 décembre 2008

	<i>Actif</i>	<i>Passif</i>
Caisse	0.00	
CCP	4571.43	
CCP Deposito	12550.25	
Impôt anticipé	86.50	
Passifs transitoires		60.00
Capital		17001.18
TOTAUX	17208.18	17061.18

REFERATE DER TABLE RONDE 2008

TABLE RONDE SAKA-ASAC 8 NOVEMBRE 2008, LATÉNIUM, HAUTERIVE / NEUCHÂTEL

BILD - TEXT – ARCHÄOLOGIE

IMAGE – TEXTE - ARCHÉOLOGIE

EN GUISE D'INTRODUCTION

Image – Texte – Archéologie : pour introduire une telle thématique, comment ne pas évoquer le fameux groupe sculpté du *Laokoon* (fig. 1) ; une image, un objet archéologique qui nous renvoie à un récit que nous connaissons au travers d'une œuvre littéraire, l'*Énéide* de Virgile (livre II, 199-227). Image – Texte – Archéologie.



Fig. 1: Groupe sculpté du Laokoon, attribué à Agésandros, Athanadoros et Polydore, trouvé en janvier 1506 près des Sette Salle (citerne des thermes de Trajan, sur la Domus aurea de Néron); état après la restauration de 1957-1960. Vatican, Belvedere, Museo Pio Clementino no 74.

Mais si le *Laokoon* a tout son sens ici, en exergue à cette journée de réflexion sur les relations entre les expressions figurées et verbales dans les vestiges que l'archéologie nous a livrés, ce n'est pas tant à son existence antique qu'à sa réception moderne qu'il le doit. On ne saurait en effet manquer d'évoquer le rôle fondamental que cette œuvre monumentale a joué dans la dispute esthétique qui a occupé, entre les 18^{ème} et 19^{ème} siècles, des figures aussi prestigieuses que Lessing, Herder, Goethe, Novalis ou Schopenhauer. En choisissant cette œuvre comme emblème de sa réflexion artistique, Lessing a ancré le *Laokoon* dans l'histoire moderne de l'esthétique à la fois littéraire et plastique.

Le titre de son fameux essai de 1766 est à lui seul significatif du rôle désormais dévolu au groupe sculpté (fig. 2) :

Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Nous soulignerons ici le terme « Grenzen » mis en exergue par Lessing ; il s'agit bien, au travers du *Laokoon*, de définir les frontières, les limites expressives, esthétiques et techniques entre peinture et poésie, entre arts plastiques et littérature. Le *Laokoon* se veut clairement une réponse, posthume, au Comte de Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels Levieux de Lévis, 1692-1765), qui, neuf ans plus tôt, en 1757, publiait ses « Tableaux tirés de l'Iliade et l'Odyssée ». En cherchant à traduire les chants d'Homère en sujets picturaux, le Comte de Caylus instaurait de facto un jugement esthétique de la valeur de la poésie à l'aune de l'utilisation possible pour et par les peintres des sujets évoqués en vers. En réaction à cette lecture utilitariste des œuvres littéraires antiques et à l'amalgame implicite constaté entre expression littéraire et plastique, Lessing postule d'entrée, dans son titre, la distinction fondamentale entre la peinture et la poésie, entre les arts plastiques et la littérature. Il les reconnaît comme deux « media »

distincts qui ont leur mode d'expression propre : de la poésie qui propose un ordonnancement linéaire des éléments, dans la temporalité, il distingue la peinture qui travaille par juxtaposition, au travers de compositions cumulatives des éléments dans l'espace. Il oppose le « aufeinanderfolgend » de la poésie au « nebeneinander » de la peinture, la temporalité du récit à la spatialité des œuvres plastiques ; il insiste sur l'importance de représenter des *actions* dans les arts plastiques pour évoquer un récit, alors que la poésie peut décrire des *objets* dont l'ordonnancement dans la linéarité temporelle du récit donne le sens.

Sans entrer plus avant dans l'analyse des thèses de Lessing, nous voyons que les prémisses de notre thématique d'aujourd'hui sont déjà posées au 18^{ème} siècle qui voit éclore une réflexion sur les ressorts et les possibilités respectifs des différents modes d'expression, qu'ils soient verbaux ou figurés. Un

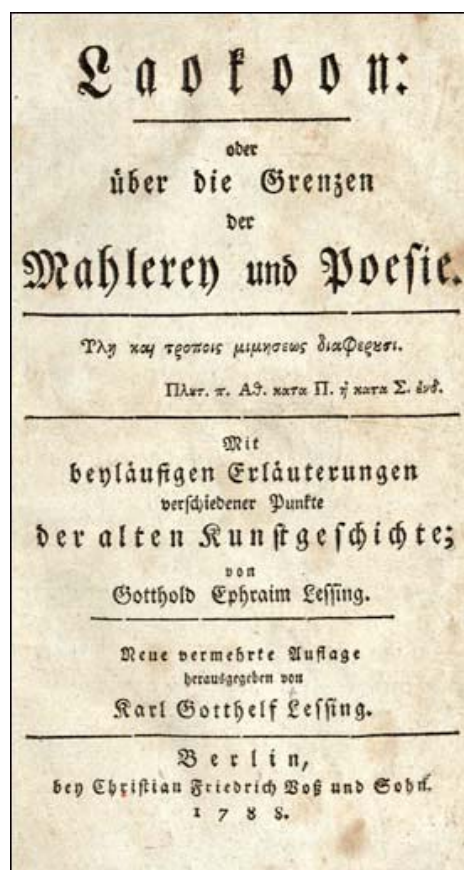


Fig. 2 : *Traité du Laokoon de Lessing, réédition de 1788.*

deuxième pas capital dans l'approche théorique de cette question a été franchi il y a une quarantaine d'années avec le développement de la lecture sémiologique des images dont Claude Bérard, qui nous fait l'honneur de participer à cette journée de réflexion, est un des brillants pionniers, à côté notamment d'un Jean-Pierre Vernant et, plus récemment d'un François Lissarrague. Étape importante s'il en est puisque les images, reconnues comme un *medium* à part entière, y sont analysées en fonction de règles internes d'expression ; c'est l'avènement de l'autonomie expressive des images, la reconnaissance de leur indépendance fonctionnelle et référentielle par rapport à l'expression verbale ou textuelle. Mais dans un même temps, ces images sont lues selon un procédé mis au point dans le cadre de la linguistique et de la sémiologie : une image, tout comme une phrase, sera lue au travers de la reconnaissance de signes qu'il s'agit dans un premier temps d'isoler pour ensuite en analyser la combinaison, la syntaxe, pour avoir accès au sens. Le rapport de subordination de l'image au texte est ainsi détruit : l'image ne sera plus réduite au statut d'illustration du texte ou du récit ; mais un autre rapport texte-image est reconstruit, un rapport d'analogie analytique basé sur la compréhension de l'image comme une langue à part entière dont il s'agit d'apprendre le vocabulaire et de chercher à se familiariser avec la syntaxe. Les propos de Jean-Pierre Vernant, dans l'introduction à *La cité des images*, manifeste grand public de cette nouvelle lecture d'images, sont bien plus évocateurs qu'un grand développement théorique :

« Aucun système figuratif ne se constitue comme la simple illustration du discours, oral ou écrit, ni comme la pure reproduction photographique du réel. L'imagerie est une construction, non un décalque ; c'est une œuvre de culture, la création d'un langage qui, comme tout autre langue, comporte un élément essentiel d'arbitraire. La palette de formes figurées que chaque civilisation élabore et qu'elle organise à sa façon, dans son style, en les disposant sur certaines surfaces, apparaît toujours comme le produit d'un filtrage, d'un découpage, d'un codage du réel suivant les modalités qui lui sont propres. »

(*La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Paris 1984, p. 5).

Nous sommes les héritiers de cette lecture d'images qui est aujourd'hui pleinement assimilée. Mais loin de rester un modèle figé, une voie de garage, cette conception de l'image comme une langue suscite et nourrit le débat sur les relations entre image et texte. Les réflexions théoriques des Hölscher ou Baxandall nous poussent aujourd'hui à reprendre de façon critique les prémisses toutes sémiologiques de la lecture d'image. S'il convient bel et bien de relativiser la sémiotique « pure et dure » en ancrant davantage l'analyse des images dans une perspective historique des vestiges, en contextualisant systématiquement les objets porteurs de messages, reconnaissons à « l'école de Paris » le mérite d'avoir fait évoluer de façon décisive notre vision des textes et notre lecture des images.

Il est ainsi temps de reprendre, sur ces bases, la question de la relation entre texte et image, non dans une perspective esthétique, comme Lessing et la critique du 18^{ème} siècle, mais bien dans une

perspective archéologique. Nous avons tous les outils en main pour réfléchir de façon nouvelle aux rapports entretenus, sur les objets archéologiques, par l'entremise des vestiges matériels, entre une expression textuelle ou verbale et une expression figurée : quelles convergences, divergences ou encore interactions entre textes et images ? Comment se construit un message par les images ? Si image et texte se rapportent à un même imaginaire, quels moyens d'expression et quel message chaque mode de langage choisit-il ? Comment chaque medium joue-t-il avec l'absence ou la présence de l'autre ? Quelles méthodes employer aujourd'hui pour décrypter les rapports complexes et parfois ambigus entre images et textes ? A quoi ressemble une archéologie centrée sur la lecture comparée des images et des textes ?

A l'heure du multimédia, nous ne pouvons faire l'économie de telles questions. Le détour par l'Antiquité et par le décodage de vestiges archéologiques nous fournira, comme souvent, le moyen de regarder notre propre société par le détour de civilisations dont nous sommes irrémédiablement coupés mais dont les témoignages nous placent indirectement – et ainsi dans un rapport de réflexion plus objectif – face aux questions essentielles d'aujourd'hui.

Je remercie au nom du comité et de notre Association tout entière les conférencières et conférenciers qui ont accepté de jouer ce jeu aujourd'hui, qui ont bien voulu orienter leur propos sur notre thématique qui sera évoquée par des cas particuliers, issus de contextes géographiques, temporels et culturels très différents. Nous voyagerons en effet de l'Orient ancien jusqu'à Byzance en passant par la Grèce archaïque et la Gaule romaine. Ces différents cas particuliers nourriront la réflexion de fond qui se développera dans la table ronde conclusive et qui tissera les liens fondamentaux entre les époques, les lieux et les méthodes.

Anne-Françoise Jaccottet

N.B. : Pour des raisons de surcharge de travail, le professeur Christoph Uehlinger de Zurich a dû renoncer à nous proposer une version écrite de son exposé « Bilder in der Umgebung von Texten: altorientalische Fallbeispiele ». Nous lui adressons nos plus vifs remerciements pour sa participation très appréciée et stimulante à cette journée. Grâce à ses interventions aussi claires que pertinentes, nous avons pu élargir notre vision de la thématique proposée, non seulement historiquement et culturellement, mais encore de façon fondamentale sur le plan théorique et méthodologique de la lecture d'images.

LA MOSAÏQUE DES AUTEURS GRECS D'AUTUN : TEXTE ET IMAGE

MICHÈLE BLANCHARD-LEMÉE, DIRECTEUR DE RECHERCHE AU CNRS

ALAIN BLANCHARD, PROFESSEUR ÉMÉRITE À L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV SORBONNE

Avant de commencer cette communication, nous voudrions saluer la mémoire de Mme Pascale Chardron-Picault, archéologue de la Ville d'Autun, brutalement décédée, à l'âge de 47 ans, le 25 septembre de cette année. Il y a un an, au Musée Rolin, elle nous avait fait visiter, avec toute sa compétence, la belle exposition qu'elle avait organisée sur L'artisanat en pays éduen. Mais surtout, nous ne saurions l'oublier, c'est à son énergie et à son enthousiasme que nous devons la fouille programmée de 1990 et par suite la récupération du Métrodore et de l'Épicure. Cette mort prématurée nous a profondément bouleversés.

La mosaïque des Auteurs grecs d'Autun nous est parvenue de façon très fragmentaire en raison des deux catastrophes qui jalonnent son histoire : l'une à l'époque moderne, l'autre, déjà, dans l'antiquité. En 1965, se construit, sans expertise archéologique préalable, un pavillon dans le quartier nord-ouest de la ville, l'un des plus riches en vestiges antiques, *domus* et mosaïques. Dans l'une des tranchées creusées pour fonder le mur moderne, on découvre, sur le sol d'un hypocauste, un fragment de mosaïque représentant Anacréon (fig. 1a). Alerté trop tard, le conservateur du Musée Rolin n'en recueille que des débris (fig. 1b) et dispose d'une seule journée pour faire un relevé de la partie accessible, en particulier une salle à abside avec les deux foyers de l'hypocauste (Vuillemot / Martin / Turcan 1966).



Fig. 1a : Anacréon, in situ (photographie floue).



Fig. 1b : Anacréon, débris recueillis.

La tentative de restauration faite en 1966 au Musée de Besançon se solde par la perte du visage et la déformation de l'inscription. Cependant, en raison de son intérêt, la mosaïque donne lieu à une publication (Blanchard 1973) et, en 1990, la jeune archéologue de la Ville d'Autun, Pascale Chardron-

Picault, fait un sondage de reconnaissance dans le jardin mitoyen, au nord du pavillon, et découvre, face contre terre sur la couche de destruction, un bloc de mosaïque portant l'image d'un personnage âgé, non identifiable en l'état. Cette trouvaille détermine la fouille programmée de l'été 1990. C'est alors qu'apparaît toute l'ampleur de la catastrophe antique : les morceaux et les miettes de mosaïques sont basculés et mêlés aux débris de stucs, de peinture murale et de tubulures de terre cuite et reposent le plus souvent sur l'*area* de l'hypocauste. Il devient évident que la mosaïque a été détruite intentionnellement, probablement dès le IV^e siècle, et qu'il ne s'agit pas du simple effondrement de l'hypocauste.

Cependant, le relevé précis des fragments et la superficie de la mosaïque aisée à reconstituer ont permis de déceler le plan et le canevas géométrique du pavement, ainsi que l'orientation des tableaux. En 1992, eut lieu à Autun l'exposition du panneau représentant Métrodore, le disciple d'Épicure, et d'une partie du décor géométrique (magnifiquement restaurés par l'atelier de Saint-Romain-en-Gal, fig. 2, voir Blanchard / Chantreaux / Chardon 1992) tandis que les vestiges du panneau du personnage âgé restaient en attente.

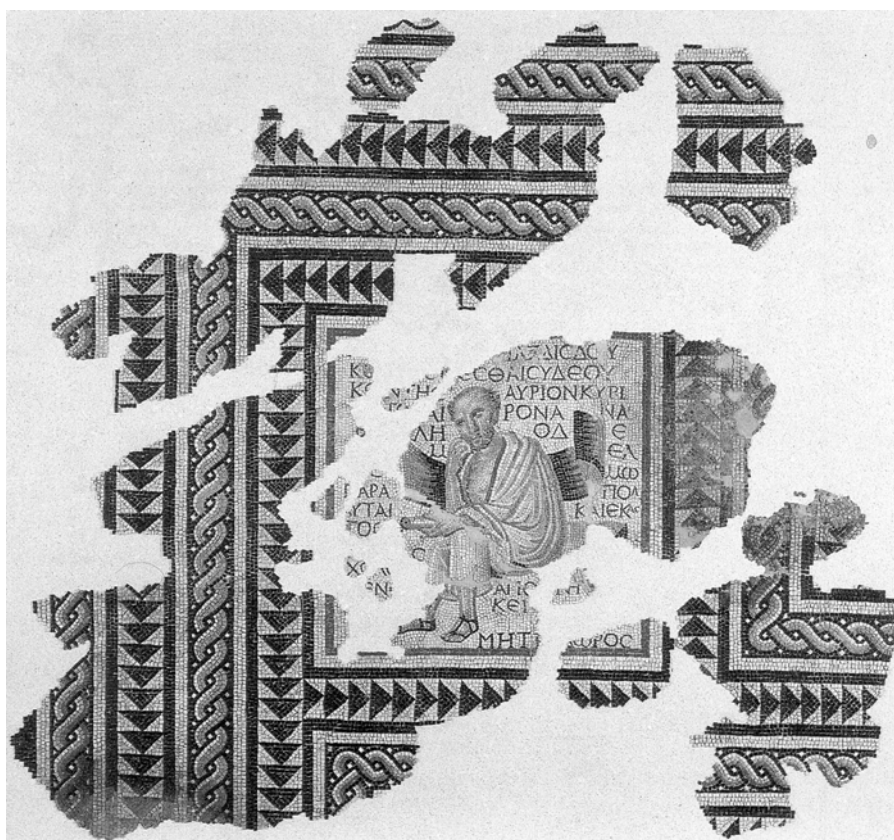


Fig. 2 : Métrodore.

C'est peu après que la différence de taille remarquée entre les lettres formant le nom d'Épicure et celles du reste du texte permet, avec les moyens électroniques habituels (TLG), l'identification de la

Maxime Capitale V et du beau portrait du philosophe (Blanchard 1993). La restauration de ce panneau a été achevée en 2006 (fig. 3 et voir Blanchard / Chardron 2007).

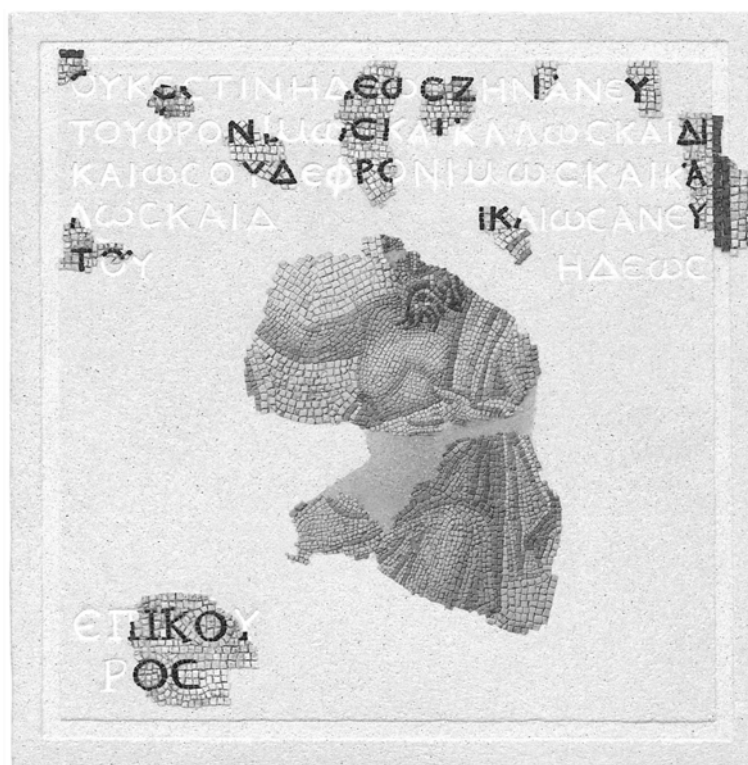


Fig. 3 : Épicure.

Devant la seule entrée connue de la pièce, une bande de rallonge, large d'environ 0 m 50, présentait un rinceau d'acanthé très schématisé. Le schéma décoratif reposait sur un méandre de svastikas en tresses à deux brins et bandes d'épines, alternant avec des tableaux carrés de 76 cm de côté. Ce canevas est bien attesté dans la région rhodanienne, notamment à Vienne et à Saint-Romain-en-Gal. Le choix de ces comparaisons n'est pas arbitraire : elles illustrent deux hypothèses de composition du tapis central, en fonction des dimensions connues de la salle : soit le tapis de méandres s'étendait au sud, jusqu'aux abords de l'abside, et comportait alors huit tableaux figurés, solution proposée par le Catalogue de l'exposition de 1992 ; soit une bande meublée d'un rinceau d'acanthé, symétrique de la première, précédait l'abside, réduisant le tapis central à un carré et le nombre des tableaux à cinq. Nous penchons maintenant pour cette dernière solution (fig. 4). En effet, si cette salle d'apparat douillettement chauffée était bien utilisée, au moins à l'occasion, comme salle de banquet – usage auquel les citations choisies sont parfaitement adaptées –, l'existence de l'abside fait supposer celle d'un *stibadium*. Mais Eric Morvillez, excellent connaisseur de ce domaine, remarque : « L'abside n'est pas assez large pour installer un *sigma* pour un banquet confortable. La courbe de l'abside n'est pas assez profonde pour ce type de mobilier, à moins de l'avancer dans la salle » (Morvillez 2006, p. 602).

Une bande ornée d'un rinceau, comme celle de l'entrée, aurait évité au lit et au service d'empiéter sur la partie figurée. Ceci plaide en faveur d'un tapis à svastikas n'incluant que cinq panneaux. Les restes de l'Anacréon et du Métrodore ont été d'ailleurs recueillis dans une disposition où l'image de l'auteur et l'écriture sont orientées vers l'abside, d'où l'on avait un point de vue privilégié sur l'ensemble de la composition. Nous reviendrons sur les divers points de vue qu'on pouvait avoir sur les images et les textes. Les différentes composantes de cette mosaïque exceptionnelle entretenant entre elles des rapports complexes, nous examinerons en premier lieu la nature du lien qui unit texte et image dans ce cas particulier, puis ce que l'image ajoute au texte, enfin ce que l'écriture ajoute à l'image.

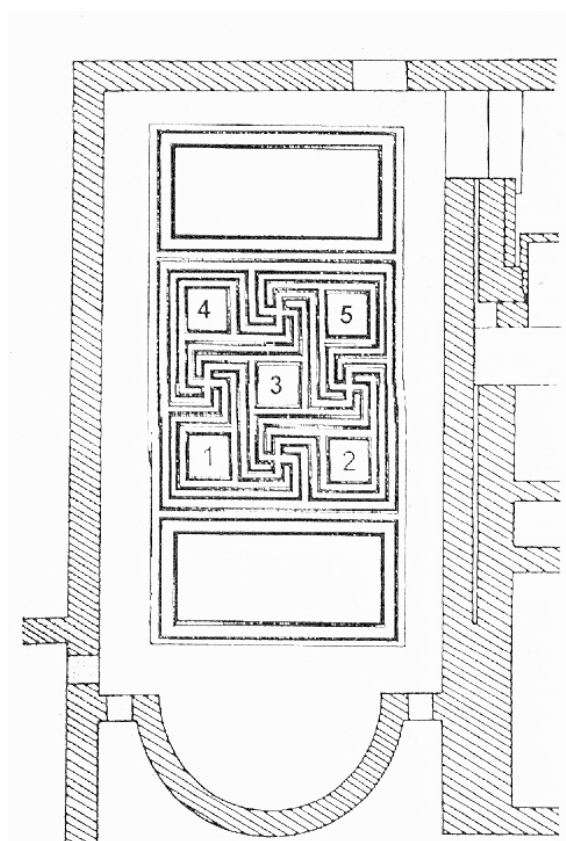


Fig. 4 : plan et restitution de la salle.

La nature du lien qui unit texte et image dans la mosaïque d'Autun n'est pas immédiatement perceptible, mais on peut l'approcher par éliminations successives. Ce qu'il faut dire dès l'abord, c'est qu'ici l'image n'est pas l'illustration du texte – qui serait alors le plus important –, comme c'est le cas, par exemple, des miniatures qui ornent de nombreux manuscrits antiques et médiévaux, sacrés et profanes. Inversement, l'image n'est pas plus importante que le texte comme c'est le cas quand ce dernier ne sert qu'à confirmer l'identification de l'image : ainsi, dans le Virgile de Sousse, mosaïque où le poète épique, assis entre les Muses Cléo et Melpomène, tient un rouleau ouvert montrant le huitième et le début du neuvième vers de l'*Énéide* : *Musa, mihi causas memora*, etc. ; ou dans le Ménandre de Pompéi, peinture où le poète, assis mais seul, tient de même un rouleau ouvert présentant les mots *Menander* et *scripsit*, le reste étant peu lisible – l'écriture est même maintenant totalement effacée. Souvent encore (du moins quand il y a une inscription, ce qui n'est fréquent que dans la partie grecque de l'Empire), le texte se réduit à n'être qu'une simple légende indiquant le nom de l'auteur représenté, ou le numéro de l'acte d'une comédie, éventuellement avec les noms des personnages en scène, ou encore les noms des divinités représentées s'il s'agit d'une représentation mythologique. On s'aperçoit alors que l'image et sa légende ne se comprennent que comme référence à un texte extérieur : ainsi, pour Ménandre, le portrait en mosaïque de Mytilène nous rappelle que le poète louchait (notation biographique que le dictionnaire byzantin de la *Souda* complète en disant que son esprit était, lui, aigu) ; avec la mosaïque de Princeton montrant le poète entouré de Comédie et de Glycère, ses deux amours, nous sommes renvoy-

és au roman par lettres d'Alciphron ; dans le cas des nombreux panneaux de Mytilène montrant une scène des comédies de Ménandre, il vaut mieux, comme nous le pouvons parfois grâce aux papyrus, connaître le texte de la pièce. En fait, on revient au cas initial, celui d'une image illustrant un texte, à la différence près que le texte de référence est ici séparé de l'image.

Dans la mosaïque d'Autun, une partie du texte est légende : ainsi les fragments donnant le nom de Métrodore, le fragment donnant le nom d'Épicure ; mais ces légendes permettent d'identifier aussi bien le reste du texte que l'image, et ce reste du texte se suffit à lui-même, excluant toute référence à l'extérieur. Autrement dit, nous avons là – dans les limites d'un thème donné – le rapport immédiat entre un auteur qui pense et le texte écrit qui exprime sa pensée. Certes cette pensée, niveau d'existence clairement suggéré dans le tableau où l'on voit un Métrodore pensif, s'est d'abord faite parole, comme on le voit dans le panneau d'Épicure, et même chant, comme on le voit dans le panneau d'Anacréon, mais tout cela est finalement devenu texte écrit destiné à être recueilli dans un livre – le livre comme celui que tient Métrodore et dont un passage a été extrait pour figurer sur la mosaïque. En dépit de certaines apparences, il faut donc distinguer la mosaïque d'Autun des nombreux documents, peintures de vases ou mosaïques, étudiés par Antonio Stramaglia (Stramaglia 2007), où différents personnages parlent, leurs paroles paraissant parfois sortir de leur bouche ; Stramaglia compare cela aux bulles de nos modernes bandes dessinées d'autant que les documents présentent parfois tous les éléments d'une histoire étendue. En fait, par comparaison, ce qu'il y a de plus remarquable dans l'anthologie qui réunit les divers textes d'Autun, c'est son caractère à la fois unique et savant. Sur ces deux points, la mosaïque s'oppose à une nouvelle catégorie de documents à laquelle on pourrait songer à la comparer : les multiples représentations des Sept sages, accompagnées de leur nom, éventuellement de leur ethnique et d'une sentence caractéristique, en grec comme à Baalbeck ou en latin comme à Nerodimje. La liste est canonique et cette série d'images jointes à des textes brefs par nature se rencontre dans des contextes divers moyennant quelques variations secondaires. À Autun au contraire, à la fin du II^e siècle ou au début du III^e siècle, un propriétaire, apparemment épicurien, affiche un projet précis : appuyer sur de grandes autorités son goût pour le plaisir, en précisant que c'est un plaisir associé à la modération (Anacréon), à la philosophie (Métrodore) et à la vertu (Épicure). Les textes sont assez longs et pris aux meilleures sources : en témoigne, pour prendre ce seul exemple, l'attribution à Métrodore d'une sentence que les modernes ne pouvaient jusque-là qu'attribuer à son maître Épicure. Il y a aussi beaucoup de science dans l'organisation des différents textes en un ensemble cohérent, développant toutes les nuances d'une thématique donnée. Mais cette science dont nous sommes les témoins ne déborde pas les limites d'un tout petit milieu, une chapelle peut-être. Il n'est pas surprenant qu'elle ait disparu avec lui.

La pensée philosophique qui s'affirme dans la mosaïque d'Autun n'était-elle pas suffisante en elle-même ? En quoi l'image qui accompagne le texte était-elle nécessaire ? Qu'apportait-elle de plus ?

Un premier examen des différents panneaux fait d'abord croire qu'il ne peut y avoir une réponse unique à cette question.

L'image d'Anacréon est un portrait idéalisé, selon le type du poète lyrique assis créé au V^e siècle av. J.-C. La chevelure est abondante et gonflée comme celle d'un Poséidon, le visage grave, le regard levé au ciel, le maintien plein de dignité. Elle diffère de l'image du poète ivre illustrée par une épigramme de Léonidas de Tarente (*Anthologie Palatine* IX.599), à l'époque hellénistique. Elle est plus conforme à celle de Platon qui parle dans le *Phèdre* 235c du « sage (*sophos*) Anacréon ». Elle invite à interpréter le texte comme un conseil de modération : le vin demandé par le poète sert à éviter une lutte stérile contre l'amour, à éviter toute passion belliqueuse. On peut remarquer aussi qu'il est coupé d'eau. Il n'est pas question d'inviter à l'ivresse grossière de ceux ou de celles qui boivent du vin pur.

Le cas des deux tableaux suivants est plus simple. L'image de Métrodore, la plus complète des figures du pavement, montre un personnage à l'attitude pensive. Le *volumen* tenu à la main gauche appartient à l'iconographie courante des philosophes dans la statuaire. Avant la découverte de la mosaïque d'Autun, la tradition iconographique de Métrodore se réduisait à peu de chose ; le seul buste inscrit, l'hermès double du Musée Capitolin, montre un visage idéalisé, plutôt fade, marqué par le style du portrait funéraire de la fin du IV^e siècle avant J.-C. La barbe courte et la calvitie sont les deux éléments nouveaux qu'apporte l'image d'Autun. On ne peut exclure qu'il s'agisse ici d'une meilleure tradition du portrait de Métrodore, provenant peut-être d'un manuscrit illustré, ni que cette représentation puisse remonter à un portrait peint. La qualité de l'image sert ici l'autorité de celui dont l'inscription révèle la pensée.

Il en va de même pour Épicure. De sa représentation, ne subsiste que le torse et une partie du visage, moins le front et le contour de la tête. On voit un homme âgé, un peu affaissé, à la tête inclinée, à la barbe grisonnante séparée en deux mèches divergentes. Le visage est émacié, le nez long et busqué, l'œil mi-clos et cerné, les pommettes saillantes. Le pli amer de la bouche est souligné par une moustache tombante. La physionomie offre ainsi une ressemblance sensible avec celle du petit buste en bronze provenant de la Villa des papyrus (appelée aussi Villa des Pisons) à Herculaneum, buste que les travaux les plus récents permettent de considérer comme une copie de la fin de la République d'un original dont existent une trentaine de répliques. Même si cet original avait conservé le style des portraits grecs, idéalisés et typologiques, il a transmis à ses copies des traits remarquables qui individualisent le personnage et le rendent bien reconnaissable. On connaît par les sources le goût des épicuriens pour les portraits : ainsi celui de Léontion, compagne d'Épicure puis de Métrodore, mentionné par Pline l'Ancien *HN* XXXV, 99. Il y a là une tradition d'authenticité que tout bon épicurien tend à maintenir à travers le temps.

Mais l'image ne renforce pas seulement, par des moyens divers, l'*auctoritas* des personnages représentés. Elle établit une hiérarchie entre les auteurs, exprimée par leurs attributs. La lyre d'Anacréon fait de lui un musicien, mais paroles et musique sont indissociables. Pour les épicuriens, le

plus important, pour l'éducation morale, ce sont les paroles, comme ne cesse de le marteler l'épicurien Philodème de Gadara dans le livre IV de ses *Commentaires sur la musique* récemment édités par D. Delattre (Delattre 2007). Le rouleau tenu par Métrodore atteste qu'il s'agit d'un philosophe, ce que confirment son attitude et son expression méditative : nous sommes à un niveau supérieur. Enfin Épicure est représenté en chef d'école philosophique tenant vraisemblablement le bâton du pédagogue, d'un geste ample, à la manière d'un sceptre, tandis que la main gauche tendue fait un geste de démonstration, geste déjà postulé par certaines reconstitutions de la statue posthume d'Épicure.

Les sièges confirment cette hiérarchie. Anacréon et Métrodore sont assis sur des *clismoi* dont le dossier recourbé s'insère largement dans les lignes du texte. Rien de tel dans le cas d'Épicure qui doit siéger en majesté sur un trône : du moins voit-on derrière lui un fragment du dossier remis en place en raison de l'association avec des lettres – ce qui nous amènerait à modifier légèrement la disposition de la fin du texte, de toute manière purement hypothétique, telle qu'elle apparaît dans la restauration.

Mais l'*auctoritas* des personnages (le caractère savant de la mosaïque) est renforcée par un autre moyen : les contraintes qui s'imposent à l'ensemble. Vus de l'abside, au niveau d'Épicure et de Métrodore, les sièges et les regards sont orientés vers la gauche, tandis qu'au rang précédent, Anacréon est tourné vers la droite. Pour une construction harmonieuse, il faut donc supposer que les deux auteurs situés plus près de l'abside (restons dans l'hypothèse de cinq panneaux) regardaient vers la gauche.

Ce point de vue à partir de l'abside est donc un point de vue privilégié. Il faut compter, toutefois, avec la déformation due à la perspective, qui joue fortement pour la rangée du fond de la salle : le mosaïste y a songé puisqu'il a corrigé cet effet en donnant au crâne de Métrodore un volume un peu exagéré (pour Épicure, cette partie manque). Quant aux textes, pour les lire à loisir, il fallait déambuler suivant le méandre, ce qui constitue un autre temps privilégié. L'entrée de la salle se faisait à l'angle nord-est le premier tableau rencontré était l'Épicure, clé de l'énigme posée par l'anthologie savante de la mosaïque. Puis venait son disciple, avec une maxime en forme de « propos de table ». Au centre le thème du plaisir chanté par Anacréon s'affirmait et s'imposait probablement à tout l'ensemble.

Si, comme on vient de le voir, l'image complète le texte, l'écriture n'est pas non plus sans apporter sa contribution : elle complète à son tour l'image. Ce qui frappe dès l'abord, c'est le jeu de deux écritures : dans les tableaux de Métrodore et d'Épicure, une écriture « moderne », avec sigma et epsilon arrondis, un oméga qui ressemble à notre oméga minuscule, un dzêta avec barre médiane oblique, et un thêta avec une grande barre médiane ; dans le tableau d'Anacréon, une écriture archaïsante avec sigma et epsilon carrés, dzêta avec barre médiane verticale, un thêta avec une petite barre médiane, un oméga que nous qualifierions de majuscule, et, curieusement, un phi dont la barre verticale occupe les interlignes supérieurs et inférieurs, rompant ainsi un bilinéarisme absolu. L'écriture donne à la mosaïque une certaine profondeur temporelle et contribue, comme l'image et avec elle, à son caractère savant.

On remarque à ce propos que ce jeu de deux écritures est un phénomène épigraphique du II^e siècle de notre ère et qu'il est avant tout athénien. La liaison entre Athènes et Autun est prouvée par ailleurs. On en a ici un nouvel exemple et, il faut le répéter, impressionnant.



Fig. 5 : fragment d'angle.

Mais de plus, comme l'image encore, l'écriture est soumise à une contrainte : nous avons vu précédemment l'alternance de l'orientation des sièges et ensuite des regards suivant le niveau des panneaux ; nous constatons l'alternance parallèle des écritures : archaïsante au niveau d'Anacréon, moderne au niveau de Métrodore et d'Épicure. Il se pourrait que ce système d'alternance ait gouverné toute la mosaïque. En 1985, réapparaissait un petit fragment, le coin supérieur gauche d'un quatrième panneau (fig. 5). Il est impossible de savoir si, sur le niveau qui précédait celui d'Anacréon, il se situait à droite ou à gauche puisqu'il y en avait deux à ce niveau-là. Ce qui est important c'est que l'écriture est du type moderne.

On peut en proposer la lecture suivante :

Ω[
ΕΓΩ[
Δ[

Le *TLG* interrogé donne, comme seule solution possible si l'on tient compte du nombre probable de lettres en lacune, Théocrite, *Idylle* I, v. 144-145 :

Ω[ΧΑΙΡΕΤΕΠΟΛΛΑΚΙΜΟΙCΑΙΧΑΙΡΕΤ
ΕΓΩ[ΔΥΜΜΙΝΚΑΙΕCΥCΤΕΡΟΝΑ
Δ[ΙΟΝΑΙCΩ

ὦ [χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,
χαίρετ'] ἐγὼ [δ' ὑμῖν καὶ ἐς ὕστερον ἄ]δ[ιον ἄσῳ.]

« Salut mille fois, Muses,

salut ! De moi vous entendrez, dans l'avenir, plus plaisantes chansons. »

Nous ne donnons évidemment pas ce résultat comme certain, loin de là : il reste vraiment trop peu de ce panneau et la lecture de ce qui reste est incertaine. Mais si cette hypothèse pouvait se vérifier dans l'avenir par la mise au jour de nouveaux fragments, un nouveau poète, précédant Anacréon, annoncerait un chant nouveau : une annonce de la nouveauté de la philosophie épicurienne ?

Pour une mosaïque encore aussi incomplète que l'est la mosaïque des Auteurs grecs d'Autun, il est impossible de proposer des conclusions définitives. Tout ce que l'on peut dire, c'est que les contraintes que l'on croit repérer orientent maintenant vers une interprétation plus assurée du programme iconographique. Nous sommes dans la salle de réception (pouvant abriter des banquets) d'un édifice privé. Le propriétaire devait appartenir à l'élite intellectuelle, sachant le grec, de cette deuxième Athènes qu'était Autun en pays gaulois. Nous pouvons même être plus précis et supposer qu'il était un tenant de la philosophie épicurienne (représentée ici par Épicure lui-même et son grand disciple Métrodore). De cette philosophie, et surtout quand il s'agit d'elle, il tient un goût prononcé pour l'exactitude la plus stricte : un texte authentique et une image documentaire. Mais il prend soin aussi de montrer qu'il n'est pas enfermé dans une secte. Il affirme des goûts littéraires assez larges comme le montre au moins le panneau d'Anacréon, et si, dans ce cas, l'image ne peut avoir le caractère d'authenticité du texte, il veille à ce qu'un étroit rapport existe entre eux : l'image souligne alors une interprétation. Il montre enfin qu'il est bien un homme de son temps par l'attention qu'il porte aux différentes formes d'écriture. Qu'en était-il des panneaux manquants ? On peut seulement espérer qu'un jour le mystère sera levé.

Bibliographie

- Blanchard 1973 = M. Blanchard – A. Blanchard, « La mosaïque d'Anacréon à Autun », *Revue des Études Anciennes* 75, 1973, 268-279, pl. X-XII
- Blanchard 1993 = M. Blanchard-Lemée – A. Blanchard, « Épicure dans une anthologie sur mosaïque à Autun », *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1993, novembre-décembre, 969-984
- Blanchard / Chantriaux / Chardron 1992 = A. Blanchard – M. Blanchard-Lemée – É. Chantriaux-Vicard – P. Chardron-Picault, *Catalogue de l'exposition "Métrodore. Un philosophe, une mosaïque", Autun, Musée Rolin, 6 juillet-30 septembre 1992* (Autun 1992)
- Blanchard / Chardron 2007 = A. Blanchard – M. Blanchard-Lemée – P. Chardron-Picault, « La mosaïque des Auteurs grecs », n° 292 [Métrodore], n° 293 [Épicure], dans P. Chardron-Picault (éd.), *Hommes de feu. Hommes du feu. L'artisanat en pays éduen. Catalogue de l'exposition temporaire. Ville d'Autun, Musée Rolin. 22 septembre 2007 – 28 janvier 2008* (Autun 2007) 180-183
- Delattre 2007 = D. Delattre (éd.), *Philodème de Gadara, Sur la musique, livre IV* (Paris 2007)
- Morvillez 2006 = Eric MORVILLEZ, « Mise en scène des choix culturels et du statut social des élites d'Occident dans leurs *domus* et *villae* (II^e-IV^e siècles) », dans M.-H. Quet (éd.), *La « crise » de l'Empire romain de Marc-Aurèle à Constantin* (Paris 2006) 591-634
- Stramaglia 2007 = A. Stramaglia, « Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino », dans J.A. Fernández Delgado – F. Pordomingo – A. Stramaglia (éds.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional. Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004* (Cassino 2007) 577-643
- Vuillemot / Martin / Turcan 1966 = G. Vuillemot – R. Martin – R. Turcan, « La maison d'Anacréon », *Mémoires de la Société Éduenne* 51, 1966, 31-42

TEXTES ET IMAGES : LA DÉRIVE NARRATIVE DANS L'ICONOGRAPHIE BYZANTINE

CLAUDE BÉRARD, UNIVERSITÉ DE LAUSANNE, PROFESSEUR HONORAIRE

CASE POSTALE, CH- 1025 ST-SULPICE

Pour l'accord

Dans les études d'iconographie grecque antique basées sur les objets¹ en céramique peinte, notamment en Attique, on distingue les *images narratives* des *narrations en images*². Une image narrative parvient à évoquer un « mythe », ou du moins un épisode mythique, à l'aide d'une seule scène sur laquelle l'accumulation de « détails », plus exactement de *signes*³ variés, permet d'introduire la dimension temporelle ; cette façon de faire culmine dans ce que nous appelons la *syntaxe de la simultanéité* archaïque, par exemple sur la fameuse coupe laconienne avec Ulysse et le cyclope Polyphème⁴. Ce procédé, me semble-t-il, n'existe pas dans le monde byzantin, mais bien en Occident⁵. Une narration en images, en revanche, est un document sur lequel l'artiste fait progresser la narration en répétant, à l'intérieur du même cadre, la figure du protagoniste aux prises avec des monstres ou des personnages différents, par exemple les cycles de Thésée, d'Héraclès, d'Achille, etc⁶. Le peintre d'icônes⁷ a tendance à abuser de ce dernier procédé, accumulant sur le même panneau plusieurs scènes narratives qui prolongent la description dans le temps. M. Quenot reproduit une icône russe du 17^{ème} siècle qui entoure la scène traditionnelle de la naissance du Christ (Marie et l'enfant dans la grotte, bain de l'enfant, Joseph méditant) de toute une suite iconique représentant les rois mages (trois épisodes !), le massacre des innocents, la fuite en Égypte, Elisabeth cachée dans une grotte (?) ; c'est un exemple typique de dérive iconographique, que l'auteur appelle le *virtuel*, consistant « à rassembler dans la même

¹ Je parle à dessein « d'objets » car, en dehors des vases, il existe nombre d'images sur d'autres supports, par exemple les *épinetra* ou les *pinakes* ; la plupart des vases peints sont d'ailleurs non fonctionnels, par exemple les coupes à fond blanc ou les « monuments » éleusiens : cf. C. Bérard, « Eleusis : Contempler les mystères », dans S. Estienne – D. Jaillard et al. (éds), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, Colloques du Centre Jean Bérard 28 (Naples 2008) 85-93. Certaines images éleusiennes sont de véritables icônes, en ce sens que, précisément, elles ne sont pas narratives.

² Notre point de départ reste le numéro spécial d'*Études de Lettres, Imagiers et artistes, Essais sémiotiques* (Lausanne 1983), n°4. Voir aussi C. Calame (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* (Genève 1988).

³ J'ai essayé de montrer l'importance des enjeux : « On n'y voit rien », *Pallas* 75, 2007, 263-274. Il n'existe pas d'attributs comme tels mais des signes qui, en se combinant, peuvent effectivement devenir attributs.

⁴ *LIMC*, *Ulysse*, n° 67.

⁵ Par exemple une gravure de Dürer nous montre un Christ à la colonne de la flagellation tenant verges et fouet. Il porte la couronne d'épines et de son flanc percé jaillissent sang et eau. Les plaies des mains et des pieds sont visibles. Une sorte de nimbe cruciforme couronne sa tête. À l'arrière-plan, on distingue le calvaire, mais les croix sont vides et l'échelle de la déposition est dressée contre la croix centrale. Aux pieds du Christ se tiennent en prière Marie et « le disciple que Jésus aimait ». Cf. F. Wappenschmidt, *Metamorphosen, Antike Götter im Wandel von Glaube und Kunst* (Mainz 2004) 49, fig. 36. Certaines icônes montrent la lance et l'éponge fixée au roseau de part et d'autre du corps du Christ, mais le procédé reste embryonnaire. On pourrait citer aussi les icônes latines de l'Homme de douleur sur lesquelles les peintres accumulent les signes dans des compositions paratactiques plus ou moins mécaniques, sans grammaire ni syntaxe. Cf. S. Zuffi, *Le Nouveau Testament* (Paris 2003) 331, tableau de Lorenzo Monaco, 1402 : au moins une trentaine de signes dans le champ !

⁶ *LIMC*, *Theseus*, 51-2, etc. ; *Achilleus*, 172, etc.

⁷ Je m'en tiendrai au sens restreint d'*icône*, tableau sur planche de bois exécuté selon une technique très précise, alors que, selon la définition du concile de Nicée II, toute image, qu'elle soit peinte, ciselée, brodée, etc. est considérée comme icône ; cf. F. Boespflug – N. Lossky (éds), *Nicée II 787-1987* (Paris 1987) 32 sqq.

image des événements relevant de lieux et de temps différents »⁸. « Les images virtuelles », écrit-il encore (p. 56), « épousent les désirs et les passions de l'homme, deux domaines à contrôler rigoureusement dans la vie spirituelle ». Je ne suis pas certain que cet adjectif de « virtuel » soit employé ici à bon escient ; d'ailleurs l'icône classique de la nativité est déjà soumise à la dérive narrative (chevauchée et adoration des rois mages), puisqu'elle introduit aussi des scènes hétérogènes sans référence scripturaire canonique, par exemple le bain de l'enfant (fig. 1), qui provient, semble-t-il, de l'iconographie dionysiaque (bain du petit Dionysos répété fréquemment sur les décors des murs de scène des théâtres antiques) et pour les mêmes raisons théologiques, si j'ose dire, à savoir souligner les deux natures de l'enfant réunies dans une seule personne⁹. Si donc l'on mesure la narrativité de l'icône à cette aune, on va assister à une prolifération inquiétante du virtuel quenotien !



Fig. 1. Nativité : Rois mages, bergers, Marie et l'enfant, Jésus, l'âne et le boeuf dans la grotte, bain de l'enfant, Joseph, un berger (sic). Le ciel se fend et l'Esprit Saint descend sur l'enfant dont l'aurole porte l'Etre-Nom. Tout en haut la ténèbre éblouissante : l'icône est donc trinitaire.

D'après Ph. Kontoglou, *Ekphrasis tēs orthodoxou eikonographias I* (Athènes 1993) 157.

⁸ M. Quenot, *Du visible à l'Invisible* (Paris 2008) 55, fig. 11. La reproduction est d'assez mauvaise qualité ce qui nuit à un déchiffrement exact. L. Ouspensky – N. Lossky, *Le sens des icônes* (Paris 2003) 148 donnent de cette dérive un exemple paroxystique de ce qu'ils appellent une icône composite et *encombrée* (sic) de personnages : 16 scènes réunies en une composition pour une nativité !

⁹ Jésus, comme Dionysos, est enfanté d'une mère mortelle et engendré d'un père divin ; Dionysos est διφυής comme l'a repéré H. Jeanmaire il y a longtemps. Les spécialistes soutiennent un peu rapidement que l'épisode du bain provient des apocryphes – sans référence ! Or il n'en est rien, jusqu'à la découverte d'un nouvel apocryphe de l'enfance. En revanche, dans les *Testi Mariani del primo millennio* 4, 726-7 (*non vidi*) cités par G. Passarelli, *Ikônes des grandes fêtes byzantines* (Paris 2005) 103 on découvre « une homélie attribuée au patriarche Théophile d'Alexandrie qui pourrait être à la source du bain du nouveau né ».

La dérive narrative, quoi qu'il en soit, nuit gravement à la *fonction matricielle*¹⁰ de l'icône « vraie », c'est-à-dire théologiquement juste, frappant notre image obscurcie (ombreuse¹¹) au sceau (*sphragis*) lumineux de la ressemblance¹². L'icône originelle est l'image d'une face (une personne !)¹³, je n'ose dire un *portrait*, terme d'histoire de l'art¹⁴, car que pourrait bien être un *portrait* du Fils de Dieu qui dit (*Jean* 14, 9) : « qui m'a vu a vu le Père (i.e. connaît le Père !) ». Autrement dit, quelle est la différence entre une image de l'empereur et une icône de Dieu, plus exactement encore entre la représentation d'une image d'empereur et celle d'une icône de Dieu ?¹⁵

Un retour à la source

Dans le débat entre iconodules et iconoclastes, réglé en principe par le concile de Nicée II, la justification par l'argument achiropitique (qui n'est pas fait de main d'homme), tiré de l'incarnation du Fils, joue un rôle fondamental. Je rappelle très brièvement ce récit apocryphe fondamental¹⁶. Le roi Abgar, régnant à Édesse, une principauté située entre le Tigre et l'Euphrate, est malade de la peste. Il entend parler de l'activité thaumaturgique du Christ en Galilée et lui envoie une lettre pour l'inviter dans sa capitale. Le Seigneur décline l'offre. Abgar envoie alors un peintre pour faire le *portrait* du Divin Médecin, convaincu que l'icône qui en résulterait suffirait à le guérir. Je note en passant combien est juste, médicalement et spirituellement, la réaction du roi. Brigitte Maire¹⁷ a montré en effet l'importance de la théorie dans la vision dans l'École Méthodiste : comment la contemplation intense d'une belle image en y mettant « tout son cœur » (ὅλον τὸν νοῦν !) aboutissait à des transformations (transfigurations !) physiques [sur l'embryon]. Cette observation, basée sur la théorie platonicienne de

¹⁰ Cf. C. Bérard, « Les icônes, voie de la connaissance de Dieu », dans P. Baud – M. Egger (éds), *Les richesses de l'Orient chrétien* (Saint-Maurice 2000) 55-57, et « L'Inspiration du peintre d'icônes », dans C. Kappler – R. Grozelier (éds), *L'Inspiration ...* (Paris 2006) 136 et pl. en couleur 2.

¹¹ F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames* (Paris 2009) 15 sqq. La peinture grecque antique (de « portrait ») sort de l'ombre (*skiagraphia* peinture d'ombres), c'est-à-dire d'un *trompe-l'oeil* ! D'où l'hostilité de Platon.

¹² Ayant perdu la ressemblance (*Genèse* I, 26) mais gardé l'image, par définition ontologique, l'exposition à la luminosité photographique de l'icône nous permet de la retrouver (cf. ci-dessous note 19).

¹³ Une « sainte » face, *prósôpon* en grec. On sait que le grec n'a pas l'équivalent du terme *personne*, sinon au négatif : c'est la réponse d'Ulysse à Polyphème, « pas quelqu'un ». D'où le recours à *prósôpon* bientôt remplacé par hypostase. Cf. B. Meunier, *La personne dans le christianisme ancien* (Paris 2006). Sur le grec *prósôpon*, *infra* note 23.

¹⁴ Voir par exemple, M. Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts* (Mainz 2004) ; H. Belting, *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (Paris 1998). De toute façon, selon la tradition orientale, il ne peut pas y avoir de « portraits » du Seigneur (seulement des autoportraits !). Voir ci-dessous le problème des achiropites.

¹⁵ Quoi qu'on en dise, la réponse n'est pas évidente ! Un détour par les portraits dits du Fayoum permet d'avancer une solution. En effet, les portraits en question sont de véritables portraits qui sont transformés, (changés) en icônes funéraires par un découpage approprié et des rehauts d'or lumineux qui les rapprochent des masques funéraires métalliques en or. Cf. aussi les fameux bustes en or des empereurs : le portrait devient alors icône (?) et l'empereur divinisé finit en apothéose. Cf. G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique* (Paris 2007). *Infra* note 51.

¹⁶ Cf. A. Mirkovic, *Prelude to Constantine : The Abgar Tradition in Early Christianity* (Frankfurt am Main 2004) ; critique sévère dans *JRS* 96, 2006, 306. Pour l'Occident, voir J.-C. Schmitt, *Le corps des images* (Paris 2002) 218 sqq.

¹⁷ Dans « *Mirabilia* » - *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, éd. par O. Bianchi et O. Thévenaz (Bern 2004) 279 sqq., *L'imprégnation par le regard*.

la vision (*Alcibiade*, 133) est fondamentale pour saisir comment les premiers chrétiens pouvaient justifier l'efficacité des icônes. Mais revenons au peintre : Jésus prend la pose et la main tenant le pinceau reste suspendue ! « Que se passe-t-il ? » dit le Seigneur. « Maître, ton visage est si resplendissant de lumière que j'en suis tout ébloui¹⁸ ; je ne peux pas travailler. » Jésus prend alors un « mouchoir », une étoffe, « mandyli », et l'applique sur sa face dont le rayonnement imprime ses traits sur le tissu. Il en résulte l'icône de la Sainte Face, dite *mandylion*, premier autoportrait photographique de l'histoire¹⁹ (fig. 2).

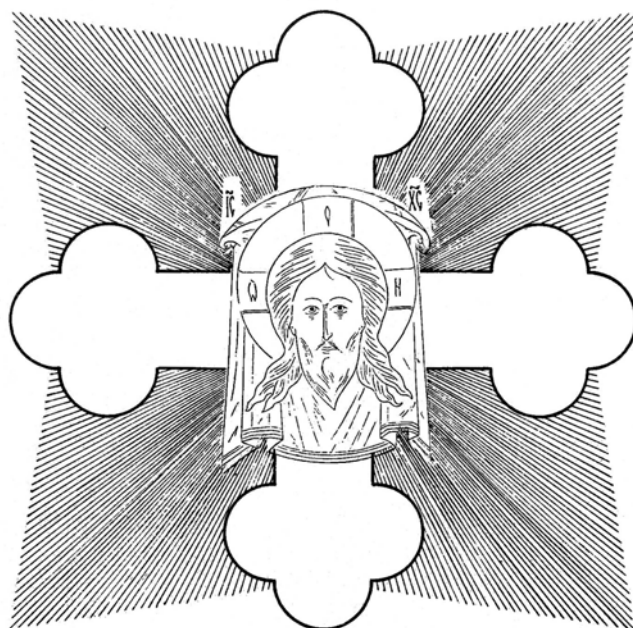


Fig. 2. Mandylion : on voit que la face du Seigneur, le *prosôpon*, est simplement plaquée au-dessus du voile, ainsi que le prouvent les mèches de cheveux de part et d'autres de la barbe, qui tombent sur les plis verticaux du tissu ; ce ne peut donc être une « photographie » et l'image dérive totalement par rapport au texte – elle exclut de surcroît le *kera-mion* ! D'après la page de couverture du *Calendrier liturgique orthodoxe* (Colombes, Fraternité orthodoxe en Europe Occidentale, annuel).

Puisque nous avons avancé, avec Philothée, le terme « photographie », qui est à proprement parler une écriture de lumière, et qui justifie toute la peinture byzantine, il faut souligner son opposition radicale à la peinture antique qui est une skiagraphie, c'est-à-dire une peinture d'ombres, c'est-à-dire une peinture en *trompe-l'oeil* (!). Françoise Frontisi-Ducroux vient d'ailleurs de rappeler l'invention ombreuse de la peinture, selon les auteurs anciens eux-mêmes (Pline)²⁰. On ne peut trouver d'opposition plus rigoureuse. J'ajouterai que, selon ces anecdotes, la peinture antique, à ses origines, travaille donc avec des ombres « chinoises », et par conséquent des silhouettes de *profil*, alors que la peinture byzan-

¹⁸ Les orthodoxes citent ici les fameux entretiens entre le staretz Séraphin de Sarov et son disciple Motovilov ! Cf. A. Artsyboucheff, *Mémoire du cœur* (Paris 2001) 151.

¹⁹ Le terme « photographique » (sous forme de verbe, est donné par Philothée le Sinaïte ; cf. G. Didi-Hubermann, « Celui qui inventa le verbe photographier », dans *Phasmes, Essais sur l'apparition* (Paris 1998) 49 sqq. Cela dit, il n'est pas facile de donner à voir cet autoportrait photographique. Les meilleurs peintres d'icônes se « bornent » à reproduire une tête sur un fond d'étoffe, mais l'image qui en résulte est trop « réaliste » pour entraîner l'adhésion. C'est peut-être F. de Zurbarán qui, avec le voile de Véronique, a été le mieux inspiré : voir M. L. Caturla, *Francisco de Zurbarán* (Paris 1994) 78 sqq. et 218-219. Cf. E. de Pascale, *La mort et la Résurrection* (Paris 2007) 145 sqq., le Zurbarán p. 148 (la Véronique du Gréco n'est qu'un trompe-l'oeil !). Je ne connais rien, en Orient, de cette qualité. Cf. *infra* note 24, à propos de la Véronique de Subirachs.

²⁰ *Ouvrages de dames* (Paris 2009) 16 et *supra* note 11.

tine reproduit des *faces* (il n'y a jamais de Christ de profil, par définition, puisque le Fils est une *personne* – *prósôpon* !²¹).

Je suis d'autant plus persuadé de l'extrême importance de cette invention de l'icône achiropite qu'un texte de Clément d'Alexandrie nous apprend que ce type d'icônes existait déjà à son époque²², soit au deuxième siècle ; Clément se plaignait en effet que les païens osassent soutenir que leurs idoles aussi étaient achiropites²³. Il est vain, dans l'état de nos connaissances, de spéculer si l'histoire du roi Abgar est beaucoup plus ancienne que ne le disent nos sources actuelles (tradition orale au plus tôt milieu du III^{ème} siècle), ou qu'elle a été créée a posteriori pour donner ses lettres de créance à une icône « photographique » du Seigneur. Quoi qu'il en soit il semble que cette tradition était bien établie à Alexandrie, très tôt dans l'histoire du christianisme ancien²⁴. Les « vraies » icônes sont donc réalisées par contact direct, par *empreinte*, ce qui les rend proches, en quelque sorte, des reliques, dont elles possèdent les mêmes vertus²⁵.

Les pères neptiques de la Philocalie parlent rarement des icônes. Philothée cependant n'est pas isolé ; il faut citer ici Maxime le Confesseur, environ un siècle plus tard (VII^{ème}) qui a consacré deux centuries théologiques aux « images pures de tout mélange » reproduisant « les empreintes des choses divines ». Ce texte est fondamental en ce sens qu'il nous explique le fonctionnement pratique de l'icône pour retrouver la ressemblance perdue²⁶.

La dérive narrative

Malgré des justifications si précises, et surtout si fondées théologiquement et spirituellement, les icônes, sans même en arriver aux cas extrêmes mentionnés ci-dessus par M. Quenot et L. Ouspensky²⁷, présentent des traits qui les font entrer dans la catégorie des images narratives, pire encore des narrations en images. Deux cas de figure se présentent : l'icône se veut une *illustration* des Écritures,

²¹ Ni Plinie ni Françoise Frontisi-Ducroux n'expliquent comment on passe de l'ombre chinoise au relief, à la figuration plastique, *o.c.* p. 19 sqq. Page 24, toujours selon Plinie, surviennent des « masques » [*personas*], les faces (!) de satyres ou de gorgones en antéfixes ou acrotères. Cf. *infra* note 24.

²² *Protreptique* IV, 48, 1. J'ai signalé ce texte précieux pour la première fois dans *Desmos* (Lausanne-Genève) 32, 2002, 4 sqq. Cf. C. Bérard, « On n'y voit rien », *Pallas* 75, 2007, 171-172.

²³ Le monde antique regorge d'achiropites, notamment de Dionysos. Cf. C. Bérard et C. Bron, « Dionysos, le masque impossible », dans F. Berti (éd.), *Dionysos, mito e mistero, Atti del Convegno internazionale Comacchio 1989* (Comacchio 1991) 309 sqq. Nous avons formulé l'hypothèse, dans *Desmos* cité note 22, que toutes les statues chryséléphantines étaient en fait considérées comme achiropites. Ajouter Pindare, *Ville Néméenne*, 78 : « La muse, elle, assemble l'or avec l'ivoire blanc ... ».

²⁴ Au mandylion d'Edesse en Orient correspond la Véronique en Occident dont l'auteur serait l'hémorroïsse. C'est au grand sculpteur catalan J. M. Subirachs au porche de la Sagrada Familia à Barcelone, que la Véronique doit d'être moulée en creux (comme le mandylion, preuve en est, pour ce dernier, qu'il imprime la brique de la muraille où les Edessiens l'avaient caché lors d'une invasion des Perses ; le mandylion est donc en creux, et le *keramion* est relief). Cf. *supra* note 10 (2006).

Je constate que la plupart des livres sur l'icône ne font pas la différence entre le mandylion et le *keramion*, et donc ne peuvent en comprendre le fonctionnement matriciel.

²⁵ G. Didi-Hubermann, *La ressemblance par contact* (Paris 2008) 76 sqq. (p. 52 sqq. : l'empreinte comme *matri-ce*). Cf. *supra* note 16.

²⁶ Maxime le Confesseur, « Centurie I sur la théologie », dans *Philocalie des Pères neptiques*, tome A, fasc. 3 (Bégrolles-en-Mauges 2004) 422, n° 12 et p. 423 n° 13.

²⁷ *Supra* note 8.

soit l'Ancienne Alliance, par exemple l'Ascension d'Elie²⁸ (fig. 3), soit la Nouvelle Alliance, par exemple la Transfiguration²⁹.

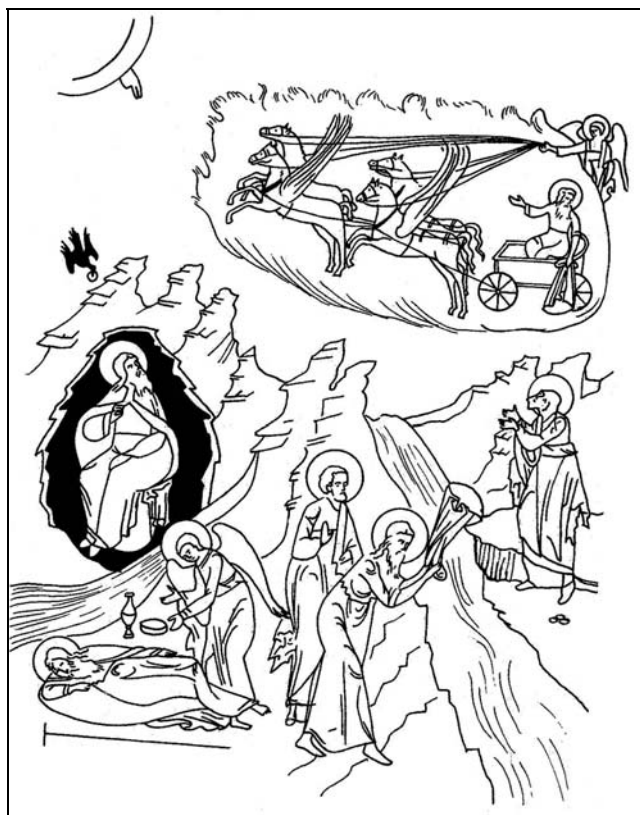


Fig. 3. Ascension d'Elie : icône composite (« cycle »). Elie dans la grotte, Elie endormi, Elie et le char de feu, Elisée recevant double part de l'esprit d'Elie, Elisée passant le Jourdain. D'après P. Sers, *Icônes et saintes images* (Paris 2002) fig. 15.

J'ai publié moi-même une très belle icône de la Transfiguration³⁰, mais le peintre n'a pu résister à la tentation de nous expliquer *comment* le Christ conduit Pierre, Jacques et Jean sur la montagne (en premier de cordée), *comment* il assure la descente, derrière les disciples, *comment* un ange vient sortir Moïse du tombeau pour l'enlever sur la montagne (ἀνοδος !), *comment* un autre ange invite Elie à descendre du ciel « fendu ». Ainsi le Seigneur et les apôtres sont figurés trois fois, Moïse et Elie deux fois ; rien de tout cela n'est faux, certes, mais ces épisodes n'ajoutent rien pour ne pas dire qu'ils sapent l'efficacité première de l'icône : le seul problème théologique important, et c'est pourquoi l'icône de la Transfiguration (*Métamorphôsis*) est toujours donnée en exemple, est de donner à voir *comment* les deux natures du Christ s'équilibrent dans cette vision. Dans ce cas, la répétition des personnages ne peut que nuire à la pureté du message et à la contemplation de l'image ; cette prolifération distrait le regard du fidèle et empêche une bonne « réception », par exemple en masquant l'aspect trinitaire de l'image, Père, Fils et Saint-Esprit, présent dans presque toutes les icônes du Christ (à l'exception de la

²⁸ Par exemple E. Yon et P. Sers, *Les Saintes icônes* (Paris 1990) fig. 55.

²⁹ *Ibidem*, fig. 93.

³⁰ « Mort et résurrection de Moïse », dans *Le Chemin, au coeur de l'expérience spirituelle* (Béthanie), 52, automne 2001, 40-48 et hors-texte en couleurs.

Crucifixion). Sur une icône crétoise de la Crucifixion³¹, dont l'unité est assurée par les lettres JHS (*Jesus Hominum Salvator*) qui contiennent les images, le crucifié, entouré de Marie et de Jean, surplombe Adam régénéré *in corpore* par le sang qui coule de ses blessures tandis que le S abrite le Seigneur sortant du tombeau (influence italienne) avec l'ange et les soldats endormis, scène à laquelle on a encore ajouté la descente aux Enfers, le Christ victorieux de la mort tirant Adam et Eve de leur sarcophage. Jésus est donc figuré trois fois, mort sur la croix, vendredi, vainqueur de la mort, samedi, ressuscité dimanche matin. C'est une véritable bande dessinée qui nous explique le mystère de Pâques. Mais quid alors de la fonction matricielle ?

Ces développements ont très tôt conduit à prétendre que les icônes étaient une sorte de Bible pour analphabètes dans une époque où les Écritures, *volumina* ou *codices* sont rares, et donc la connaissance des textes est acquise non par la lecture personnelle mais par l'écoute des offices et de la divine liturgie. Je ne peux pas entrer ici dans tous les cas de figure, par exemple les Vies des Saints, sur lesquels, autour de la face du Saint, on accumule les scènes de sa vie et de ses miracles (par exemple saint Alexis ou sainte Parascève)³² (fig. 4) ou le récit de la construction d'un monastère, comme je l'ai vu au Liban.

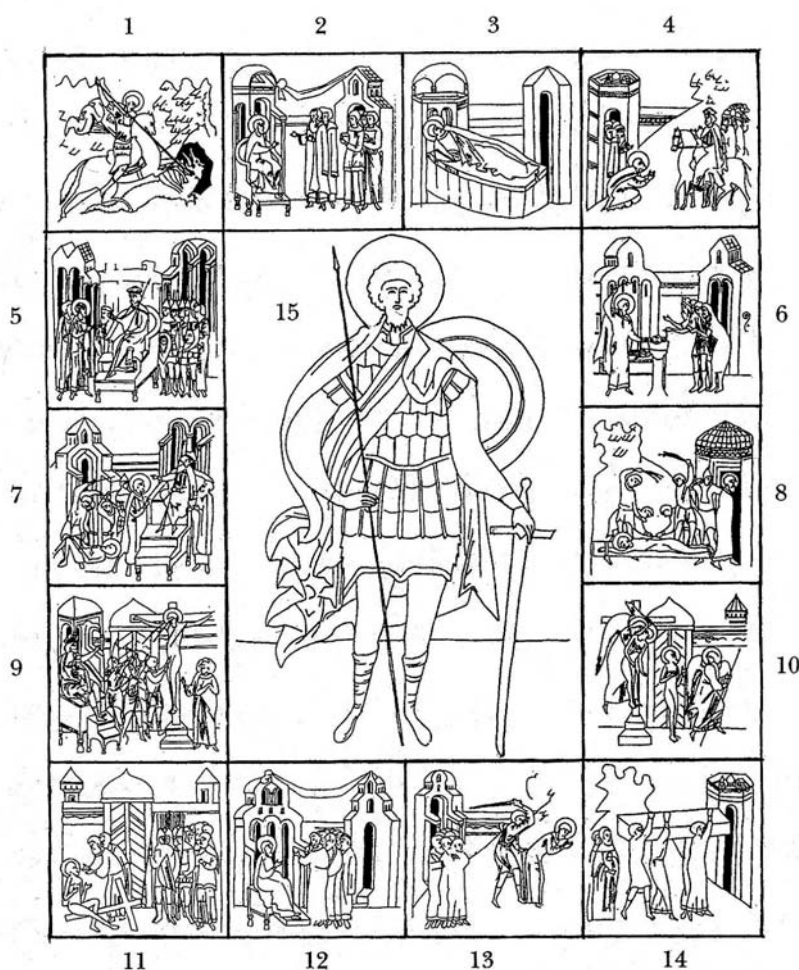


Fig. 4. Vie et martyre de Saint Théodore Stratilates. D'après P. Sers, *Ikônes et saintes images* (Paris 2002) fig. 42.

³¹ D. Buckton (éd.), *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture* (London 1994) 23, fig. 3, composition « alla latina » par Andreas Ritzos.

³² Ste Parascève, pl. 155 in *op. cit. supra* note 28. St. Alexis, *ibidem*, pl. 171.

Laissons aussi les icônes qui « illustrent » (*sic*) des hymnes à la Vierge³³, avec des centaines de personnages répartis dans des dizaines de scènes, pur exercice de virtuosité miniaturiste qui n'a plus grand-chose en commun avec l'icône authentique telle que nous l'avons définie.

Les textes et les icônes

Pour en revenir à la problématique de ce colloque, il est certain que ce sont les textes qui sont responsables des dérives iconographiques et donc qui, paradoxalement, perturbent le sens de l'icône et sa fonction matricielle. La bonne question est « quel texte ? ». Il faut remarquer ici que le problème serait peut-être plus simple si les iconographes s'en tenaient au canon grec des Écritures. Or il n'en est rien, et ce sont les apocryphes qui sont une des sources majeures des icônes narratives et des narrations en images (mais l'icône rend l'apocryphe canonique !). Pour s'en tenir aux icônes des grandes fêtes, la *Nativité de la Mère de Dieu*, la *Présentation de Marie au temple*, la *Dormition de la Mère de Dieu*, la *Nativité du Seigneur* (nous l'avons vu³⁴), la *Descente du Seigneur aux Enfers* (icône de Pâques) reposent sur des apocryphes (fig. 5) dont la spécificité est précisément d'amplifier la narration.



Fig. 5. La descente en Enfer (*kathodos*) : Le Seigneur foulant les portes de l'Enfer, avec l'auréole portant l'Etre-Nom, à gauche David et Salomon (sarcophage), à droite Adam et Eve, le Baptiste, au premier plan Hadès terrassé et enchaîné. Signature en haut à droite « de la main de Rallis Kopsidis ».

D'après Ph. Kontoglou, *Ekphrasis tēs orthodoxou eikonographias I* (Athènes 1993) 179.

³³ G. Klotzas, « Illustration (*sic*) de l'hymne à la Vierge ... », dans K. Weitzmann et al. (éds), *Les icônes* (Paris 1992) 356-357, p. 313 : l'artiste est « comme possédé (*sic*) de l'horreur du vide » !

³⁴ Sur les apocryphes qui sous-tendent ces icônes, cf. E. Norelli, *Marie des apocryphes* (Genève 2009). Même les épisodes des rois mages, attestés par Matthieu, ont tous les traits techniques d'un récit apocryphe. Cette icône est donc particulièrement composite : la grotte, les rois mages, le bain de l'enfant, le « doute » de Joseph ... et c'est l'icône de Noël ! J'ai entendu au Mont Athos une pieuse légende qui attribue aux rois mages la création de l'icône de la Nativité (je n'ai pas vérifié !).

Il est donc « normal » que les icônes en subissent les contrecoups. Pire encore, si j'ose dire, l'achiropite par excellence repose sur un, et même plusieurs apocryphes, alors qu'elle devrait passer pour la seule icône authentique obtenue par empreinte³⁵. On pourrait d'ailleurs lui adjoindre l'icône de Marie avec l'enfant peinte par saint Luc, selon une vision inspirée (une empreinte spirituelle) ; les meilleures de ces icônes montrent la main du peintre guidée par un ange (ou la Sagesse divine ?), ce qui nous fait rester dans le répertoire des achiropites.

Pour ne pas allonger indûment, nous laisserons ici l'énorme dossier de l'hymnographie byzantine, illustrée, au sens propre, par l'iconographie. On a d'ailleurs souvent l'impression, à lire les commentaires des spécialistes de l'icône, d'entrer dans un cercle vicieux, les différentes odes, tropaires, stichères et kondakia venant expliquer l'image, celle-ci y trouvant simultanément sa justification³⁶.

Réaction : le refus de la narration

Les grands peintres d'icônes, je veux dire les peintres inspirés, dont la spiritualité est ancrée dans la vie liturgique, échappent à la dérive iconographique (fig. 6 vs fig. 3). On constate aisément que leurs procédés de composition sont exactement inverses, c'est-à-dire qu'ils simplifient, épurent, recentrent et concentrent sur l'essentiel, la figure du Seigneur et celle de Marie ! Je me demande d'ailleurs si cette épuration, cette catharsis de l'iconique, n'est pas une donnée essentielle de la création artistique inspirée par la contemplation des réalités intelligibles. Ainsi on en revient toujours, autant que faire se peut, à l'apophatisme de la mystique chrétienne formulée par Denys, le pseudo-aréopagite, dans la *Théologie mystique* à partir d'*Exode* 24, 18 et 33, 20: Moïse entra dans la Ténèbre plus que lumineuse du Silence.

Une des icônes les plus célèbres, utilisées, à tort ou à raison, aussi bien par les protestants que les catholiques latins, est celle de Roublev qui, derrière l'autel des églises orthodoxes, fait partie du programme eucharistique, s'articulant avec l'icône de la dernière Cène³⁷. Le titre correct de cette image est l'*Hospitalité d'Abraham* (fig. 7), par référence au texte de la *Genèse* (18, 1sq) ; cette icône est appelée faussement *La Sainte Trinité*, faussement parce qu'il n'existe pas d'icône de la Trinité³⁸.

³⁵ La Véronique est dans le même cas.

³⁶ Cf. *supra* note 33. E. Korotkroff, « L'importance de l'héritage hymnographique dans la liturgie », *SOP* 337, avril 2009, 33 sqq. en dénonce à bon droit la décadence dès le XI^{ème} siècle ; elle cite un archevêque (Georges Wagner) qui compare ce style ampoulé à du lierre qui étouffe l'arbre ; j'ajoute : et l'icône !

³⁷ Cf. V. Sergueïev, *Roublev* (Paris 1994) pl. 31 (1422-7) ; cf. pl. 40. J. Borella, *Histoire et théorie du symbole* (Lausanne 2004) 213 sqq. a donné un commentaire pénétrant de cette icône.

³⁸ Il ne peut exister d'icône de la Trinité puisqu'il est impossible de représenter le Père. J'ai rappelé qu'on peut faire une exception en faveur de François de Hollande : « La Trinité en action au premier jour du monde. A propos de Francisco di Hollanda, *De aetatibus mundi imagines* », dans A. Neschke-Hentschke (éd.), *Images de Platon et lectures de ses oeuvres* (Louvain-Paris 1997) 207-215. Le mérite d'avoir reconnu l'importance extrême de ce peintre, contemporain de Michel-Ange, revient à Sylvie Deswarte-Rosa. Cette magnifique icône biblique a échappé à F. Boespflug, *Dieu et ses images* (Paris 2008), qui pourtant nous en fait voir de toutes les couleurs !



Fig. 6. Ascension d'Elie : Elie dans le char de feu transmettant son manteau à Elisée. Le ciel se fend pour laisser passer la main du Christ bénissant. D'après P. Sers, *Icônes et saintes images* (Paris 2002) fig. 54.



Fig. 7. Hospitalité d'Abraham : Le peintre a laissé Abraham et Sarah. A noter le poisson dans le plat (lecture chrétienne : ichthus) et la signature de l'artiste : « de la main de Rallis Kopsidis ». D'après Ph. Kontoglou, *Ekphrasis tês orthodoxou eikonographias I* (Athènes 1993) 147.

Roublev donc, partant d'un texte très élaboré, élimine toute la narration, Abraham et Sarah, le serviteur et le veau gras, pour ne garder que les trois « personnes » (*prosôpa*) angéliques qui peuvent alors, dans le cadre liturgique néotestamentaire, être interprétées *typologiquement* comme des préfigurations du Père, du Fils et du Saint-Esprit³⁹. N'est plus représenté sur l'autel (sic !) qu'un calice contenant une forme indistincte pouvant suggérer l'agneau⁴⁰. Certains iconographes n'y ont rien compris, ajoutant au contraire des détails narratifs, par fidélité au texte, allant jusqu'à mettre la tête du veau sur la table, monstruosité théologique cacodoxe révélant combien rare et précieuse reste l'inspiration authentique.

³⁹ On sait qu'il existe deux écoles herméneutiques, l'école allégorique et l'école typologique, qui poursuivent une lecture chrétienne de l'*Ancienne Alliance*, suivant d'ailleurs le modèle du Christ expliquant « les livres de Moïse » (*Luc* 24, 27).

⁴⁰ Même face à l'original, à la Galerie Tretiakov, il est impossible de trancher ; je suis sûr que c'est une suprême habileté du peintre.

A la fin du XX^{ème} siècle, un peintre « fol en Christ » comme le moine Grégoire Krug ne travaillait pas autrement⁴¹ ; ainsi sur l'icône de la Descente du Christ aux Enfers, fresque de la skite du Saint-Esprit à le Mesnil-Saint-Denis, le Christ est seul face à Adam et Eve tirés du tombeau⁴². D'autres peintres moins scrupuleux suivent de près les apocryphes en réalisant des icônes de type composite (virtuel quénotent), véritables bandes dessinées animées d'ailleurs d'un bel élan spiraloïde franchissant les trois niveaux de la cosmographie antique, terre, enfers, ciel (paradis, où entre le bon larron portant sa croix !)⁴³. Dans cette perspective, la meilleure icône de la nativité se concentrerait sur Marie et Jésus, avec peut-être une manifestation du Saint-Esprit issu de la ténèbre éblouissante et tombant sur l'enfant (pour respecter l'unité de la Trinité).

Les icônes ne doivent pas raconter des histoires, fussent-elles miraculeuses, mais faire éprouver (pâtir) la puissance des mystères.

Retour à l'écriture

Nous l'avons entrevu, les icônes portent en principe un titre, *Ascension d'Elie*, *Hospitalité d'Abraham*, *Transfiguration*, *Ascension*, etc., correspondant aux fêtes principales du calendrier liturgique. Dans l'église, il ne faut pas oublier que, indépendamment des fresques comme telles, les icônes sont souvent mises en séquence et donc arrangées dans une perspective temporelle se référant aux textes, par exemple naissance de Marie, Marie au temple, Annonciation, visite à Elisabeth, Nativité, Circumcision, Présentation au temple, etc. Le jour de la fête, l'icône en question est exposée, au premier plan dans la nef, à la vénération des fidèles. L'hymnographie établit alors un lien très concret entre la liturgie et l'image.

Mais plus que le titre, c'est le nom⁴⁴ qui me retiendra pour conclure. Marie porte le plus souvent le nom de *Mère de Dieu*, selon la décision du concile d'Ephèse⁴⁵, le Seigneur celui de Jésus, nom « familial », généalogique, annoncé par l'ange Gabriel (*Luc* 1, 31) et celui de Christ, nom messianique (*Luc* 2, 11). Mais, à partir du Concile de Nicée II⁴⁶, l'aurole crucifère du Christ porte les trois lettres ὦν, « *L'Etant* », qui représentent le « Nom au-dessus de tout nom » (cf. *Phil.* 2, 9), l'*Etre-Nom*⁴⁷, donné par le Père à Moïse en *Exode* 3, 14. Sous cette forme ce nom provient, bien sûr, de la traduction des

⁴¹ Higoumène Barsanuphe (éd.), *Icônes et fresques du Père Grégoire* (Marcenat 1999).

⁴² Voir J.-C. Larchet, *L'iconographe et l'artiste* (Paris 2008) 107.

⁴³ Voir M. Quenot, *La Résurrection et l'icône* (Paris 1992) 127, fig. 27 ; la figure 26 est encore plus « composite », « virtuelle » écrit aujourd'hui l'auteur (*supra* note 8), puisque le mouvement ascensionnel culmine par l'Ascension !

⁴⁴ Le problème du nom de Dieu, dès la *Genèse*, est presque insoluble. On connaît la crise des onomatomaques qui a ébranlé les monastères du Mont Athos. Cf. par exemple H. Alfeyev, *Le Nom grand et glorieux* (Paris 2007). Voir aussi D. Fontaine, *Le nom divin et le Nouveau Testament* (Paris 2007).

⁴⁵ P.-T. Camelot, *Ephèse et Chalcédoine* (Paris 2006) 68 sq.

⁴⁶ Cela est une supposition de ma part et j'avoue n'avoir pas vérifié ! Je propose Nicée II comme *terminus post quem* à cause de la fin des crises iconoclastes (en principe) et de la volonté de conférer à l'icône une réalité ontologique qui la rende intouchable.

⁴⁷ Il est indispensable de lire les pages de J. Borella, *Penser l'analogie* (Genève 2000) 92 sqq.

LXX, ἐγὼ εἰμι ὁ ὢν⁴⁸, *ego sum qui sum* traduit St. Jérôme dans la *Vulgate*, le participe présent cherchant à rendre l'inaccompli, l'inachevé de la forme verbale sémite. On a écrit des livres entiers sur ce sujet⁴⁹, et je n'ai, de loin pas, les compétences pour aborder ce problème. Plus simplement, dans le cadre de cet exposé, l'*Etre-Nom* par excellence recentre l'icône sur l'essentiel, sur très exactement l'essence de Dieu (la substance) qui est pure présence omniprésente offerte à la contemplation empathique du fidèle⁵⁰. Il est évident que toute dérive narrative par accumulations ne peut que compromettre cette compréhension de l'icône. Et il est bon de voir aussi que l'auréole du Christ frappée du sceau de ces trois lettres n'abandonne jamais le Seigneur, dans la tradition orientale, ni sur la Croix, ni lors de la Déposition, ni sur le corps entouré des bandelettes, ni bien entendu aux Enfers, car alors le principe même de l'ontologie chrétienne subirait une brèche désastreuse.

En guise de conclusion

Porphyre, dans la vie de Plotin, raconte que celui-ci avait refusé qu'on fasse de lui un portrait : à quoi bon un εἰδώλου εἶδωλον aurait-il dit⁵¹. Profonde sagesse ! Mais Plotin ne savait rien de l'*Etre-Nom* (sinon par Origène !?), et l'eût-il su, il n'aurait sans doute pas compris. L'*Etre-Nom*, porté par les trois « personnes » de la Trinité, permet de saisir de façon fulgurante pourquoi la Trinité est une, indivisible et consubstantielle, ce qu'aucune icône ne pourra jamais montrer⁵². Ce n'est pas une raison pour devenir iconoclaste. Ce que nous avons tenté de faire apparaître ici, c'est qu'il faut être conscient des problèmes et des difficultés considérables que suscitent les images, même les meilleures. Sans texte, pas d'images ! Encore faut-il, nous l'avons vu, savoir à quel texte l'on se réfère.

Quand J.-C. Larchet consacre un chapitre aux fausses icônes⁵³, il a raison pour certaines catégories, comme il dit ; pour d'autres, je ne le suivrai pas sans réticence, par exemple l'icône de la Sagesse et même celle de la Sainte Famille avec Joseph – après tout les textes canoniques sont là ! Ma position tendrait plutôt à charger l'acte d'accusation !

Il ne s'agit pas d'avoir ou de faire des icônes, il s'agit d'être icône, au pire de le devenir ou de le redevenir, et c'est pourquoi les pères du désert n'en avaient aucune dans leur grotte ou leur cellule.

⁴⁸ Voir le commentaire de A. Le Boulluec et P. Sandevor dans l'édition de *La Bible d'Alexandrie, L'Exode* (Paris 1989) 92-93.

⁴⁹ Je me borne à renvoyer aux notes de H. Meschonnic, *Les Noms* (Paris 2003) ; l'auteur, spécialiste de la traduction, donne : « je serai qui je serai », mais Meschonnic vomit la LXX ! Cf. note 14, 218-219. L'essentiel, me semble-t-il, est de relever, d'ailleurs aussi bien en hébreu qu'en grec, que l'*Etre-Nom* est un *Verbe*, ce qui est, à ma connaissance, unique en histoire des religions.

⁵⁰ Soit dit en passant, c'est pourquoi l'icône de la Sagesse de Dieu ne doit pas porter l'*Etre-Nom* ! Je suivrai sur ce point les réserves de Larchet (*o.c. supra* note 42, 128 sqq.) mais l'auteur ne s'en prend pas tellement à l'icône qu'à la sophiologie de Boulgakov. Le « pâtir Dieu », *art. cit. supra* note 1, 88 sqq. (= Aristote, fr. 15 Ross).

⁵¹ Porphyre, *La vie de Plotin II*, éd. par Luc Brisson et al. (Paris 1992) 1, 8 p. 133 : « un reflet de reflet ». Mais le mot *icône* apparu en 1,6 revient en 1,18 : un portrait très ressemblant (!) ὁμοιοτάτην. Plotin critique donc le portrait iconique en le traitant de reflet de reflet ! Sur εἰκόνα dans ce texte, voir page 194. Sur « reflet de reflet », voir J. Pépin, « L'épisode du portrait de Plotin », 301-330, *ibidem*, article fondamental.

⁵² Même celle de François de Hollande citée *supra* note 38.

⁵³ *Op. cit. supra* note 42, 109 sqq.

Les mystiques n'ont que faire des icônes, car ils savent bien, par expérience spirituelle, que l'union avec Dieu ne peut qu'être entravée par l'image. Pénétrer dans « la Ténèbre plus que lumineuse du Silence », « la Ténèbre véritablement mystique de l'inconnaissance⁵⁴ », est l'aboutissement d'une quête, son accomplissement dans laquelle toute image doit être dépassée. Marie de la Trinité, une des plus grandes mystiques que la terre a portée, dominicaine des campagnes, témoignant de la première « grande grâce » qui lui fut accordée, écrit dans ses carnets⁵⁵ : « Il n'y eut ... ni parole, ni idée exprimée humainement, *ni image* ... rien qui puisse être perçu par les sens ... je connus la Déité de Dieu – je connus son Etre – pas l'idée de Déité ni l'idée d'Etre, mais la Déité, l'Etre », je n'ose ajouter, l'Etre-Nom.

⁵⁴ *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys L'Aréopagite*, trad. par M. de Gandillac (Paris 1943) 176 sqq. : « La théologie mystique ». Denys n'aime pas beaucoup des « images » !

⁵⁵ Marie de la Trinité, *Carnets I* (Paris 2009) 109.

LE « COFFRET » DE KYPSÉLOS : UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE ENTRE IMAGE ET TEXTE

ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET

anne.jaccottet@bluewin.ch

Pour illustrer le versant grec de la problématique de cette journée d'études, un objet m'a semblé s'imposer tout naturellement : le fameux « coffret » de Kypsélos. Nous connaissons tous cette offrande faite à Olympie par la dynastie des Kypsélides, tyrans de Corinthe, au début du 6^{ème} siècle av. J.-C – vers 575 vraisemblablement selon les dernières hypothèses chronologiques. Cette offrande archaïque, célèbre aujourd'hui comme dans l'Antiquité, nous ne l'avons pourtant pas ; pas un seul fragment ne nous en est parvenu. Si nous en avons connaissance, c'est par le seul intermédiaire de Pausanias qui l'a vu dans le temple d'Héra à Olympie et qui nous en donne une description circonstanciée dans son cinquième livre aux chapitres 17 à 19. Nous nous trouvons ainsi dans une situation complexe face à un objet du 6^{ème} siècle av. J.-C que nous ne connaissons que par une description du 2^{ème} siècle ap. J.-C.

Il peut dès lors paraître provocateur de choisir un objet archéologique qui nous reste immatériel pour aborder la thématique du jour, provocateur car les trente-trois scènes figurées qui ornent l'offrande sont des images absentes. Mais l'objet permet justement par son absence physique une analyse des rapports entre texte et image que l'on peut sérier en trois niveaux de lecture, trois angles d'attaque.

La première relation du texte à l'image ou de l'image au texte est évidente : les scènes figurées sur le « coffret » ne nous sont connues que par le texte. Dès le 18^{ème} siècle, et jusqu'à aujourd'hui, ce fameux « coffret invisible » –pour paraphraser le titre d'un ouvrage récent qui lui est consacré– a stimulé les recherches de ce qu'on peut appeler une archéologie philologique : en s'appuyant sur le matériel iconographique contemporain de l'offrande, les chercheurs ont essayé de reconstituer visuellement le riche décor en cinq bandeaux superposés décrit par Pausanias ; à la céramique corinthienne, longtemps considérée comme le seul matériel de référence, sont venus plus récemment s'ajouter le corpus des brassards de bouclier et celui des plaques d'ivoire, dont la technique –notamment les ajourés– rappelle les placages utilisés sur le coffret de cèdre déposé dans l'Héraion.

Nous n'entrerons pas ici en matière sur les différentes restitutions proposées dont on trouvera une synthèse dans les ouvrages récents proposés en bibliographie. Nous nous bornerons, en préliminaire, à une remarque concernant l'apparence extérieure de l'offrande. La traduction autorisée, dans toutes les langues modernes, du terme de *larnax* employé par Pausanias au sujet de cette offrande a imposé inconsciemment à nos esprits une forme quadrangulaire : *coffret*, *Lade*, *chest*, *arca*... difficile d'échapper à l'image traditionnelle, largement diffusée d'ailleurs par la restitution de von Massow, d'un coffre massif. Les recherches lexicologiques et archéologiques semblent pourtant montrer qu'une forme cylindrique, sans être absolument certaine, est plus vraisemblable : Pausanias tourne en effet autour de l'objet pour le décrire (*periodos*, V. 18.1 ; *periionti*, V. 19.1), ce qui suppose soit une forme cylindrique soit un décor sur plusieurs faces si l'offrande avait la forme d'un véritable coffre ; Dion de

Pruse quant à lui (*Orat.* 11.45) utilise pour évoquer l'offrande kypselide le terme *kibôtos*, qui peut s'appliquer à des objets clairement cylindriques comme la ciste ; le récit étiologique enfin (Paus. V. 17.5, cité *infra*) nous rapporte comment le futur tyran de Corinthe, encore nouveau-né, menacé de mort par les Bacchiades, fut caché par sa mère Labda dans une *kypsélè*, objet qui allait lui donner son nom de Kypsélos et être plus tard dédié par les Kypselides à Olympie ; *kypsélè* qui renvoie à la notion de ruche dont on connaît justement la forme cylindrique à cette époque. Les articles de F.-H. Massapairault, de R. Splitter et de S. Angiolillo cités en bibliographie synthétisent la question tout en soulignant l'aporie actuelle de la recherche ; retenons du moins que le fameux « coffret » de Kypsélos a pu être autre chose qu'un « coffre » quadrangulaire et ressembler peut-être à la restitution proposée récemment par R. Splitter (fig. 1).

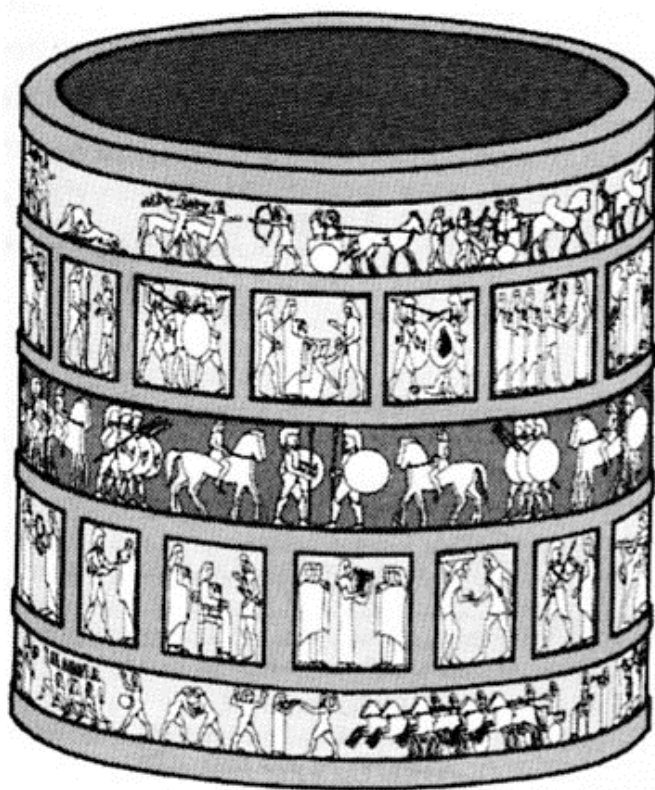


Fig. 1: Restitution du « coffret » de Kypsélos sous forme cylindrique ; R. Splitter, *Op. cit.*, fig. 1 p. 22.

Quoi qu'il en soit de sa forme extérieure, les images qui le décorent nous sont transcrites en texte par Pausanias. Nous observons donc le passage d'un medium figuratif à un medium textuel, rapport qui s'inverse lorsque nous proposons aujourd'hui une restitution de l'œuvre, puisque nous tentons alors de passer du medium textuel au medium figuratif par l'intermédiaire de scènes contemporaines de l'offrande qui nous sont connues. L'intérêt de ce premier niveau de lecture des rapports image-texte réside dans la forme qu'adopte le texte de Pausanias. Dans sa description des deuxième et quatrième

bandeaux (V. 18.1-5 et V. 19. 1-6 cités infra), l'auteur opte, inconsciemment sûrement, pour une structure textuelle hachée, faite de la parataxe de phrases très courtes et simples articulées par des particules de liaison marquant une succession sans continuité (*meta de, hexès de, de kai, de...*). La structure clairement paratactique des phrases répond à n'en pas douter à l'agencement des scènes que l'auteur doit décrire ; ce catalogage évoque des scènes disjointes, discontinues, séparées par des bandes verticales. Nous assistons ainsi à la mise en mots, involontaire, de la structure en métopes des scènes des bandeaux 2 et 4. On remarquera *a contrario* que dans sa description des trois autres bandeaux (1, 3 et 5), Pausanias adopte un *ductus* plus fluide, dans sa relation, qui nous fait supposer une absence de séparation stricte entre les scènes ; cette hypothèse se voit confirmée par quelques erreurs d'attribution des personnages aux scènes concernées : il a été depuis longtemps reconnu par exemple que le personnage d'Iolaos que Pausanias lie au concours en l'honneur de Pélidas (V. 17.11) appartient en fait à l'épisode d'Héraclès et de l'hydre de Lerne qui suit.

On peut donc mettre en exergue un effet miroir entre l'agencement des scènes sur le « coffret » et la structure adoptée par le texte qui en rend compte ; le texte se fait miroir de l'agencement des images.

Nous ne saurions cependant en rester à cette simple constatation. La description du « coffret » nous ouvre un second niveau de lecture des relations entre texte et image. Pausanias souligne en effet, avant même d'entrer dans sa description, que « la majeure partie des figures représentées sur le coffre portent des inscriptions (*epigrammata*), écrites en caractères anciens. Certaines de ces inscriptions vont en ligne droite ; d'autres ont la disposition que les Grecs appellent *boustrophédon* : c'est-à-dire qu'à la fin de la ligne la deuxième ligne fait retour, comme on fait à la course de diaule. Il y a encore sur le coffre d'autres inscriptions qui sont gravées selon des circonvolutions (*heligmois*) malaisées à comprendre » (V. 17.6, trad. J. Pouilloux, Les Belles Lettres). L'auteur relève ainsi non seulement l'usage d'inscriptions sur les scènes figurées, mais surtout leur forme, archaïque, et leur disposition, déroutante pour un lecteur-spectateur du 2^{ème} siècle ap. J.-C. Nous savons aujourd'hui combien ces « circonvolutions » sont courantes sur les céramiques contemporaines du « coffret » et ne saurions nous en étonner. Nous remarquerons, pour inscrire cette constatation dans notre problématique, que le texte fait son apparition sur l'image ; plus encore, que le texte par ses « circonvolutions » fait image ; qu'il devient lui-même image.

Outre leur côté « figuratif », les inscriptions jouent un rôle fondamental dans la lecture et la compréhension des scènes par Pausanias. Quelques cas de figure différents que nous emprunterons à la description du deuxième bandeau (V. 18. 1-4) nous permettront de mieux cerner l'enchevêtrement du figuratif et du textuel et ses implications dans le processus de lecture et de genèse d'une image.

18. 1 On pourrait commencer la tour de la deuxième zone sur le coffre en partant de la gauche ; une femme y est représentée portant sur son bras droit un enfant blanc endormi et sur le gauche un enfant noir semblable à un enfant qui dort ; tous les deux ont les pieds divergents. Les inscriptions l'expliquent bien, mais on peut comprendre même sans inscription que ce sont Trépas et Sommeil et que la Nuit est leur nourrice commune. 2 Puis une femme qui est belle en entraîne une laide, d'une main elle l'étrangle, de l'autre elle la frappe avec une baguette : Justice fait subir ce châtement à Injustice. Viennent ensuite deux autres femmes au moment où, pilon en main, elles touchent aux mortiers ; apparemment elles sont expertes en poison, puisqu'il n'est inscrit à leur propos rien qui permette une autre explication. Au contraire des vers épiques concernant l'homme et la femme qui le suit. En voici la teneur :

« Idas ramène Marpessa aux belles chevilles, qu'Apollon lui avait ravie, la fille d'Événos et ce n'était pas malgré elle. »

[...]

Médée est assise sur un trône, Jason est debout

à sa droite, Aphrodite à sa gauche. On a marqué en outre une inscription au-dessus d'eux :

« Jason épouse Médée, Aphrodite l'y invite. »

4 On a représenté également les Muses en train de chanter et Apollon qui donne le signal du chant. Pour ces figures il y a aussi une inscription :

« Voici le Létolde, le seigneur qui frappe au loin, Apollon ; les Muses, alentour, chœur gracieux qu'il dirige. »

Atlas comme dans la légende porte le ciel et la terre sur ses épaules ; il tient aussi dans ses mains les pommes des Hespérides. Quant à l'homme qui tient une épée à la main et se dirige vers Atlas, aucune inscription ne s'y rapporte personnellement, mais il est évident pour tout le monde qu'il s'agit d'Héraclès. Au-dessus de ces figures aussi il est inscrit :

« Voici Atlas qui porte le ciel ; il va se dessaisir des pommes. »

(Trad. J. Pouilloux, *Les Belles Lettres*)

La première scène évoquée est composée de trois figures qui n'agissent pas ; elles se contentent d'être présentes, statiques, comme exposées, en tant que personnifications : il s'agit de Nuit (*Nyx*) qui tient dans ses bras Trépas (*Thanatos*) et Sommeil (*Hypnos*). Pausanias affirme comprendre la scène sans l'aide des inscriptions qui y figurent ; sur quels éléments s'appuie-t-il pour déchiffrer l'image ? On sait en effet que cette scène est un *unicum* – ou du moins qu'aucun autre témoignage ne nous en est parvenu. Or le schéma représentatif choisi, une femme tenant dans ses bras deux enfants, n'est pas univoque : on a retrouvé par exemple des représentations d'Aphrodite tenant Eros et Himeros sur chacun de ses bras. Ce n'est ainsi pas le schème lui-même qui a pu donner la clé à Pausanias. Nul doute que, malgré ses dires, les inscriptions l'ont mis sur la voie. Mais s'il clame avoir percé sans intermédiaire l'identité des personnifications représentées, c'est qu'un texte – disons plutôt un référent d'ordre littéraire – s'est imposé à son esprit, à peine ses yeux avaient-ils effleuré les légendes des personna-

18. 1 Τῆς χώρας δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι τῆς δευτέρας ἐξ ἀριστερῶν μὲν γίγνοιτο ἂν ἡ ἀρχὴ τῆς περιόδου, πεποίηται δὲ γυνὴ παῖδα λευκὸν καθεύδοντα ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρὶ, τῇ δὲ ἐτέρᾳ μέλανα ἔχει παῖδα καθεύδοντι ὀϊκότα, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. Δηλοὶ μὲν δὴ καὶ τὰ ἐπιγράμματα, συνεῖναι δὲ καὶ ἄνευ τῶν ἐπιγραμμάτων ἔστι θάνατόν τε εἶναι σφᾶς καὶ Ὑπνον καὶ ἀμφοτέροις Νύκτα αὐτοῖς τροφόν. 2 Γυνὴ δὲ εὐειδὴς γυναῖκα αἰσχροὺς κομίζουσα καὶ τῇ μὲν ἀπάγχουσα αὐτήν, τῇ δὲ ῥάβδῳ παίουσα, Δίκη ταῦτα Ἀδικίαν δρώσα ἔστι. Δύο δὲ ἄλλας γυναῖκας ἐς δλμους καθικνουμένας ὑπέρους, φάρμακα εἰδέναι σφᾶς νομίζουσιν, ἐπεὶ ἄλλως γε οὐδὲν ἐς αὐτάς ἐστιν ἐπιγράμμα. Τὰ δὲ ἐς τὸν ἄνδρα τε καὶ γυναῖκα ἐπομένην αὐτῷ τὰ ἔπη δηλοὶ τὰ ἐξάμετρα · λέγει γὰρ δὴ οὕτως ·

Ἰδας Μάρπησσαν καλλίσφυρον, ἂν οἱ Ἀπόλλων
ἄρπασε, τὰν Εὐανοῦ ἄγει πάλιν οὐκ ἀέκουσαν.

[...]

Μηδείας δὲ ἐπὶ θρόνου καθμένης Ἰάσων ἐν δεξιᾷ, τῇ δὲ Ἀφροδίτῃ παρέστηκεν · γέγραπται δὲ καὶ ἐπιγράμμα ἐπ' αὐτοῖς ·

Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα.

4 Πεποίηται δὲ καὶ ἔδουσαι Μοῦσαι καὶ Ἀπόλλων ἐξάρχων τῆς ψδῆς, καὶ σφισιν ἐπιγράμμα γέγραπται ·

Λατοῖδας οὗτος τάχ' ἀναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων ·
Μοῦσαι δ' ἀμφ' αὐτόν, χαρίεις χορός, αἶσι κατάρχει.

Ἄτλας δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων κατὰ τὰ λεγόμενα οὐρανὸν τε ἀνέχει καὶ γῆν, φέρει δὲ καὶ τὰ Ἑσπερίδων μήλα. Ὅστις δὲ ἐστὶν ὁ ἀνὴρ ὁ ἔχων τὸ ξίφος καὶ [ὁ] ἐπὶ τὸν Ἄτλαντα ἐρχόμενος, ἰδίᾳ μὲν ἐπ' αὐτῷ γεγραμμένος ἐστὶν οὐδὲν, δῆλα δὲ ἐς ἅπαντας Ἡρακλέα εἶναι. Γέγραπται δὲ καὶ ἐπὶ τούτοις ·

Ἄτλας οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.

ges ; un passage de la *Théogonie* d'Hésiode, connu sans nul doute par cœur par un Pausanias, comme par toute personne un tant soit peu lettrée de l'Antiquité :

« Là ont leur séjour les enfants de Nuit obscure, Sommeil et Trépas, dieux terribles. Jamais Soleil aux rayons ardents n'a pour eux un regard, qu'il monte au ciel ou du ciel redescende. L'un va parcourant la terre et le vaste dos de la mer tranquille et doux pour les hommes (*hèsykhos kai meilikhos*). L'autre a un cœur de fer, une âme d'airain, implacable, dans sa poitrine (*sidèrèè men kardìè, khalkeon de hoi hètòr nèlees en stèthessin*); il tient à jamais l'homme qu'il a pris ; il est en haine même aux dieux immortels (*ekhthros de kai athanathoisi theoisin*) » (Hésiode, *Théogonie*, 758-766, trad. P. Mazon, Les Belles Lettres).

Si Pausanias comprend l'image, c'est qu'il connaît Hésiode ; il reconnaît la scène comme une mise en image d'un épisode, d'un *mythos*, connu. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il se plaît à souligner la différence de couleur des enfants, un blanc et un noir, sur la scène du « coffret ». Cette distinction est bien la transcription en mode visuel du contraste des âmes rendu chez Hésiode par des adjectifs et des qualificatifs. Le choix des couleurs par le graveur du « coffret » est reconnu par Pausanias comme une mise en image (une *Verbildlichung* comme disent si bien les germanophones) des âmes contrastées des jumeaux. Pour autant, la scène du « coffret » n'est pas une illustration *stricto sensu* du texte hésiodique : à l'image statique de Nuit tenant ses deux enfants dans ses bras s'oppose un mode d'action évoqué dans le texte hésiodique par des verbes qui marquent clairement un mouvement, une façon d'agir. La scène du « coffret » n'est pas illustration servile mais façon toute visuelle d'évoquer des figures personnifiées et décrites en action par des mots chez Hésiode. C'est en fin de compte par sa mémoire du texte hésiodique et par l'indice des inscriptions que Pausanias déchiffre correctement le jeu des couleurs et de là le sens de la scène représentée. C'est sur ce jeu entre mémoire verbale, signes visuels et inscriptions identitaires que joue le graveur pour faire comprendre un thème inédit qu'aucune mémoire visuelle ne pouvait aider à comprendre.

Ce jeu subtil entre différents référents ne fonctionne pas toujours selon les mêmes combinaisons. La deuxième scène décrite par Pausanias sur ce bandeau nous fournit un autre cas de figure. Si Pausanias débute par la description « brute » de ce qu'il voit, soit deux femmes qui en viennent aux mains, c'est que le sens de la scène lui échappe tout d'abord : aucun texte, aucun récit n'évoque une telle scène, pas plus que le schéma iconographique ne renvoie à un épisode connu. La mémoire textuelle n'est d'aucun secours à Pausanias, pas plus que sa mémoire iconographique. La clé de l'interprétation repose uniquement sur les inscriptions : Justice s'attaque physiquement à Injustice ; là encore, le graveur a cherché à distinguer les deux Personnifications et surtout leur référent par une astuce toute visuelle : Justice est belle alors qu'Injustice est laide. Sans les inscriptions, la scène ne serait comprise que comme l'image générique d'un combat de femmes.

Le troisième épisode décrit sur ce même bandeau représente bel et bien l'échec de la communication visuelle, certes à quelque sept siècles et demi de distance, entre le concepteur de la scène et son spectateur-lecteur du 2^{ème} siècle de notre ère. Aucune inscription ne vient éclairer la représentation des

deux femmes qui travaillent au pilon dans leur mortier. Sans appui textuel, sans référence iconographique et sans inscription, Pausanias en est réduit à de vagues hypothèses ; la scène reste incomprise car il manque la clé, clé iconographique ou clé textuelle, capable d'aiguiller vers un récit en nommant les protagonistes ou en les faisant reconnaître graphiquement, capable de transformer un schème inconnu en thème familier.

L'équivalence des référents textuels ou iconographiques dans le processus de déchiffrement d'une image nous est certifiée par une autre exemple de lecture d'une scène de ce « coffret ».

En décrivant le premier bandeau de scènes, Pausanias mentionne l'épisode de l'hydre de Lerne en ces termes :

« A partir de là, c'est la fin du concours en l'honneur de Pélidas ; ensuite Athéna assiste Héraclès qui décoche ses flèches sur l'hydre, la bête du fleuve Amymôné. Mais en raison de la nature de l'exploit et de la tenue (*skhèmati*) d'Héraclès, celui-ci n'est pas un inconnu, son nom n'est pas inscrit sur lui » (V. 17.11, trad. J. Pouilloux, Les Belles Lettres).

L'hydre est en elle-même, schématiquement reconnaissable, tout comme Héraclès. Les inscriptions sont donc inutiles : le figuratif contient en lui-même sa propre référence au récit.

Ces différents exemples illustrent les rapports complexes et interactifs qui existent entre texte, inscription et image et nous éclairent sur les mécanismes de composition et de réception d'une image. Les images ne sont compréhensibles qu'à l'intérieur d'un même système culturel auquel participent toutes les formes d'expression, orale, écrite, iconographique. Qu'une clé, textuelle ou iconographique, vienne à manquer, l'image reste irrémédiablement incompréhensible.

Un petit détour par un autre document d'Olympie nous permettra de mieux expliciter les liens complexes qui lient entre elles les différentes formes d'expression d'un même épisode. Pausanias nous décrit, sur le temple de Zeus, les deux séries de 6 métopes qui ornent la frise du *pronaos* et de l'opisthodomé :

« On trouve aussi à Olympie la plupart des exploits d'Héraclès. Au-dessus de la porte du temple, il y a la chasse au sanglier d'Arcadie, l'épisode chez le Thrace Diomède, ainsi qu'à Erytheia contre Géryon, ainsi que le moment où il va recevoir la charge d'Atlas et où il va purifier le sol éléen du fumier. Au-dessus de la porte de l'opisthodomé, on le voit dérober la ceinture de l'Amazone, on voit l'épisode de la biche, celui du taureau à Cnossos, celui des oiseaux sur le lac Stymphale, celui de l'hydre, ainsi que celui du lion de l'Argolide » (V. 10.9, trad. J. Pouilloux, Les Belles Lettres).

On reconnaîtra aisément les douze travaux d'Héraclès, même si Pausanias omet de mentionner l'épisode de Cerbère en avant dernière position au-dessus de la porte du temple, entre Atlas et les écuries d'Augias. Or nous avons conservé de ces métopes des fragments suffisants pour proposer des restitutions vraisemblables (fig. 2). Nous pouvons donc lire en parallèle le texte de Pausanias et les images qu'il avait sous les yeux et qui lui ont servi de « modèle » à son évocation. On notera d'emblée que la structure clairement paratactique du texte de Pausanias fait écho de façon très nette à la disposi-

tion en métopes du cycle des travaux d'Héraclès. Cette constatation ne fait que renforcer l'hypothèse d'un effet miroir entre structure du texte et agencement des images que nous avons évoquée plus haut concernant les scènes des bandeaux 2 et 4 du « coffret ».

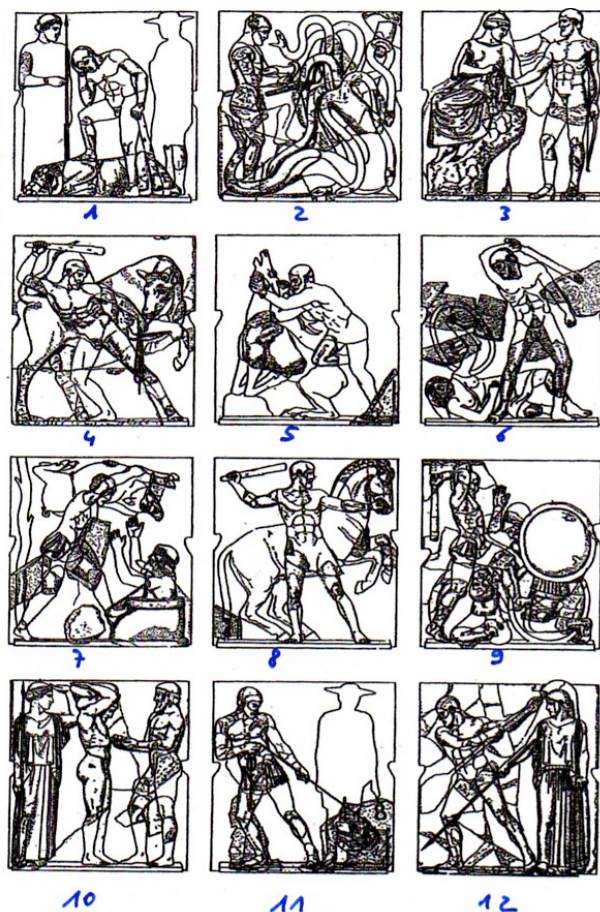


Fig. 2: Olympie : restitution graphique des métopes du temple de Zeus (1-6 : opisthodomos ; 7-12 : pronaos), d'après LIMC V, s.v. Herakles, n° 1705.

Mais la confrontation du texte de Pausanias et des fragments de métopes nous permet d'aller plus loin. En l'absence de toute inscription sur les reliefs (qui de toute façon, vu leur hauteur, ne serait pas lisible), c'est le schéma figuratif et lui seul qui permet au spectateur de reconnaître tel ou tel épisode. C'est donc l'image en elle-même qui contient sa propre clé de lecture. Pausanias cite les épisodes qu'il reconnaît ainsi, mais il n'en reste pas pour autant à l'image ; celle-ci n'est qu'une entrée dans le mode du récit. On remarquera en effet que le périégète cite automatiquement les lieux des exploits : le sanglier d'Arcadie, Erytheia, le taureau à Cnossos, le lac Stymphale et le lion d'Argolide. Ces lieux ne sont bien évidemment pas indiqués explicitement par les reliefs ; ils ne sont qu'une extrapolation de Pausanias à partir de l'image qui lui évoque un épisode, un récit connu. Pausanias ne décrit pas véritablement ce qu'il voit mais mentionne ce que l'image lui suggère, l'épisode que la scène figurée lui

évoque. Chaque métope repose ainsi sur un récit et ne se comprend que par référence au récit, *in absentia*, en même temps qu'elle est une amorce de récit.

La lecture par Pausanias des scènes représentées aussi bien sur les métopes que sur le « coffret », exprime le va-et-vient inconscient entre l'image, le récit *–mythos–* qui en forme le fond culturel et le récit qui est à son tour suscité par l'image. Mais si le récit est bien la base requise pour comprendre l'image, l'image n'est pas l'illustration du récit. Le décalage entre la scène véritablement représentée et l'évocation du récit suggéré par l'image est particulièrement sensible dans l'épisode du sanglier d'Arcadie. Pausanias mentionne « la chasse au sanglier d'Arcadie » alors que la métope représente tout sauf une chasse (fig. 2 n° 7) : nous y voyons Héraclès rapporter sur ses épaules le sanglier dont il menace Eurysthée, tremblant de peur, qui essaie de se dissimuler dans une grande jarre à demi entermée. Le sculpteur a choisi de suivre ici la tradition bien établie, le schéma canonique qui régit les représentations iconographiques de cet épisode ; un parcours des exemples qui nous en sont parvenus (*LIMC* s.v. *Herakles* no 2108-2163) nous persuadera aisément de la permanence de ce schéma, à quelques infimes détails près, dès le 6^{ème} siècle av. J.-C. et jusqu'à la fin de l'Antiquité. Pausanias ne décrit pas l'image qu'il voit, ne la mentionne même pas, mais décode son message et en reste à l'expression verbale (orale ou écrite) canonique de « l'épisode de la chasse au sanglier d'Arcadie ».

On constate dès lors l'écart manifeste qui sépare les deux modes d'expression, verbal et figuratif. Chaque canal d'expression suit son chemin individuel, en rapport avec sa propre tradition : l'image se coule dans le schéma iconographique traditionnel qui choisit un moment fort de l'épisode, alors que le texte –ou la parole en général– en reste à l'expression codifiée d'un « titre » offrant une vue d'ensemble de l'épisode. Les deux expressions se rejoignent non dans la forme mais dans le but poursuivi : amorcer un récit, ouvrir la porte à un discours, à un *mythos* évoqué tant par l'image sélective que par le « titre ». Pour résumer le mode de fonctionnement de l'image dans ce contexte, disons qu'elle s'appuie sur un récit connu pour être déchiffrée mais en même temps qu'elle ouvre sur ce récit, l'évoque, le suscite tout en contribuant à le former... ou à le déformer.

Venons-en enfin au troisième niveau de lecture des relations entre image et texte que permet le « coffret » de Kypsélos, niveau le plus significatif dans notre problématique du jour. À côté des inscriptions qui nomment les figures, Pausanias nous fait connaître des épigrammes d'un ou deux vers, gravées sur le « coffret », qui ponctuent certaines scènes, les expliquent, les commentent. Cette présence poétique sur une image est loin d'être courante ou banale, contrairement aux inscriptions purement identificatrices, et curieusement les différents exégètes modernes, peut-être trop focalisés sur la restitution des scènes représentées, n'ont pas approfondi cette thématique. D'après la relation du périégète, huit épigrammes apparaissent sur l'offrande des Kypsélides, quatre sur le deuxième bandeau, quatre sur le quatrième ; on remarquera que ces épigrammes semblent confinées aux deux bandeaux présentés en métopes au contraire des bandeaux 1, 3 et 5. De plus, les quatre scènes concernées dans la quatrième zone semblent se suivre directement, alors que dans la deuxième, un seul écart est constaté, entre l'épisode d'Idas et Marpessa et celui de Jason et Médée. Les épigrammes ne sont donc

pas disposées au hasard mais selon une « topographie » étudiée, qui ménage des zones plus denses, placées plus ou moins au centre du bandeau d'après les constatations que permet le texte de Pausanias. Ces scènes particulièrement chargées étaient-elles présentées sur une face principale de l'objet ? Cela exclut-il la forme cylindrique de l'offrande ? Nous n'entrerons pas ici dans cette question. L'extrait représentatif du deuxième bandeau ayant déjà été cité plus haut, seule figure ici la description des scènes à épigramme du quatrième bandeau (V. 19.2-19.5) :

Sur le coffre
il y a aussi les Dioscures, l'un d'eux est encore imberbe ;
entre les deux, Hélène. 3 Aithra, fille de Pitheus, est étendue
à terre aux pieds d'Hélène, vêtue d'habits noirs ; il y a
au-dessus une inscription, un vers épique en hexamètre et
l'ajout d'un seul nom à l'hexamètre :

« les Tyndarides jumeaux emportent Hélène et entraînent
Aithra.
depuis Athènes. »

4 Tel est donc ce vers. Ensuite Iphidamas, le fils d'Anténor,
est étendu à terre, et Coön lutte contre Agamemnon pour
s'emparer du corps. Sur le bouclier d'Agamemnon il y a une
représentation de Phobos qui a la tête d'un lion. Des inscrip-
tions se rapportent l'une au cadavre d'Iphidamas :

« C'est Iphidamas et voici Coön qui combat pour lui. » ;

l'autre sur le bouclier d'Agamemnon :

« Voici Phobos qui met en fuite les mortels, et son posses-
seur est Agamemnon. »

5 Hermès conduit les déesses près d'Alexandros, le fils de
Priam, pour le prix de beauté. Pour ces personnages aussi il y
a une inscription :

« Voici Hermès qui signifie à Alexandros de départager
Héra, Athéna et Aphrodite sur leur belle apparence. »

Je ne sais pour quelle raison Artémis est représentée avec des
ailes aux épaules ; de la main droite elle retient une panthère,
de l'autre un lion. Ajax également est représenté arrachant
Cassandre à la statue d'Athéna ; et au-dessus il y a une
inscription :

« Ajax le Locrien arrache Cassandre à Athéna. »

Εἰσὶ δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι Διόσκουροι, ὁ
ἕτερος οὐκ ἔχων πω γένεια, μέση δὲ αὐτῶν Ἑλένη · 3 Αἰθρα
δὲ ἢ Πιθέως ὑπὸ τῆς Ἑλένης τοῖς ποσὶν ἐς ἔδαφος κατα-
βεβλημένη μέλαιναν ἔχουσα ἔστιν ἐσθῆτα, ἐπίγραμμα δὲ
ἐπ' αὐτοῖς ἔπος τε ἐξάμετρον καὶ ὀνόματός ἐστιν ἐνὸς ἐπὶ
τῷ ἐξαμέτρῳ προσθήκη ·

Τυνδαρίδα Ἑλέναν φέρετον, Αἰθραν δ' ἐλκεῖτον
Ἀθάναν.

4 Τοῦτο μὲν δὴ τὸ ἔπος οὕτω πεποιήται · Ἰφιδάμαντος δὲ
τοῦ Ἀντήνορος κειμένου μαχόμενος πρὸς Ἀγαμέμνονα
ὑπὲρ αὐτοῦ Κόων ἐστὶ · Φόβος δὲ ἐπὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος τῇ
ἀσπίδι ἔπεστιν, ἔχων τὴν κεφαλὴν λέοντος. Ἐπιγράμματα
δὲ ὑπὲρ μὲν τοῦ Ἰφιδάμαντος νεκροῦ ·

Ἰφιδάμας οὗτός τε Κόων περιμάρνεται αὐτοῦ,

τοῦ Ἀγαμέμνονος δὲ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι ·

Οὗτος μὲν Φόβος ἐστὶ βροτῶν, ὁ δ' ἔχων Ἀγαμέμνων.

5 Ἄγει δὲ καὶ Ἑρμῆς παρ' Ἀλέξανδρον τὸν Πριάμου τὰς
θεὰς κριθησομένας ὑπὲρ τοῦ κάλλους, καὶ ἔστιν ἐπίγραμμα
καὶ τούτοις ·

Ἑρμείας δδ' Ἀλεξάνδρῳ δέικνυσι διαιτὴν
τοῦ εἶδους Ἥραν καὶ Ἀθανᾶν καὶ Ἀφροδίταν.

Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ πτέρυγας ἔχουσα ἔστιν
ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ
ἐτέρᾳ τῶν χειρῶν λέοντα. Πεποιήται δὲ καὶ Κασσάνδραν
ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἔλκων, ἐπ' αὐτῷ δὲ
καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν ·

Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθαναίης Λοκρὸς ἔλκει.

(Trad. J. Pouilloux, *Les Belles Lettres*)

Sans entrer dans le détail du commentaire de ces scènes qui nous emmènerait trop loin, bornons-nous ici à quelques remarques sur la fonction et la forme de ces inscriptions versifiées. Le texte de Pausanias ne permet pas de déterminer de façon certaine si ces épigrammes viennent remplacer les noms des personnages que contiennent la plupart des autres scènes ou si elles viennent en surplus, expliciter la scène. Nous ne saurions donc décider si elles ont une fonction directe ou non dans le déchiffrement des scènes. Nous remarquerons en revanche que la plupart de ces épigrammes sont fortement déictiques : « Voici le Léoïde » (*Latoïdas houtos*) ; « voici Atlas » (*Atlas... houtos*) ; de même *Iphidamas houtos te Koön* ; *houtos men Phobos... ho d'...* ; *Hermeias hod'*. Le rapport du texte à l'image est donc parfaitement explicite ; les épigrammes sont faites « sur mesure » pour l'image.

Mais pourquoi une forme versifiée si la fonction de ces inscriptions est d'indiquer l'identité des protagonistes ? Un exemple concret nous permettra d'esquisser une réponse. La première épigramme mentionnée par Pausanias concerne Idas et Marpessa (V. 18.2); la scène représentée devait être d'une très grande sobriété, si l'on en croit la formule très brève de Pausanias, et reprendre le schéma classique des représentations du mariage : un homme prenant le poignet d'une femme ; c'est d'ailleurs dans ce sens que vont les propositions de restitution, comme celle de Splitter par exemple (fig. 3 : on notera la prise de la main et non du poignet !). Que nous apprend alors l'épigramme ? « Idas ramène Marpessa aux belles chevilles, qu'Apollon lui avait ravie, la fille d'Événos et ce n'était pas malgré elle ». L'expression de l'épisode, suivant la coutume des épigrammes, est très condensée. Les deux vers suffisent à tout exprimer : la beauté de la jeune fille, l'attrait qu'elle a exercé sur un dieu et un



Ἰδας Μάρπησσαν καλλίσφυρον, ἃν οἱ Ἀπόλλων ἄρπασε,
τὰν Εὐάνου ἄγει πάλιν οὐκ ἀέκουσαν.

Fig. 3: *Idas et Marpessa. Restitution graphique d'après R. Splitter, Op. cit., fig. 13 p. 33.*

mortel, le choix laissé à la jeune fille (*ouk aekoussan*) et la conclusion « heureuse » de l'épisode avec le mariage des deux mortels qui s'aiment. Le texte va bien plus loin que l'image qui devait se borner à évoquer une scène « standard » de mariage par l'entremise du fameux *kheir' epi karpô*. Même Apollon semble absent de l'image. L'épigramme permet l'évocation des noms, même des généalogies (« la fille d'Événos »), des sentiments, de la beauté et même d'un certain déroulement de l'action dans le temps avec la mention d'Apollon. L'épigramme permet donc d'évoquer ce qu'une image aura beaucoup de peine à suggérer par ses seuls moyens iconographiques. Pour autant l'épigramme ne devient pas à proprement parler narrative, elle reste le moins temporelle possible, concentrant son expression extrêmement synthétique sur le pouvoir d'évocation plus que sur le récit lui-même.

La forme versifiée ajoute encore une dimension supplémentaire. Comme le mentionne expressément Pausanias (V. 19.2), ces épigrammes sont composées en hexamètres, vers épiques (*epos te hexametron*) ; chaque épigramme peut ainsi se lire comme un infime fragment de poème épique, ou plutôt comme l'amorce d'un chant d'aède, comme le sommaire d'un récit épique qui va commencer et dont on n'aurait que le titre « Idas qui ramène Marpessa aux belles chevilles... », comme on aurait « l'homme aux mille ruses qui tant erra... ». L'épigramme n'est pas le récit, pas plus que ne l'est l'image; l'un comme l'autre, ils sont une porte sur le récit, une incitation au récit qu'ils ne sont pas mais dont ils contiennent les éléments principaux. Épigramme et image se rejoignent dans leur intention et dans leur composition, très serrée, condensée, qui suppose le récit en amont et le suscite en aval.

Le « coffret » de Kypsélos, avec son riche décor figuré et ses vers hexamétriques se situe très exactement à l'intersection de deux modes d'expression, le figuratif et le poético-littéraire, au croisement de la tradition iconographique et du cycle épique. La présence des vers hexamétriques –épiques– aux côtés des images, dans les images, montre bien la complémentarité des moyens d'expression, leurs ressorts propres et les liens étroits qui les unissent dans un sens comme dans l'autre (texte-image tout comme image-texte) ; ils sont les jalons indispensables du va-et-vient constant et inconscient du récit à l'image et de l'image au récit.

Je conclurai ces quelques réflexions sur un détail qui me semble significatif dans la thématique que nous abordons aujourd'hui. Pausanias ne mentionne aucune dédicace de l'objet, aucune inscription qui certifierait le nom des Kypsélides et l'occasion de leur offrande. Est-ce une omission de la part du périégète ? On ne peut exclure cette explication rationnelle. Nous avons justement conservé un bol en or à Olympie qui porte une dédicace des Kypsélides. Une autre lecture s'offre pourtant. Et si toute dédicace était rendue superflue par la nature même de l'objet ? Avant même d'en commencer la description, Pausanias juge opportun de rapporter l'histoire du « coffret », le *mythos* qui explique sa présence à Olympie (V. 17. 5) :

« C'est dans ce coffre, dit-on, que Kypsélos, qui fut tyran de Corinthe, fut caché par sa mère quand les Bacchiades s'efforçaient de le découvrir après sa naissance. Comme ce coffre avait assuré le salut de Kypsélos, la famille des Kypsélides qui tire son nom de celui de Kypsélos a consacré le coffre à Olympie ; les Corinthiens de ce temps appelaient les coffres des *kypsélai* (ruches). Mais c'est de là aussi que l'on donna, dit-on, précisément le nom de Kypsélos à l'enfant ».

Ce récit étiologique en ouverture nous avertit du statut particulier de l'objet ; cette offrande est un objet parlant. Le nom même de l'objet, *kypsélè*, d'usage corinthien, rend toute dédicace superflue puisqu'il indique son possesseur et ses futurs dédicants qui se placent dans un rapport d'identité primordial avec l'objet ; contrairement au bol dûment gravé, la dédicace du « coffret »-*kypsélè* est contenue dans l'objet lui-même par l'évocation de son nom et au travers du récit faussement étymologique qu'il suscite. L'objet en lui-même se fait ainsi déclencheur de récit et indicateur de son dédicant par le détournement d'un terme générique.

Les réflexions que le « coffret » de Kypsélos, malgré son absence physique, ou peut-être grâce à elle, nous a amenés à faire sur les rapports entretenus à des niveaux différents mais toujours significatifs entre l'expression figurée et verbale, sur les processus propres à chaque mode d'expression et sur la genèse et la réception d'un message, qu'il soit textuel, oral ou figuré, pourraient ainsi être prolongées et étendues aux objets eux-mêmes, déclencheurs de récit. Belle piste en perspective.

Quelques entrées bibliographiques :

- S. Angiolillo, « La forma dell'Arca », dans M. Giuman (éd.), *L'arca invisibile, op. cit. (infra)*, 31-36
- A.-F. Jaccottet, « L'objet narratif ou le mythos matérialisé. Généalogies et catalogues sans paroles au sanctuaire d'Olympie », *Kernos* 19, 2006, 215-228
- M. Giuman (éd.), *L'arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo*, Università degli Studi di Cagliari. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia (Cagliari 2005)
- Fr.-H. Massa-Pairault, « Le *larnax* des Cypsélides à Olympie. Essai d'interprétation des scènes mythologiques », dans Fr.-H. Massa-Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Collection de l'Ecole Française de Rome 371 (Rome 2006) 41-74
- R. Splitter, *Die « Kypseloslade » in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: eine archäologische Rekonstruktion* (Mainz 2000)