

## Mise en vase, mise en torsion

Ivonne Manfrini

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/849>

DOI : [10.4000/imagesrevues.849](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.849)

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

### Référence électronique

Ivonne Manfrini, « Mise en vase, mise en torsion », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 01 février 2008, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.849>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Mise en vase, mise en torsion

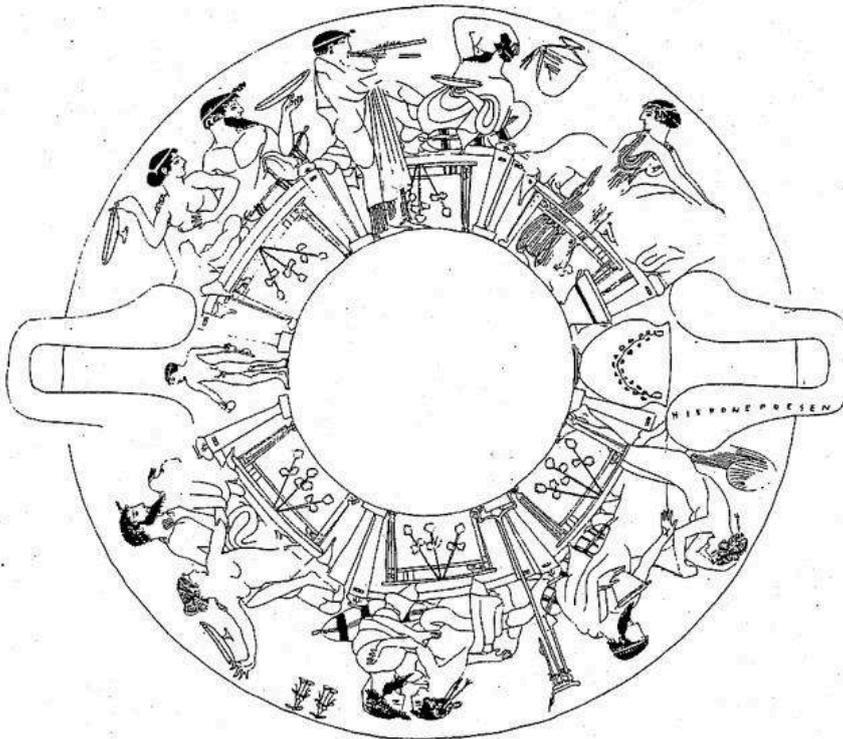
Ivonne Manfrini

---

- 1 Les quelques observations qui suivent constituent les prémisses d'une recherche en cours sur les implications de la présence d'images, et/ou de décor, sur ces volumes que sont les vases grecs, en particulier les vases produits à Athènes entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Une mise en vase, en tridimensionnalité, des images dont il s'agira de percevoir en quoi elle constitue une expérience radicalement différente de la mise en page, sur un support à deux dimensions, qui nous est si coutumière. Il s'agit donc d'envisager la relation entre le support, les images qu'il porte et les manipulations dont il fait l'objet. En interrogeant la mise en vase, on interroge la visibilité des images en gestes, puisque les récipients étaient utilisés, et la pratique de leur déchiffrement par les « spectateurs » grecs. Cette visibilité est dite ici visibilité « en torsion » puisque la fonction et l'usage des vases impliquent des manipulations qui contribuent à produire une torsion sémantique des signes iconiques. Ainsi, dans le cadre du *symposion* par exemple, pratique ritualisée du bien boire entre hommes sous le patronage de Dionysos, les coupes porteuses de figures passent de convive en convive en effectuant une rotation de 180 degrés ; avec les récipients circulent des images, du vin et de la parole (Fig.1)<sup>1</sup>.



Fig.1



Coupe à figures rouges

New York, 20.246. Dessin F. Lissarrague

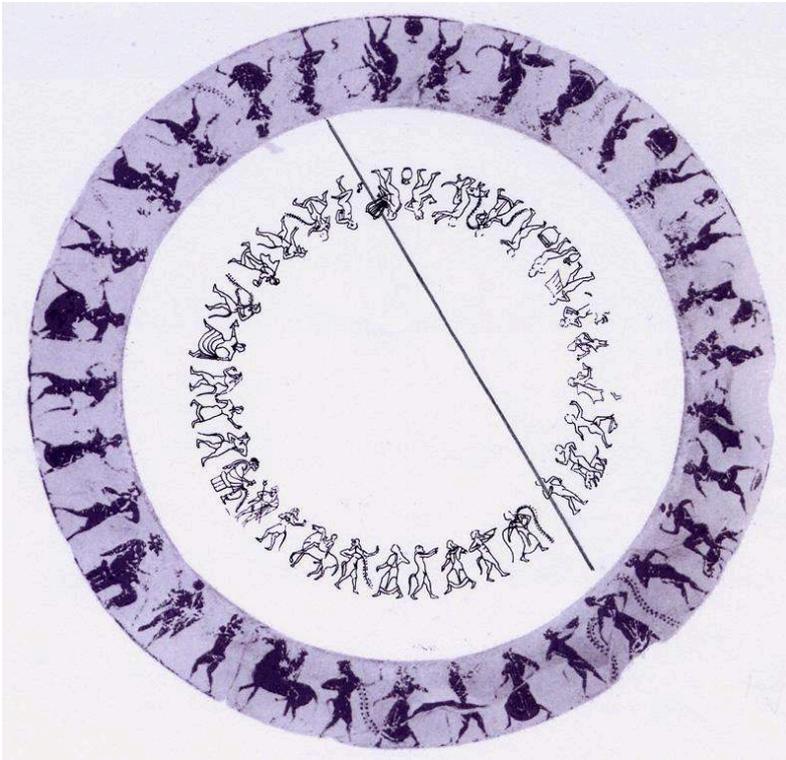
- 2 Mettre une image en vase c'est la mettre en volume, en gestes et en partage. C'est susciter une lecture qui engage le mouvement de l'œil, du corps, et un mode de fonctionnement de la mémoire qui convoque les capacités des spectateurs à associer et à permuter des signes iconiques, présents et absents, pour décoder des effets de sens à l'enseigne du jeu, de l'énigme, du paradoxe comme torsion sémantique. Il sera donc question ici du temps de la perception et du décodage, voire du commentaire oral, qu'impliquent le contexte et la manipulation des vases ; en bref, d'une analyse de la temporalité des images propre à la dimension de la performance<sup>2</sup>.
- 3 Les Grecs ont produit des images sur des supports plats de la fresque à la peinture de chevalet en passant par des plaques en terre cuite<sup>3</sup>. La panse des récipients n'était pas le seul support disponible, cette surface en volume avait donc une spécificité dont il faut interroger le, ou les, registre(s) du faire et du voir. La relation entre le vase et les images qu'il porte fait débat depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Sans vouloir retracer de manière exhaustive le parcours de l'historiographie, il paraît nécessaire de citer quelques prises de position emblématiques qui permettront de mieux situer la contribution présente. En 1936, le céramologue Charles Dugas pose la question essentielle : pourquoi les Grecs ont-ils utilisé les vases comme supports de peintures ? Au terme d'une analyse fine de la chronologie des pratiques du potier et du peintre, marquées tantôt par l'interdépendance tantôt par l'autonomie, il note cependant qu'en Attique, très tôt, l'intérêt pour l'imagerie est plus accentué que celui pour la décoration caractérisée par l'interdépendance du volume du vase et de sa surface peinte. Dugas interprète ce fait : « une des raisons auxquelles la céramique devait son caractère était l'absence de papier dans le milieu d'où elle était issue. Substitut du papier en tant qu'il est support

d'imagerie, la poterie a été appelée à jouer, dans la vie individuelle et sociale, le rôle du papier illustré ». La fonction des vases, moins chers et donc plus accessibles à tous, continue Dugas, permet de diffuser auprès d'un plus grand nombre un « enseignement par les yeux » des valeurs de la société athénienne ainsi qu'une éducation esthétique. Il y avait donc « incompatibilité entre la représentation de la vie humaine et la véritable décoration céramique, les Athéniens n'étaient pas peuplé à s'y arrêter entraînés par la joie supérieure que leur procuraient ces images »<sup>5</sup>. Selon ce type de lecture, outre la dimension idéologique qui informe la proposition, la référence au paradigme de la surface à deux dimensions, le tableau, propre à notre culture, est constante. Du coup, elle escamote la spécificité du support de l'image, un volume, et la fonction du vase impliquant une gestualité contextualisée, voire ritualisée. Plus récemment, F. Lissarrague restitue cette dimension en proposant une lecture anthropologique donnant un aperçu des jeux d'images, de métaphores et de réflexivité qui, dans la pratique sympotique, tressent le vin, la poésie et la musique<sup>6</sup>. À la suite de ce dernier, Didier Martens conceptualise sa réflexion sur la relation entre le support et l'image, tantôt le vase disparaît dans l'image, il s'agirait d'une « illusion volumique » ou, au contraire, l'image est absorbée par le vase ce qui correspondrait à une illusion d'animation<sup>7</sup>. La proposition de Martens, par certains aspects très, trop formaliste, ne tient pas toujours compte du contexte, ni de la gestualité ; sur ce point, elle reste parfois en deçà des propositions de F. Lissarrague. Elle a cependant le mérite de contribuer à l'élaboration de jalons de ce qui pourrait être une anthropologie de la perception optique, car les effets, résultant du montage de ces éléments hétérogènes que sont les récipients et les pictogrammes qu'ils portent, sont révélateurs d'un codage culturel de l'œil éloigné de nos habitudes visuelles.

- 4 Dans la foulée des ces chercheurs, enfin, R. Neer interroge la peinture vasculaire athénienne de la fin du VI<sup>e</sup> siècle et du début du V<sup>e</sup> siècle comme lieu d'expérimentation formelle et sémantique, dans l'espace et la temporalité du *symposion*, à l'enseigne d'un jeu d'images caractérisé par l'ambiguïté et le paradoxe comme modes de penser la réalité sociale et politique. L'ambiguïté et le paradoxe, comme torsion du sens, caractérisent la communication sympotique en général, l'image n'étant qu'un aspect parmi d'autres de ce mode d'expression caractérisé par l'oralité. Le temps du bien boire constitue donc un espace et un moment ritualisé où s'entremêlent jeux de mots et d'images, en résonance. Cette fluidité des mots et des images permet des jeux de rôle, des changements d'identité, de rendre présent qui est absent ou mort, voire de devenir un objet, pas n'importe lequel cependant : « je souhaiterais pouvoir devenir une magnifique lyre en ivoire et que de magnifiques jeunes gens dansent avec moi en l'honneur de Dionysos » récite une chanson à boire<sup>8</sup>. L'espace du *symposion* est ainsi le temps d'une performance au cours de laquelle les vases porteurs d'images sont pris dans un réseau de gestes et de mots qui sollicitent la mémoire et suscitent la glose en partage et en rivalité. Les remarques qui suivent s'inscrivent dans la foulée des recherches citées ci-dessus. La temporalité dont il s'agit ici est donc celle de la pratique antique des images en gestes dans un contexte ritualisé ; une temporalité spécifique qui met en cause la conception d'une narrativité intrinsèque à l'image uniquement.
- 5 Les quelques exemples discutés ci-dessous n'ont pas pour objectif de constituer une herméneutique définitive ; comme annoncé, il s'agit de soumettre à la réflexion, à la discussion, des propositions qui n'ont pas force de lois générales tant il est vrai que les

peintres de vases sont connus autant pour l'attitude expérimentale de quelques uns que pour la répétitivité de la plupart.

Fig.2



Cratère à figures noires

Würzburg, HA 166a, CVA 1 (39), pl.44. Dessin F. Lissarrague

- 6 Le premier exemple choisi est un fragment d'un grand vase à mélanger le vin et l'eau ; il s'agit de la lèvre d'un cratère, ou d'un dinos à figures noires, daté du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Fig.2)<sup>9</sup>.
- 7 Ce type de récipient est généralement de dimensions relativement importantes, ici le diamètre de la lèvre est de 30,3 cm. Ces vases sont transportables mais, vu leurs dimensions, ils ne font pas l'objet de manipulations sophistiquées, comme c'est le cas pour les coupes par exemple. Suivant que le cratère est posé immobile ou porté par les buveurs qui dansent, la perception et l'efficacité des images, figurées ici à l'horizontale sur la lèvre, varieront. Il s'agit donc d'une frise circulaire représentant Hermès et un satyre introduisant Héphaïstos, chevauchant une mule, devant Dionysos assis. De part et d'autre du groupe des divinités se déroule un « cortège » de personnages dansant deux à deux : une ménade face à un satyre sur les deux tiers de la circonférence, alors que sur l'autre tiers, tous les couples sont masculins à l'exception d'un où apparaît une femme ; en outre, deux personnages dansent seuls, l'un dans l'axe de Dionysos, alors que l'autre s'agit au-dessus d'une coupe posée à terre. Deux mondes dionysiaques semblent donnés à voir : celui des dieux où se mêlent le masculin et le féminin, les satyres et les ménades, et celui des mortels, apparemment moins nombreux, où l'élément masculin prévaut. La composition n'est pas conçue de manière linéaire, une composition où l'on passerait du monde des dieux au monde des hommes en déchiffrant l'image dans le sens des aiguilles d'une montre ou en sens contraire. Pour

voir, ou pour interroger, la scène, il faut soit faire tourner le vase, soit déambuler ou danser autour. Ce n'est que par l'un ou l'autre de ces gestes qu'il est possible de percevoir, à un certain point de la ronde, la transformation des hommes en satyres pourvus d'une barbe et d'une queue, ou vice versa celle des satyres en hommes et du coup le passage du monde masculin des mortels au monde mixte de Dionysos ou l'inverse. Le mouvement n'est pas celui de la rotation continue et de la métamorphose, mais celui, plus heurté, de la bascule ou de la double boucle. Partant de Dionysos, on passe des satyres aux hommes avant de revenir aux premiers. Si le point de départ est en revanche le danseur mortel, peint dans l'axe du dieu, on effectuera une autre rotation de 360 degrés des hommes aux hommes en passant par Dionysos et ses compagnons. Il n'y a pas de cortège et l'on notera que le nombre des mortels est égal à celui des satyres et des ménades. Une observation attentive de l'image montre que l'oscillation est constamment présente, tantôt les personnages se font face, tantôt ils se suivent, ailleurs le mouvement de la tête contredit celui du corps permettant ainsi d'articuler les pictogrammes sur la droite ou sur la gauche. La temporalité représentée n'est pas celle de la transformation mais celle du changement continu, de la réversibilité sans linéarité, de l'oscillation et de l'ambiguïté. Cette expérience correspond à celle du buveur qui, sous l'effet du vin et des mots, expérimente les jeux de rôles, jusqu'à devenir un satyre ou souhaiter devenir une lyre, par exemple, tout en demeurant un mortel. Le temps de l'image en gestes correspond au temps de l'expérience dionysiaque du faire l'autre. Avec le vin, la musique et la parole, l'image contribue ainsi à actualiser l'expérience de la fluidité de l'identité. Il faut encore accorder un peu d'attention à l'intérieur de la lèvre de ce dinos où figurent cinq voiliers et leurs rameurs qui naviguent sur la mer donc sur le vin quand le vase est plein. La métaphore qui renvoie de la mer au vin et *vice versa* est bien connue. Le navire n'est pas la salle du banquet, comme on a pu l'écrire, mais bien l'expérience de la navigation en équipage qui correspond à celle du boire ensemble et du faire l'autre. Le poulpe, représenté entre deux voiliers, évoque cette dimension. En effet, dans l'imaginaire grec, le poulpe est caractérisé par sa souplesse, par sa capacité de métamorphose résultant de l'astuce et non de la peur. Le poulpe est un maître de l'art du faire l'autre et sa présence sur le vase renvoie autant à son appartenance au monde de la mer qu'aux compétences que la culture grecque lui attribue<sup>10</sup>.

Fig.3



Coupe à figures noires

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. 67/90

- 8 Le deuxième exemple choisi est une coupe de 19 cm de diamètre (26,5 cm avec les anses), datée du milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., c'est un objet facilement manipulable, le récipient du *symposion* par excellence (Fig.3 a et b)<sup>11</sup>.
- 9 Utilisées par les hommes, les coupes servent à boire le mélange de vin et d'eau et les convives se les passent en les tenant par l'anse. Les récipients, et les images qu'ils portent, effectuent ainsi une rotation de 180 degrés chaque fois qu'ils changent de main. Notre coupe est un exemple parmi d'autres de la production dite des petits maîtres, située dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La forme est standardisée : la lèvre du vase est séparée de la vasque par une ligne noire ; au registre supérieur, une image peinte ; en dessous, une inscription qui s'adresse au buveur ou qui porte le nom du potier. Il s'agit de vases qui parlent : les inscriptions font souvent allusion au bien boire, avec mesure donc, aux qualités du vase « je suis un beau vase à boire », ou alors elles transcrivent la signature du potier, apparemment seulement celle du potier. Quoi qu'il en soit, elles s'adressent à un symposiaste en action, ou potentiel, comme ces coupes qui interpellent l'une un buveur, l'autre un acheteur : « réjouis-toi et bois-moi », « achète-moi »...<sup>12</sup>. Sur l'un des côtés de la coupe choisie ici, est représenté un homme barbu, debout et nu, en train de creuser une motte d'argile pour amorcer le façonnage d'un vase alors qu'un autre personnage imberbe, nu et assis de face, anime le tour. Sur l'autre côté, un potier, imberbe lui aussi mais vêtu, achève la coupe en apportant des retouches au profil du pied ; en face de lui, un personnage dépourvu de barbe, enveloppé dans un manteau, acheteur ou maître d'atelier, parle. Sur la vasque, une pseudo-inscription est soigneusement peinte. Ces images paraissent ne poser aucun problème de déchiffrement. Elles sont interprétées comme une évocation temporelle

des étapes extrêmes, le début et la fin, du faire du potier avec, cependant, une attention à la « sélection, hiérarchisation des éléments importants et secondaires » puisque les images sont des « reconstructions et non des instantanés photographiques »<sup>13</sup>. Le choix du potier au détriment du peintre, l'absence de barbe du personnage actionnant le tour, et donc son statut d'aide voire d'esclave face à un patron barbu, seraient donc une manière d'indiquer la hiérarchie des artisans dans un atelier. Mais sur l'autre côté du vase, le potier qui accomplit le travail délicat du finissage est imberbe ; suivant la logique de cette interprétation, ce serait donc l'aide, l'esclave, qui achève la coupe mettant ainsi en valeur son geste et du coup son statut (?). Une autre proposition suggère que les deux faces s'opposent, présentant l'une l'aspect salissant, et donc peu valorisant de l'activité de potier, alors que l'autre mettrait en évidence la dimension minutieuse, spécialisée, et donc socialement plus appréciée, du travail de finissage. L'impression d'effort du potier barbu qui monte le vase constitue un indice de poids en faveur de cette interprétation qui relègue au second plan, voire fait disparaître, une lecture en terme de mise en image de la temporalité du faire du potier. Pour accepter cette proposition, il faut cependant admettre que le statut des artisans pouvait offrir un thème de débat digne de l'intérêt des citoyens athéniens réunis pour boire sous le patronage de Dionysos<sup>14</sup>.

- 10 La compréhension de cette image passera par l'analyse de l'ensemble du *corpus* des représentations d'artisans. On peut toutefois déjà remarquer que le jeu sur les variations constitue peut-être une dimension du jeu d'image. Le changement, d'une face à l'autre, porte sur des détails : la barbe, le vêtement, sur des attitudes et des morphologies corporelles, sur des interactions entre les personnages. Ces variations ne sont pas perceptibles simultanément puisque le vase est un volume ; sans une certaine attention, cette acuité du regard qui implique la mémoire, sans le geste de tourner et de retourner le vase, elles pourraient passer inaperçues. La variation intervient sur le registre du même et du différent, un potier est représenté sur les deux côtés mais pas exactement le même potier. L'image joue sur le glissement, porteur de sens, qui devait susciter la glose à l'instar des jeux de mots proposés aux convives dans le cadre du *symposion* : « un homme qui n'était pas un homme vit et ne vit pas un oiseau qui n'était pas un oiseau perché sur une branche qui n'était pas une branche, il le frappa avec une pierre qui n'était pas une pierre ». Il fallait une sagacité émulée par le contexte pour identifier un eunuque myope frappant d'une pierre ponce une chauve-souris perchée sur une plante de fenouil<sup>15</sup>. Les images pouvaient également être métaphorisées, « énigmatisées », constituer un *griphos* iconique, et donc être soumises à une torsion du sens favorisée par la forme du support, un volume, et par le geste de rotation. La mise en mouvement du sens, offerte à la sagacité en rivalité des convives, appartient à la performance dans sa globalité. Pour la coupe qui nous occupe ici, même si la signification des variations iconiques concernant la figure du potier attend encore une interprétation, on peut cependant observer que la rotation du faire du potier et celle du geste des symposiastes, qui se passent la coupe, se nouent, se tordent, dans le même objet. La lecture de l'image en terme d'une temporalité du travail de l'artisan à l'enseigne d'une hiérarchisation des tâches escamote sans doute la complexité de ce qui était donné à penser à travers le temps du voir mis en gestes et en mots. La glose, le commentaire, l'échange verbal sont présents sur la coupe : la « pseudo inscription » et la bouche ouverte du personnage au manteau, un acheteur ou le patron de l'atelier, indique clairement la fonction vocale de l'image. La rotation de la coupe et des images de convive en convive entraîne celle du commentaire sur le, les, faire en rotation du

potier provoquant ainsi des jeux d'associations et de permutations dont l'eunuque myope à la chauve-souris nous a donné un exemple. Dans la logique de ce fonctionnement, il est même possible d'envisager que la représentation de l'activité du potier en soi ne constitue pas le centre de l'intérêt. Sur notre coupe, quelle que soit la face regardée, le tour est au centre de l'image. En grec, le tour se dit *trochos*, le mot véhicule l'idée de course, de rapidité. Un passage de l'*Iliade* d'Homère, bien connu des céramologues, compare la danse savante, rapide et légère de jeunes gens et de jeunes filles au geste du potier qui essaie la course de son tour (*Iliade* XVIII, 599-601). Un autre texte connu, le *de la Diète* d'Hippocrate (1.22), compare la rotation du tour à celle de l'univers : le tour se meut sans fin, sans début ni terme, et sur cette roue en mouvement les potiers créent les objets les plus divers à partir de la même matière et avec les mêmes instruments. La coupe, celle qui est un beau vase à boire, et ses images, tournent de convive en convive et, sous l'effet du vin, de la musique, des mots et des poèmes, les buveurs sortent d'eux-mêmes, font l'autre tout en restant semblables à ce qu'ils sont. L'activité du potier en image serait ainsi une métaphore de la fluidité de l'identité qui caractérise la performance sympotique. La proposition n'est pas sans fondement, la masse d'argile encore brute posée sur la roue figurée sur notre coupe marque le début du façonnage d'un vase sans plus de précision. Vouloir y reconnaître une temporalité technique précise, le façonnage d'un récipient déterminé, impose à l'image un statut illustratif, même sophistiqué, qui escamote la dimension de la performance constituée de gestes et de jeux métaphoriques. Il y aurait donc du faire du potier dans l'attitude des buveurs comme dans celle des danseurs d'Homère ; il y aurait de la rapidité, de la légèreté, de la rotation, et donc du changement sans fin à partir de la même matière et des mêmes instruments. Il ne faut « ...jamais parler d'une chose clairement mais la tordre en une masse épaisse avec d'autres choses », affirme Antiphonès, comédien du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., c'est tout l'art du *griphos*, de l'énigme en mots et en images<sup>16</sup> ; l'image en vase participe de ce mode de communication ludique marqué par l'oblique.

Fig.4



Coupe à figures noires

Oxford, Ashmolean Museum, 1974, 344

- 11 Une autre coupe, d'un diamètre de 34,4 cm, datée de 520 av. J.-C., décorée à l'intérieur et à l'extérieur, illustre de manière efficace ces jeux d'énigmes visuelles qui proscrivent toute lecture des images vasculaires en terme de pages par défaut (Fig.4a.b.c.).
- 12 Sur la panse de la vasque, de part et d'autre, est représenté un masque de satyre entouré de deux grands yeux ; il s'agit d'un exemple parmi d'autres de ce que les spécialistes nomment une coupe à yeux<sup>17</sup>. Lorsque le buveur boit le mélange d'eau et de vin, le convive qui lui fait face se trouve face à un masque-yeux portant un masque-satyre et, dans le cas présent, face à un sexe masculin qui tient lieu de pied de la coupe et qui vient à se trouver entre les deux yeux : le visage du buveur est ainsi momentanément remplacé par des yeux et un sexe. On a interprété<sup>18</sup> cet effet comme une actualisation visuelle du lexique qui désigne les différentes parties du vase puisque les Grecs, comme nous, parlaient de la lèvre, des oreilles, de la tête ou du visage d'un vase ; conduisant la métaphore jusqu'au bout, le potier a, dans ce cas, transformé le pied en sexe. La manipulation du vase se prête dès lors à l'évocation de jeux érotiques, qui sont l'un des ingrédients du *symposion*, voire à une protection contre le mauvais oeil, pour le buveur, garantie par les yeux et le sexe, et à l'un de ces jeux fondés sur un changement d'identité ludique, favorisé par la consommation du vin, à l'enseigne d'une recomposition impertinente, brouillée, du corps du vase et de celui de l'homme ; le jeu se fait dans les deux sens, le visage humain devient une face d'argile pourvue d'yeux phalliques comme le vase devient un visage humain en brouillage<sup>19</sup>. Mais le peintre va beaucoup plus loin, le récipient est également décoré à l'intérieur. Six symposiastes sont ainsi couchés à même le sol sous une « tonnelle » et disposés en cercle autour d'un masque de Gorgone ; comme dans la plupart des cas, le médaillon n'est pas dans l'axe

des anses. J. Boardman, l'éditeur de la coupe, propose de lire la frise dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant par le personnage barbu et couronné de lierre qui fait face à un enfant debout et tenant un vase ; à l'autre extrême, un autre personnage à la barbe plus courte, couronné lui aussi et tenant une coupe sans pied, regarde le premier. Cette proposition suppose une construction en boucle, une boucle qui une fois déroulée devient linéaire, d'une image un peu particulière, nous verrons pourquoi ci-dessous, d'un moment du *symposion*. À la suite de cette proposition, D. Martens a cependant constaté que la construction graphique de la frise de convives s'articule autour du médaillon comme un double hexagone, l'un constitué par les lignes qui relient les têtes, l'autre par celles qui relient les genoux des symposiastes, dont l'axe passe par le nez du masque de Gorgone<sup>20</sup>. Cette construction en double hexagone inquiète le regard puisqu'elle autorise une double lecture, une double animation, de la frise soit vers la droite soit vers la gauche, soit par rapport aux anses, soit par rapport au médaillon. Une analyse très attentive de l'image met en évidence d'autres articulations qui soulignent l'effet de torsion visuelle et sémantique que les gestes et le vin ne pouvaient qu'accentuer. Le « spectateur » antique, exercé à la précision, ne pouvait pas ne pas remarquer que les convives n'ont pas la même identité. En effet, cette frise, apparemment continue et composée à partir de deux hexagones qui perturbent cette continuité, est en fait divisée en deux zones, suivant l'identité des buveurs, de part et d'autre d'une ligne médiane dont les extrêmes sont marqués par une lyre accrochée dans le champ. Deux lyres mais représentées différemment puisque, d'une part, leur orientation est opposée, soulignant ainsi le mouvement de rotation en boucle, et que, d'autre part, l'instrument qui correspond au « premier » personnage barbu est partiellement recouvert d'un vêtement, ainsi que l'a remarqué Boardman, une manière peut-être de contribuer à souligner le statut particulier de ce convive à l'allure dionysiaque. Mais, en même temps, l'axe des lyres contrarie la perception en boucle puisque les personnages représentés dans la partie droite de l'image sont caractérisés de manière nettement différente de ceux figurés dans la partie gauche. Avant d'examiner le statut des uns et des autres, il faut encore remarquer que, contrairement à l'usage le plus courant, cette ligne, dont le point médian est également constitué par le nez-phallus du masque de Gorgone, n'est pas dans l'axe des anses mais perpendiculaire à ce dernier. La construction de cette image est donc graphiquement structurée par plusieurs axes qui visualisent plusieurs possibilités de rotation soit en fonction des anses et des sarments noués, soit en suivant les hexagones en engrenage qui organisent la disposition des convives, soit encore en fonction de la ligne des lyres. Cette structure multiple met l'image en tension, inquiète le regard et provoque ainsi un effet d'animation perceptible même si la coupe n'est pas en mouvement, même si elle est hors du contexte symptomatique. Ce qui est donné à voir dans le mouvement est une fois encore une manière de faire l'autre, en l'occurrence de faire le Lydien. En effet, à droite de la ligne des lyres, les trois convives occupés à boire et à chanter ont les cheveux pris dans un foulard. Ce type de coiffure qui apparaît sur des vases, produits entre 530 et 470 av. J.-C., est l'un des signes qui caractérisent les convives imitant la tenue et le système de valeur des Asiatiques, en particulier des Lydiens<sup>21</sup>. Dans la réalité athénienne, faire le Lydien était, pour certains aristocrates, une manière de se distinguer de leurs semblables en pratiquant un jeu de rôles propre, on l'a vu, à la pratique symposiaste. Contrairement à ces vases, notre peintre joue ici à l'indice discret, celui que repère un œil exercé et intéressé, comme seul un œil attentif remarquera que l'axe intérieur autour duquel pivotent les images est constitué par le

nez du masque en forme de sexe masculin, écho graphique de celui qui est plastiquement présent sur l'extérieur de la coupe<sup>22</sup>. Or, la frise intérieure présente un thème explicitement érotique. De l'autre côté de la ligne des lyres, en face des Lydiens, le personnage barbu face au jeune garçon tient dans sa main gauche une coupe, de forme et de dimensions importantes, et dans sa droite une sandale. La sandale comme « arme » qui frappe l'amoureux est un thème connu qui situe notre scène dans le cadre des pratiques érotiques, présentes également dans le « faire lydien »<sup>23</sup>. Le deuxième personnage barbu et couronné, situé de l'autre côté du sarment de vigne, peut alors être vu comme un spectateur de la scène à l'instar de celui, dans l'autre partie de l'image, qui regarde, en chantant, le couple « asiatique » constitué par un jeune homme et un citoyen d'âge mûr. Mais si l'œil abandonne les zones déterminées par la ligne des lyres pour se laisser orienter par celle des anses et des sarments, le couple pédérastique vient alors se juxtaposer au couple lydien, constituant ainsi un champ visuel où se déclinent les possibles de la sexualité masculine face aux autres convives qui observent en écoutant le joueur de flûte dont le statut inférieur est peut-être marqué par l'absence de couronne. Suivant l'axe de vision choisi pour observer l'image, les mêmes signes iconiques s'articulent les uns aux autres de manière à constituer un subtil éventail de sens possibles. On passe ainsi d'une apparente identité des convives, cependant animée par la diversité des gestes donnée par l'hexagone des têtes, à la pétrification uniforme des corps, produite par l'hexagone des genoux articulé autour du masque de la Gorgone, en passant par une différenciation des rôles et des scénographies qui varient en fonction des syntagmes déterminés par la ligne des lyres ou par celle des sarments, le tout pivotant sur un nez-phallus peint dans l'axe d'un pied-phallus plastiquement rendu sur l'extérieur du vase. Sur les parois externes de la coupe, le mouvement qui permet d'osciller du même au différent fonctionne également. Suivant le geste du buveur, qui porte le vase à ses lèvres ou qui le pose sur la table, la physionomie des masques de satyres est soumise aux variations illusionnistes imposées par les axes de perception. La vision linéaire proposée par Boardman n'est pas incongrue mais elle est combinée, opposée à d'autres perceptions.

- 13 Les trois vases présentés ici ne sont pas uniques. Les jeux d'images en gestes et en mémoire abondent et varient. Les récipients, loin d'être des pages par défaut, peuvent être, tous ne le sont pas, de petites mécaniques proposant des énigmes, des torsions optiques et sémantiques qui inquiètent le regard, stimulent la mémoire et la capacité à opérer des connexions et des permutations. Le vase est ainsi pour le « spectateur » un partenaire actif, comme l'est le buveur, qui suscite la gloire et l'émulation. « Je suis un beau vase à boire », dit une coupe citée plus haut ; les inscriptions, probablement prononcées à haute voix, incitent à l'exercice collectif du commentaire. En sonorifiant les caractères, l'un des buveurs devient temporairement le « je » du vase, il devient le récipient qui s'adresse aux autres convives, qui les pousse à formuler leurs appréciations. Un buveur-vase donc comme il y a des buveurs-lyres, un jeu de rôle parmi d'autres. Ailleurs, sur une amphore, c'est un peintre, Euthymides, qui affirme la supériorité de ses figures sur celles de son collègue Euphronios. Les symposiastes n'ont plus qu'à comparer les mérites respectifs des deux peintres en exerçant leur mémoire, aucune photographie ne permettant de confronter les talents des rivaux<sup>24</sup>.
- 14 La temporalité des images en vase est celle de la performance, effective ou virtuelle ; elle est donnée par l'animation, par le mouvement de l'œil, de la main, par l'esprit capable d'associer et de permuter les signes afin d'explorer la capacité à produire du sens à l'enseigne de l'oblique, par les poèmes enfin dont Pindare dit qu'ils sont un

stimulant pour les symposiastes, pour le vin de Dionysos et pour les coupes athéniennes<sup>25</sup>. Pour qui verrait dans l'analyse proposée ici un poids excessif accordé au *symposion*, les vases pouvant fonctionner dans d'autres contextes, il suffira de rappeler que le tressage des images, des inscriptions et de la glose n'est pas limité à la pratique du bien boire. En effet, la statue d'une jeune fille nommée Phrasikleia, morte à la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., montre, selon son nom, vu et lu à haute voix, « quelque chose qui ne peut être vu, mais seulement entendu : le *kléos* (la renommée)... » comme « ...en tant que statue, au contraire, elle montre quelque chose qui ne peut être entendu mais seulement vu : une fleur ». Une fleur, cependant, comme métaphore du foyer domestique et donc du *kléos*<sup>26</sup>. Dans ce cas, comme dans celui de certains vases, il ne s'agit pas de métaphores et d'homologies instituées mais bien d'un jeu sollicitant chaque fois de manière différente la sagacité, l'intelligence, de qui s'y prête, à l'instar de la pratique du déchiffrement de la parole oraculaire marquée elle aussi par l'oblique<sup>27</sup>.

---

## NOTES

1. F. Lissarrague, *Un Flot d'Images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, 1987, p. 23sq., pour la coupe voir p. 25-26.
2. Pour la problématique du temps dans les images de vases, voir dans ce numéro l'article de N. Strawczynski, "Le Temps d'Eros". Pour un aperçu du fonctionnement de l'image et de la parole dans le cadre de rituels des Indiens d'Amérique, voir C. Severi, *Il Percorso e la Voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi 196, 2004. Je remercie C. Severi pour ses remarques qui m'ont incitée à approfondir certains points.
3. Pour la peinture grecque en général, cf. A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - 1er siècle ap. J.-C.)*, Ecole française de Rome, 274, 1989. Pour les plaques de terre cuite peintes par Exéchias (c. 530) et conservées à Berlin, voir J. Charbonneau, R. Martin et F. Villard, *Grèce Archaïque (620-480 av. J.-C.)*, p. 104, fig.114-115. Pour la plaque du musée de l'Acropole (c. 520-510) voir idem, p. 312ss.
4. Pour un compte-rendu critique de l'historiographie voir D. Martens, *Une Esthétique de la Transgression. Le vase grec*, Académie royale de Belgique, 1992, p. 11ss.
5. C. Dugas, *Décoration et Imagerie dans la Céramique Attique*, in : H. Metzger, *Recueil Charles Dugas*, Paris, 1960, p. 47, 48, 44.
6. F. Lissarrague, op. cit.
7. D. Martens, op. cit., p. 67ss., p. 151ss.
8. R.T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca.530-460 B.C.E.*, Cambridge University Press, 2002, p. 14ss. ; pour le poème voir D.L. Page, ed. *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962, 900 (cité par R.T. Neer, op. cit., p. 18). Pour le griphos voir C. Darbo-Peschanski, « Plaisirs de l'énigme, plaisirs du savoir », in : *Mètis*, N.S. 1 2003, p. 35ss.
9. F. Lissarrague, op. cit., p. 40ss. Wurzburg, HA 166a. CVA 1 (39), pl.44.
10. F. Lissarrague, op. cit., p. 104ss.. M. Detienne, J.P. Vernant, *Les Ruses de l'Intelligence. La métis des Grecs*, Flammarion 1974, p. 32ss.
11. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 67/90. M. Vidale, *L'idea di un lavoro lieve. Il lavoro Artigianale nelle immagini della ceramica greca tra VIe IV secolo A.C.*, *Saltuarie del laboratorio*

del Piovego 5, 2002, p. 259ss.. C. Jubier-Galinier, A.F. Laurens, A. Tsingarida, « Les ateliers de potiers en Attique. De l'idée à l'objet », in : *Le Vase Grec et ses Destins*, Biering et Brinkmans, 2003, p. 28-29, p. 329.

12. Pour le jeu interactif entre le vase et le buveur voir F. Lissarrague, 1987, p. 59ss.. Pour le vase cité voir idem p. 64 et note 39 (cite la bibliographie concernant cette inscription sur d'autres vases).

13. C. Jubier-Galinier, A.F. Laurens, A. Tsingarida, op. cit., p. 28.

14. M. Vidale, op. cit., p. 261ss.. Pour les peintres et potiers en images voir R.T. Neer, op. cit., p. 87ss.

15. Panarces fr 1, M.L. West, ed. *Iambi et elegi graeci*, 2nd edn., Oxford, 1989-1992 (cité par R.T. Neer, op. cit., p. 13).

16. Antiphanes ap. Athenaeus, *Deipnosophistai* 10.449b (cité par R.T. Neer, op. cit., p. 13). Pour le tour et les textes le mentionnant voir Vidale, op. cit., p. 294ss. (Vidale n'associe cependant pas ces textes à la coupe en question ici).

17. Oxford, Ashmolean Museum 1974.344. J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, Thames and Hudson, 1974, fig.177 a.b.c. Boardman, 1976.

18. D. Martens, op. cit., p. 286ss., Neer, 2002, p. 41.

19. F. Lissarrague, op. cit., p. 56ss., Neer, 2002, p. 42ss.

20. D. Martens, op. cit., p. 222 ss.

21. R.T. Neer, op. cit., p. 19ss.

22. J. Boardman identifie les oreilles des satyres comme des phallus, voir J. Boardman, *A Curious Eye Cup*, *Archäologisches Anzeiger*, 1976, p. 281.

23. J. Boardman, op. cit., p. 286-287, donne une liste de vases représentant ce thème, en particulier une pélikè, attribuée à Euphronios, où l'on voit un jeune garçon ithyphallique menacé par une sandale tenue par un adulte assis, voir Euphronios peintre à Athènes au VIe siècle av. J.-C., Réunion des musées nationaux, 1990, p. 154ss.

24. J. Charbonneaux et alii, op.c. supra note 3, p. 325ss., M. Denoyelle, in : *Euphronios, peintre*, op. c. supra note 22, p. 60ss.

25. Pindare fr 124, B. Snell and H. Maehler, ed *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Leipzig, 1975-1987 (cité par Neer, 2002, p. 212).

26. J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la Lecture en Grèce Ancienne*, Paris, 1988, p. 26-27.

27. Carol Dougherty, "When Rain Falls from the Clear Blue Sky: Riddles and Colonization Oracles", in *Classical Antiquity*, 11/1, 1992, p. 28ss.

## INDEX

**Mots-clés** : manipulation, visibilité, déchiffrement, symposion, mémoire, signe iconique, imagerie, décoration, poterie, illusion, métamorphose, évocation temporelle, masque-yeux, masque-satyre, performance

## AUTEUR

### **IVONNE MANFRINI**

Licenciée et docteure ès lettres des Universités de Lausanne et de Genève avec une thèse sur « Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire ». Formation complémentaire en anthropologie des images avec Jean-Louis Durant (V<sup>e</sup> section de l'EPHE). Aujourd'hui, elle enseigne l'histoire de l'art, du point de vue de l'anthropologie des images, à la Haute Ecole d'Art et de Design, Domaine Arts visuels, de Genève. Elle est membre associée du Centre Louis Gernet, section images. Ses recherches portent sur l'anthropologie et les images antiques ainsi que sur la réception de l'antique, en particulier chez Caravage.