

IMAGES DE L'ANTIQUITÉ

Quels regards ?

In memoriam Lilly Kabil

La « lecture » de l'image a désormais sa place dans les pratiques pédagogiques, au collège et au lycée ; dans certaines disciplines, les Instructions officielles en précisent les objectifs et les modalités ; cet exercice n'est pas toujours facile, car la première étape (le repérage et l'identification des personnages et des scènes dans lesquels ils sont représentés) est une opération moins objective qu'on ne le penserait. Tout le monde ne regarde pas les images de la même façon, ni avec les mêmes connaissances, ni avec la même mentalité, ni avec le même questionnement. C'est ce dont les quelques exemples (textes et images) présentés ici voudraient témoigner.

Sans doute, les élèves peuvent-ils être aidés par les légendes jointes aux images, mais il n'est pas rare – et ce peut être amusant plutôt que déroutant – de trouver pour une même image deux explications divergentes. Mais les élèves savent-ils que les légendes proposées sont elles-mêmes l'aboutissement de véritables enquêtes iconographiques, dont le résultat n'est pas toujours définitif ?

Mais quelles images et quelles légendes ? La figure 1 (voir les figures en fin d'article) est tirée d'un superbe livre d'images, au titre prometteur : *L'Odyssée illustrée par la céramique grecque*. Le choix de l'auteur est de repérer dans chaque chant du poème un vers, ou quelques vers, ou quelques mots, susceptibles d'être illustrés par un motif peint sur des vases grecs. Ainsi a-t-il trouvé un jeune homme (au bonnet phrygien !) pour illustrer la métamorphose d'Athéna en « pastoureau ». Inutile de dire que ce rapprochement n'apporte rien, ni au texte, ni à l'image, et on n'apprendra rien ni sur Athéna, ni sur le traitement de la métamorphose dans l'art antique, ni même sur le contexte figuratif puisque le motif est extrait d'un décor plus large et présenté comme s'il s'agissait du médaillon d'une coupe ; seul le graphisme raffiné peut se

prêter, pour lui-même, à un commentaire isolé. Cette mise en garde contre le rapprochement arbitraire d'un texte et d'une image n'est peut-être pas inutile pour les élèves qui recherchent de beaux documents pour leurs exposés et risquent de croire, par exemple, que n'importe quelle femme mélancolique peut s'appeler Andromaque et n'importe quel guerrier Achille.

Regards antiques

Quels regards les Anciens eux-mêmes portaient-ils sur leurs images ? D'Homère à Pausanias, la littérature grecque pourrait nous offrir de nombreux exemples de textes descriptifs ou didactiques d'une écriture plus ou moins savante, ou plus ou moins recherchée, comme, par exemple, dans les *ekphraseis*. J'ai préféré choisir deux textes d'une tonalité plus rare, qui sont censés traduire des regards spontanés et naïfs.

Dans la tragédie *Ion*, Euripide met en scène un chœur de femmes qui accompagnent la reine d'Athènes au sanctuaire de Delphes ; elles découvrent avec émerveillement les métopes sculptées du temple d'Apollon¹. Elles n'ont besoin d'aucun guide pour comprendre les scènes mythologiques qu'elles ont sous les yeux.

- Ἴδὸν τάνδ', ἄθρησον,
 Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει
 χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
 φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.
 – Ὅρω. Καὶ πέλας ἄλλος ἀν-
 τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-
 ρει τις· ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μι-
 θεύεται παρὰ πῆναις,
 ἀσπιστάς Ἴόλαος, ὃς
 κοινὸς αἰρόμενος πόνους
 Δίῳ παιδί συναντλεῖ ;
 – Καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
 πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
 τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει
 τρισώματον ἀλκάν.
 – Πάντα τοι βλέφαρον διώ-
 κω. Σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσ-
 σαι λαίνοισι Γιγάντων.
 – ὦδε δερκόμεθ', ὦ φίλαι.
 – Λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ
 γοργωπὸν πάλλουσαν ἕτυν... ;
 – Λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεὸν.

(1) Il ne s'agit pas du temple d'Apollon dont nous pouvons voir les vestiges à Delphes, lequel avait été construit au IV^e siècle av. J.-C., après la destruction du temple antérieur, dit Temple des Alcméonides.

– Τί γάρ ; κεραυνὸν ἀμφίπτυρον
 ὄβριμον ἐν Διὸς
 ἐκηβόλοισι χερσίν ;
 – Ὅρῳ · τὸν δαΐιον
 Μίναντα πυρὶ καταιθαλοῖ.
 – Καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοισι
 κισσίνοισι βάρτροις
 ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

– Vois, donc ici, regarde, voici l'hydre de Lerne, qu'abat le fils de Zeus, armé de ses faucilles d'or. Regarde donc, amie... – Je vois. Et, près de lui, un autre héros élève une torche enflammée... N'est-ce point celui-là dont en tissant la toile, on conte chez nous la légende, le brave Ialos, le porte-bouclier, compagnon dévoué, dans leurs communs travaux, d'Héraklès, fils de Zeus ? – Ah ! vois donc celui-ci sur son cheval ailé ! Il égorge le monstre à trois corps, le monstre à l'haleine de flamme ! – De toutes parts, je promène mes yeux. Vois, sur ces murs de marbre le combat des Géants... – Nous regardons par ici, mes amies. – La vois-tu donc contre Encélade, brandissant son écu à tête de Gorgone ? – Je vois Pallas, notre déesse. Eh bien, et la foudre au double tranchant de flamme, la foudre terrible que lance au loin le bras de Zeus ? – Je le vois : il embrase, il réduit en cendres, le farouche Mimas. – Et Bromios, Bromios le Bacchant avec son arme peu guerrière, son thyrses aux festons de lierre abat sur le sol un autre Géant !

Euripide, *Ion*, éd. des Belles-Lettres, trad. Parmentier et Grégoire.

Les regards admiratifs que le poète prête aux femmes d'Athènes est évidemment anachronique par rapport au temps mythique où se situe l'action de la pièce ; mais leurs descriptions évoquent certainement bien des souvenirs aux spectateurs d'Euripide. Quant à elles, qui viennent manifestement à Delphes pour la première fois, elles font de ces sculptures une découverte joyeuse et partagée ; elles nomment d'emblée presque tous les personnages y compris les Géants, Encélade et Mimas que combattent Athéna et Zeus, et elles désignent Dionysos par un qualificatif plutôt rare, Bromios, le Frémissant ; à peine ont-elles une petite hésitation pour Ialos, mais peut-être est-ce là simplement un artifice littéraire, comme pour la triple devinette : « cheval ailé » (= Pégase), « monstre à trois corps » (= Chimère), et le « vainqueur » (= Bellérophon) ; elles n'ont aucune peine à reconnaître les objets : faucilles, foudre, bouclier avec *gorgoneion* (image d'une tête de la Gorgone Méduse), thyrses ; c'est grâce à ces « attributs », comme nous dirions aujourd'hui, qu'elles reconnaissent les héros et les dieux, et les récits qui, pour elles plus que pour nous, font partie de leur univers : elles les entendent raconter « lorsqu'elles tissent la toile » et sans doute auraient-elles identifié avec la même facilité les figures des vases peints ou de tout autre objet porteur d'images.

Voici un autre exemple, dans le monde romain cette fois. Dans sa *Vie de Brutus*, Plutarque décrit les réactions de Porcia, épouse de

Brutus, devant un tableau à sujet mythologique ; dans des circonstances politiques difficiles, Porcia et Brutus doivent se séparer à Velia.

Ἵθεν ἡ Πορκία μέλλουσα πάλιν εἰς Ῥώμην ἀποτραπέσθαι λανθάνειν μὲν ἐπειρᾶτο περιπαθῶς ἔχουσα, γραφή δέ τις αὐτὴν προῦδωκε, τᾶλλα γενναίαν οὔσαν. Ἦν γὰρ ἐκ τῶν Ἑλληνικῶν διάθεσις, προπεμπόμενος Ἔκτωρ ὑπ' Ἀνδρομάχης κομιζομένης παρ' αὐτοῦ τὸ παιδίον, ἐκείνῳ δὲ προσβλεπούσης. Ταῦτα θεωμένην τὴν Πορκίαν ἢ τοῦ πάθους εἰκῶν ἐξέτηξεν εἰς δάκρυα· καὶ πολ- λάκις φοιτῶσα τῆς ἡμέρας ἔκλαιεν. Ἀκιλίου δέ τινος τῶν Βρούτου φίλων τὰ πρὸς Ἔκτορα τῆς Ἀνδρομάχης ἔπη διελθόντος·

Ἔκτορ, ἀτὰρ σὺ μοὶ ἔσει πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἦδὲ κασίγητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης...

Porcia, qui devait de là retourner à Rome, s'efforçait de cacher l'extrême douleur qu'elle ressentait, mais, en dépit de tout son courage, un tableau l'amena à se trahir : le sujet était tiré de la littérature grecque ; Hector était reconduit par Andromaque, qui recevait de ses mains leur petit enfant et avait les yeux fixés sur son mari. La vue de cette peinture, qui rappelait à Porcia son malheur, la fit fondre en larmes ; elle alla la regarder à plusieurs reprises dans la journée, et chaque fois elle pleurait. Acilius, un des amis de Brutus, récita les vers qu'Andromaque adresse à Hector :

« Hector, tu es pour moi tout à la fois un père, une mère chérie,
Un frère, en même temps qu'un fort et jeune époux. »

Plutarque, *Vie de Brutus*, éd. des Belles-Lettres, trad. Chambry et Flacelière.

Le texte ne donne aucune description du tableau et tout se passe comme si Porcia ressentait spontanément qu'il faisait écho à sa propre douleur. Elle connaissait sans aucun doute le chant VI de l'*Iliade* ; peu importait que Troie fût très loin dans l'espace et le temps, qu'Andromaque fût grecque ou troyenne, le tableau, comme le texte homérique, avait pour Porcia une portée universelle.

Regards d'hier et d'aujourd'hui

Avec l'Antiquité, les « Temps Modernes » n'ont plus la même familiarité ; les textes ont survécu, et c'est bien souvent grâce à eux que l'on a pu identifier les images lorsqu'elles sont revenues sous nos yeux ; car avec les images de l'Antiquité le contact a été perdu pendant des siècles.

La figure 2 montre une grande plaque sculptée qui se trouvait à Rome au XVI^e siècle ; sur ce relief romain, on a d'abord vu, tout naturellement, un épisode de l'histoire de Rome : un texte de 1584 le présente comme une image de « L'Enlèvement des Sabines » ; une description de 1650 lui donne le titre de « Paix entre les Romains et les Sabins » et appelle Tatius le roi siégeant à droite, en face de Romulus, trônant symétriquement à gauche ; entre les deux rois, un groupe de Sabins et de Sabines. Il y avait, non loin de là, trois autres plaques sculptées sur lesquelles on reconnaissait déjà des épisodes de la vie d'Achille,

peut-être grâce à *L'Achilléide* de Stace. En 1808, les quatre panneaux furent transportés à Paris, au Louvre ; et en 1845 un archéologue s'avisa qu'ils pouvaient provenir d'un même ensemble : c'était les quatre côtés d'un sarcophage ; l'ensemble de la cuve porte une iconographie cohérente retraçant les grands moments de la vie d'Achille. Pour le lecteur d'aujourd'hui, sur la figure 2, Ulysse révèle la présence d'Achille parmi les filles du roi de Skyros, chez lequel Thétis avait caché son fils pour lui éviter de partir à la guerre. Les deux rois assis face à face sont Lycomède et Agamemnon. Le grand nombre de personnages, superposés sur plusieurs plans, rend la scène un peu difficile à lire, mais la composition est symétriquement ordonnée de part et d'autre d'Achille, qui a saisi un grand bouclier, placé à dessein parmi les présents offerts aux princesses pour obliger le jeune homme à se dévoiler.

D'une façon générale, dans l'art grec et romain, sur les scènes à plusieurs personnages, ceux-ci ne sont ordinairement pas identifiables par l'expression de leur visage ou les caractéristiques de leur physionomie. Cependant, très tôt, Ulysse a acquis cette apparence d'homme d'âge mûr, qu'il a ici, avec barbe et chevelure bouclée, mais il se distinguerait difficilement des deux rois s'il n'avait le bonnet caractéristique, le pilos. Les deux rois se reconnaissent à leur attitude solennelle, mais seuls quelques détails permettent de les distinguer l'un de l'autre : par exemple les chaussures pour Agamemnon (puisqu'il a dû voyager pour venir à la cour du roi). On aimerait pouvoir identifier à coup sûr Déidamie : ce doit être la jeune fille au haut chignon qui est la plus proche d'Achille. Quant à Achille lui-même, son apparence juvénile est un trait constant à cette époque.

Entre temps, c'est à partir du XVIII^e siècle que les chantiers archéologiques avaient commencé à déverser sous nos yeux des milliers d'objets porteurs d'images... mais, bien sûr, sans notice explicative, sans ces cartels qui, dans les musées, guident les visiteurs ! Alors commença le patient labeur de restauration des vases brisés, des relevés de dessins, de publication, de déchiffrement, de classement typologique (formes), stylistique (dessins) et thématique (sujets), de datation. Alors commença la passionnante aventure de l'iconographie de l'Antiquité.

Les images, en elles-mêmes – surtout celles des vases peints –, ne sont pas très difficiles à lire : la simplicité du dessin et de la composition, notamment aux VI^e et V^e siècles av. J.-C., peuvent produire un effet de réel (F. Lissarrague). Mais les objets, les vêtements, les gestes, ne sont pas ceux du XXI^e siècle ; et si on les interprète comme s'ils étaient contemporains, on risque le contresens. Ainsi présenter comme

des « étrivières¹ » utilisées comme un fouet, ce qui est en réalité un de ces bandeaux que l'on porte autour de la tête dans les banquets, c'est une erreur qui condamne à ne rien comprendre à la scène ; c'est ce qui s'est passé pour un relief romain, maintes fois et tout récemment encore publié dans les manuels de latin : dans une scène de comédie, avec des acteurs masqués, on a cru voir un jeune maître frappant son esclave, alors que le jeune homme revient manifestement d'un banquet, brandissant son bandeau ; accompagné de la joueuse d'aulos, il titube et il est soutenu à grand-peine par son esclave, comme Bacchus par Silène sur d'autres œuvres hellénistiques et romaines. Erreur sur un objet, erreur sur la gestuelle : le jeune homme ne frappe pas, il lève son bandeau et l'agite dans un état de grande excitation. Cela change évidemment le commentaire qu'une comparaison avec la comédie latine permettrait de faire.

Il a fallu du temps pour comprendre que la gestualité contemporaine ne peut pas expliquer la gestualité d'autres temps. Il a fallu du temps aussi pour que l'on cesse de considérer le texte comme l'inspirateur unique de toutes les images mythologiques. Parfois, une inscription pouvait mettre sur la voie d'une identification. Sur la figure 3, le mot PRIAMOS fait signe vers l'*Iliade*. En voici une description du début du XIX^e siècle :

Bien rarement les artistes anciens dans les monuments qu'ils nous ont laissés se sont conformés en tout point au récit des auteurs qui nous restent, même à ceux d'Homère, si célèbres et si connus dans l'Antiquité. On trouve l'explication de cette planche dans l'inscription PRIAMOS placée au-dessus d'un vieillard. Il n'y a nul doute que ce ne doive être le descendant de Dardanos qui vient réclamer du vainqueur des Troyens le corps de son fils pour lui donner la sépulture. Mais le vieux Priam n'embrasse point les genoux d'Achille, il est seulement appuyé sur une béquille et celui à qui il s'adresse doit être Achille qui tient une lance, et il fait un mouvement d'étonnement en arrière. Quels sont les deux autres personnages : celui qui est à droite pourrait bien être Automédon, la femme qui est derrière Priam, Briséis qu'Agamemnon avait rendue à Achille².

Véritables « défricheurs » de l'image, les savants sont déconcertés par les décalages qu'ils observent entre le texte et ce qui, pour eux, en est « l'illustration ». Mais il est juste de reconnaître qu'en ce début du XIX^e siècle, ils n'ont pas tous les outils méthodologiques (répertoires, corpus

(1) Relief, Mus.Naples, 6687, époque de Vespasien ; en dernier lieu, Latin 2nde, Magnard, Paris, 2001, page 153 ; ce relief est reproduit dans presque tous les manuels de latin en cours ces dernières années, et presque toujours avec la même erreur de lecture ; on peut le retrouver aussi sur une petite vignette du *Gaffiot* sous l'entrée « Comœdia ».

(2) L'auteur poursuit son commentaire en regrettant la médiocrité du dessin.

– comme le *Corpus Vasorum Antiquorum* ou le *Lexique Iconographique de la Mythologie Classique* –, catalogues, etc...) qui leur permettraient des comparaisons éclairantes, ni l'aide des réflexions théoriques sur l'image comme celles qui se multiplient dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Aujourd'hui :

1°) On dénombre plus d'une vingtaine de vases attiques sur le thème du rachat d'Hector ; la visite de Priam y est traitée majoritairement de la façon suivante : Priam s'approche d'Achille allongé sur un lit de banquet ; en dessous du lit, gît le corps d'Hector, allongé comme parallèlement à son vainqueur – ce qui ne correspond pas non plus strictement au texte homérique¹.

2°) La scène se lit comme un « départ d'Hector » (*“Hector leaving home”*) qui prend congé de Priam et d'Hécube ; celle-ci tient une œnochoé mais où est la phiale ? Cette absence est-elle une indication temporelle pour signifier que la libation est terminée ? Plutôt que de commenter cette scène par rapport au chant XXII, on la comparerait avec toute une série de « Départs de guerriers » si bien analysée dans *La Cité des Images* : lorsqu'elles existent, des inscriptions de noms mythologiques servent à héroïser des scènes de la vie quotidienne qui, même sans la référence mythologique, expriment des valeurs de la société athénienne (même lorsque les personnages sont troyens !)².

Même sans l'aide d'une inscription, les « archéologues-philologues » étaient tellement érudits qu'ils ne tardaient pas à proposer des solutions, souvent convaincantes, mais parfois aussi démenties par la suite. Il était évidemment tentant d'interpréter la figure 4 comme une mort d'Astyanax : voici une lecture « d'hier » (1817) :

La vie d'Astyanax donnait aux Grecs de l'inquiétude ; ils craignaient qu'un jour il ne devînt le vengeur d'Hector son père et le restaurateur de Troie ; les vents s'opposant au retour des Grecs, Calchas déclara que pour plaire aux dieux il fallait qu'Astyanax fût précipité du haut des murailles. En vain Andromaque avait caché son fils ; Ulysse le découvrit et fit exécuter ce cruel arrêt. La planche représente le moment qui précède cette barbare exécution. Une jeune fille qui peut-être est Polyxène, tante du jeune homme, intercède pour lui auprès d'Ulysse. Ce roi farouche a donné ses ordres et ne fait aucune attention aux prières qui lui sont adressées. Un soldat placé en haut d'une tour tient Astyanax sur l'un de ses genoux ; il le menace de son sabre et tourne ses regards vers Ulysse pour être prêt à obéir au premier signe.

(1) Analyse de ce motif in : *Metis*, 5, 1990, pp. 157-168, sous le titre « L'humiliation d'Hector » ; nombreux exemples in *LIMC*, s. v. Achilleus, Hector et Priamos.

(2) Voir *Cité des Images*.

Il se pourrait bien que cette lecture de l'image 4 ait été suggérée par la connaissance des *Troyennes* de Sénèque : il faudrait alors admettre que notre commentateur n'avait aucune idée de l'ancienneté du vase en question ; cela pourrait se vérifier, mais ce n'est pas le lieu ici ; et cette recherche ne s'impose pas puisque, de toutes façons, cette lecture est remise en question.

Aujourd'hui, en effet,

1°) on sait que l'enfant n'est pas Astyanax, mais Oreste. Pourquoi Oreste ? La comparaison avec un autre vase italiote, actuellement au Musée de Naples, a permis de résoudre l'énigme. On y voit un homme agenouillé sur un bloc qui doit être un autel, la jambe gauche tendue, et menaçant de son épée un enfant nu qu'il tient la tête en bas ; un bandage enserre la cuisse gauche de l'homme... Alors, bien sûr, c'est Télèphe ! Ce guerrier avait été blessé par la lance d'Achille ; huit ans plus tard, sa plaie n'étant toujours pas cicatrisée, il lui fut conseillé de la faire soigner « par ce qui l'avait faite » ; un peu de la rouille de la lance d'Achille devrait faire l'affaire. Pour obtenir l'aide d'Achille, par l'intermédiaire d'Agamemnon, Télèphe se rend au camp des Grecs et, selon certaines versions, il prend le petit Oreste en otage pour obtenir satisfaction. L'histoire était connue dans l'Antiquité, notamment par deux tragédies portant le titre de *Télèphe* ; l'une d'Eschyle, l'autre d'Euripide ; il n'en reste que des fragments. Mais, pour cette fois, ce sont les documents figurés qui ont permis aux philologues de reconstituer le *Télèphe* d'Euripide¹. La figure 4 se comprend maintenant ainsi : arrivant de la gauche, Agamemnon croyant son fils en danger, a tiré son épée mais Clytemnestre qui était au courant de la supplique de Télèphe se précipite vers son mari pour lui expliquer la situation. La vie d'Oreste est sauvée.

2°) Et pourquoi pas Astyanax ? Le recensement des textes et des images évoquant la mort d'Astyanax a été fait. Et, surprise, dans la tradition littéraire de toute l'Antiquité, Astyanax est toujours précipité du haut des remparts ou des tours de Troie. Dans la tradition figurative, en Attique, la mort d'Astyanax est toujours (sauf exceptions) associée à celle de Priam réfugié sur un autel² ; parfois même Néoptolème brandit, comme un javelot, l'enfant qu'il va jeter contre Priam. Le grand-père tué par ou avec le petit-fils, comment exprimer plus fortement l'extinction tragique d'une lignée naguère glorieuse ? Les textes le font à leur manière, l'image dispose de son propre langage.

(1) À ce sujet, voir Séchan, p. 502 *sqq.* et figs. 149 et 150.

(2) Images et analyses du motif *in* : LIMC, s. v. Astyanax. Voir aussi O. Touchefeu-Meynier, « Images sans texte » *in* Lissarrague-Thélamon, p. 21 *sqq.*

Lorsque l'on pouvait constater des divergences aussi flagrantes entre textes littéraires et documents figurés, les savants « d'hier » faisaient intervenir, et c'est assez logique, l'hypothèse d'une autre source littéraire encore inconnue. L'exemple ci-dessous est significatif à cet égard : il s'agit d'une amphore du Peintre de Taleidès, actuellement à New York (47.12.5), sur laquelle Dubois-Maisonneuve reconnaît à juste titre Thésée et le Minotaure (pl. 61) :

[...] Les jeunes gens figurés sont ceux qui devaient servir de pâture au Minotaure. [...] Les deux jeunes gens sont armés de lances, quoique Plutarque dise expressément qu'ils devaient être envoyés désarmés. Mais Palaiphatos nous apprend qu'Ariane remit à Thésée une épée : peut-être une autre tradition, aujourd'hui perdue, nous apprenait-elle qu'elle avait donné des lances à ses compagnons. Les monuments d'un temps postérieur nous font toujours voir les compagnons de Thésée sans arme et ne devant leur délivrance qu'à Thésée, ce qui relève encore davantage le caractère du héros.

L'intérêt de ce passage est double : il témoigne de l'impérieuse nécessité, à cette époque, d'un référent textuel, quitte à bousculer hardiment la chronologie (Palaiphatos est un auteur du IV^e siècle après J.-C.), et cela même pour des détails qui peuvent paraître anodins ; mais, à ces détails (présence ou absence des armes), l'auteur n'accorde pas seulement une fonction narrative, il leur donne aussi valeur de « signes » dénotant, en plus ou en moins, le courage du héros.

Athéna et la potion magique

Avec la figure 5, nous avons encore un exemple (il y en aurait beaucoup d'autres) d'une image dont les personnages sont correctement identifiés, mais dont le commentaire porte aussi la marque de son temps : « Hercule voulant aller aux Enfers but une liqueur que Minerve lui versa ; elle lui fit oublier ses maux passés, et accrut sa force et son courage » (Tischbein, II, pl. 22). Les « boissons d'oubli » sont bien attestées ici ou là dans la littérature grecque ; mais, à tout prendre, s'il fallait vraiment chercher dans la vie d'Héraklès la clef de cette rencontre insolite, je préférerais voir ici l'accueil du héros dans l'Olympe lors de son immortalisation. S. Reinach (Rep. I, p. 298, fig. 6) qui a repris la gravure de Tischbein l'accompagne de cette légende : « Athéna libant à Héraklès ». Malgré sa formulation un peu archaïque, ce titre, qui gomme toute justification anecdotique, me paraît, dans son aspect général, beaucoup plus juste. Aujourd'hui, en effet, on s'intéresserait à cette image dans le cadre d'un questionnement beaucoup plus large. On pourrait se reporter aux travaux modernes, par exemple sur le geste de la libation et sa signification, notamment lorsqu'il est accompli par des

divinités, sur la place d'Héraklès en Attique, et tout spécialement lorsqu'il est représenté aux côtés de la divinité poliaide d'Athènes.

Actuellement, en effet, les chercheurs regroupent les images en « séries¹ », interrogent de vastes corpus, d'une part pour décrypter précisément les codes de l'imagerie selon les dates et les régions, et, d'autre part, pour mettre en lumière les rapports que les images entretiennent avec la société dans ses différents aspects. Les Centres de Recherches de Lausanne et de Paris (Centre Gernet) ont si bien mis en valeur l'intérêt de ce questionnement que leur *Cité des Images* (voir bibliographie) a donné un véritable élan à la recherche iconographique. Il n'en reste pas moins que la « lecture initiale », la première identification des objets, des personnages et des scènes, restent encore parfois problématiques ; il reste du travail en perspective pour les futurs archéologues.

Les quelques exemples réunis dans ces pages pourraient se comprendre comme des jalons pour une épistémologie de la « lecture d'image ». Ils se proposent aussi de montrer, en filigrane, en quelque sorte, que la comparaison entre texte et image préconisée, à juste titre, pour la classe, ne suffirait pas à donner à voir le « fonctionnement » de l'imagerie antique et qu'une comparaison entre images de séries voisines s'impose aussi.

Odette Touchefeu-Meynier

Bibliographie

Baratte, F. et Metzger, C., *Sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris, 1985.

Bérard, C., Vernant, J.P. *et alii*, *La Cité des Images, religion et société en Grèce antique*, LEP, Nathan, 1984. Voir aussi Vidal-Naquet P., *Fragment sur l'art antique*, A. Viénot, éd. 2002, notamment chapitres 3 à 5.

Dubois-Maisonneuve, M., *Introduction à l'étude des vases antiques* avec des explications de A. Millin, Paris, 1817.

Kahil, L. *et alii*, LIMC : *Lexique Iconographique de la Mythologie Antique*, Zurich, Artémis, 1981 sqq. : sept volumes doubles, articles en quatre langues selon la nationalité de l'auteur. Cet ouvrage est consultable dans la plupart des grandes bibliothèques universitaires.

(1) *Imagerie des Grecs ou Grèce des images*, Le Temps de la Réflexion, II, 1998, pp. 274-297.

Lissarrague, F. et Thélamon, F., éd., *Image et céramique grecque*. Actes du Colloque de Rouen. Publications de l'Université de Rouen n° 96, 1982.

Notor (Vicomte de Roton), *L'Odysée illustrée par la céramique grecque*, Delmas, 1951.

Reinach, S., *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, I-II, 1899-1900.

Séchan, M., *Étude sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la Céramique*, Paris, 1926.

Tischbein, W., *Collection of engravings from Ancient vases... now in the possession of Sir Wm. Hamilton*, Naples, 1791-5.

Hors-texte

Page 179

Figure 1 : Dessin d'une « amphore » (IV^e siècle av. J.-C.), Musées du Vatican. Ici d'après Notor, p. 179. Le « pastoureau » est en réalité Pâris et l'amphore un cratère.

Figure 2 : Sarcophage. Paris, Louvre MA 2120 (190-200 av. J.-C.). Ici d'après C. Robert *et alii*, *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, 1890 sqq., fig. 26 ; biblio. : Baratte-Metzger, n^o 165.

Page 180

Figure 3 : Amphore à col attique du groupe de Polygnotos (V^e siècle av. J.-C.), Musée de Philadelphie, 30.44.4 Ici, d'après Dubois-Maison-neuve, pl. 63.

Figure 4 : Vase italiote perdu, ici © E.F.A., d'après Tischbein, II, pl. 6.

Figure 5 : © E.F.A., d'après Tischbein, II, pl. 23 ; amphore attique, Los Angeles, 50.8.21.



Figure 1

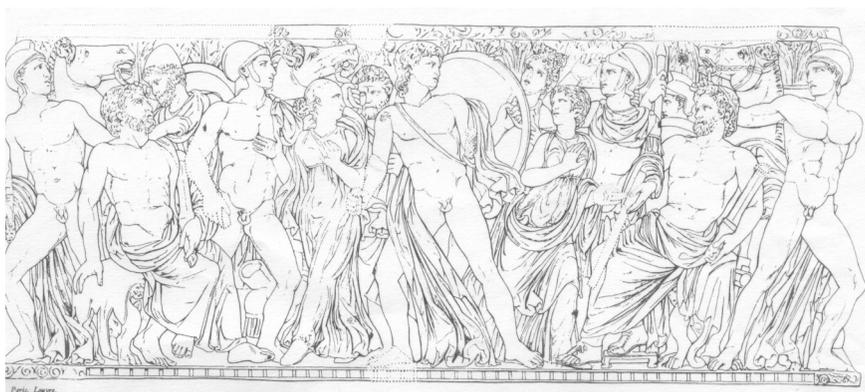


Figure 2

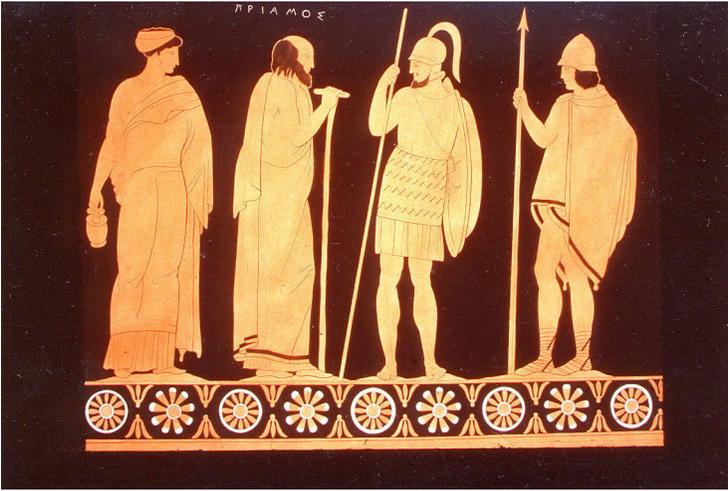


Figure 3

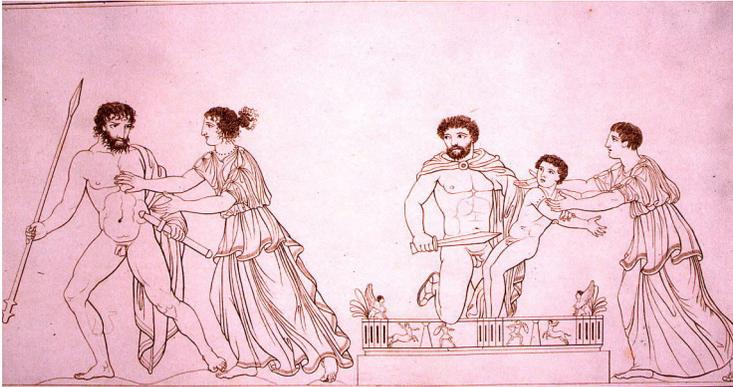


Figure 4



Figure 5