

Objets de l'offrande : représentations funéraires sur les lécythes attiques du v^e siècle avant J.-C.

Offering objects: funerary representations on Attic lekythoi (5th C BC)

Noémie Hosoi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8320>

DOI : 10.4000/rhr.8320

ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 619-644

ISSN : 0035-1423

Référence électronique

Noémie Hosoi, « Objets de l'offrande : représentations funéraires sur les lécythes attiques du v^e siècle avant J.-C. », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8320> ; DOI : 10.4000/rhr.8320

NOÉMIE HOSOI

*Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Paris
(AnHiMa UMR 8210)*

Objets de l'offrande : représentations funéraires sur les lécythes attiques du v^e siècle avant J.-C.

Au v^e siècle, pour représenter le rituel funéraire, le choix des peintres se porte massivement sur le moment de l'offrande à la stèle : le moment où les objets interviennent. Ces images sont représentées sur des lécythes à fond blanc, qui sont eux-mêmes dédiés au défunt. Une double mise en abyme s'opère dans cette série, celle de l'image de l'offrande sur un objet d'offrande, et celle de lécythes représentés sur des lécythes. Par ce jeu d'imbrication, le geste de l'offrande se voit doublement signifié, le défunt doublement honoré, et le produit du travail des artisans potiers s'en trouve exalté. Mais autour de la stèle d'autres objets que les vases sont offerts, ils qualifient le défunt et fixent son image dans un portrait idéalisé, tout en ouvrant des voies vers d'autres espaces.

Offering objects : funerary representations on Attic lekythoi (5th C BC)

In the 5th century, when depicting the funerary ritual, the most frequent choice of painters was the moment of the stele offering: the moment when objects are engaged. These images are represented on white lekythoi, which are dedicated to the deceased. A double mise en abyme is observed in this series, the image of an offering depicted on an offering object and lekythoi featured on lekythoi. With this imbrication effect, the gesture of offering is doubly signified, the deceased doubly honoured, and the potters' work becomes exalted. However, around the stele, objects other than vases are offered, and these qualify the deceased and set his image in an idealistic portrait, as they open paths toward other iconographies, other spaces.

Au v^e siècle avant J.-C., l'iconographie funéraire de la visite à la tombe se développe presque exclusivement sur des lécythes à fond blanc. Dans la réalité, ces lécythes étaient destinés à être déposés en offrande à la stèle ou au tombeau. On est donc face à une classe d'objets très spécifiques, qui s'auto-représentent selon un système clos, car l'image dont ils sont le support est celle de leur propre fonction. Ce jeu de réflexivité entre l'image et la fonction du vase n'est pas propre aux lécythes, il est même très cher aux imagiers d'Athènes. Dans le cas qui nous intéresse ici, offrir l'image de l'offrande constitue certainement une façon de redoubler le geste. Et l'on imagine aisément les avantages à honorer doublement les défunts.

Ce que nous appelons aujourd'hui *lécythe* se réfère à trois formes principales de vases destinés à contenir des huiles parfumées. Il semble qu'à Athènes au v^e siècle, le terme de *lekuthos* incluait tous les vases à parfum, à huiles et à onguents, comme ceux que nous nommons les *aryballes*¹. La destination des lécythes n'a d'ailleurs pas toujours été funéraire. Les premiers lécythes attiques furent peints en figures noires vers 580 et sont caractérisés par une forme ovale et une courbe continue qui va de l'épaule à la panse (lécythes dits de Déjanire). Vers 560, apparaissent les «lécythes à épaule» dont la forme cylindrique se stabilise vers 530². Ce type est de loin le plus répandu. Enfin, les «squat lekythoi» ou lécythes aryballisques furent produits vers 500 et devinrent très populaires après 450³. De petite taille, ils ressemblent à des lécythes tronqués par leur milieu.

La technique du fond blanc était connue en Grèce depuis longtemps lorsqu'elle fut appliquée aux vases vers 530 à Athènes. Cette période, propice aux expérimentations, vit la naissance des

1. John H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: the Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge, 2004, p. 4 et n. 38 et 40.

2. Sur les lécythes de type Déjanire et à Épaule, C.H. Emilie Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris, 1936, p. 1-6 et p. 7-23.

3. J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 4-5 avec une bibliographie antérieure à 2004 sur les différentes formes de lécythes. Voir aussi les ouvrages de référence: C.H.E. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, qui inventorie les formes et les ateliers de lécythes à figures noires et sur les lécythes à fond blanc, notamment sur leur système décoratif ornemental: Donna Kurtz, *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford, 1975.

premières figures rouges et d'autres techniques, dont celle de « Six »⁴. Le fond blanc pour les lécythes s'imposa rapidement sans qu'il leur soit exclusif⁵. D'abord peints au trait ou en figures noires avec des détails incisés, ou encore selon une technique qui associe les deux (« semi-outline » selon la terminologie d'Emilie Haspels)⁶, ils virent apparaître la polychromie vers 470; elle fut exploitée uniquement par les peintres des figures rouges. Le premier lécythe à fond blanc polychrome qui nous soit parvenu est attribué au peintre de Brygos et les premiers à utiliser cette technique massivement furent le peintre de Timokrates, le peintre d'Athènes 1826 et le peintre des Inscriptions⁷. Ce dernier fut également l'un des premiers à montrer un intérêt pour les scènes au tombeau, tout comme le peintre du Tymbos, qui contrairement au peintre des Inscriptions, ne dessine qu'au trait. Les premiers lécythes qui portent une scène funéraire sont attribués au peintre de Beldam qui travailla à la fois en figures noires et en fond blanc. C'est cependant le peintre d'Achille qui marque un réel changement avec sa peinture des années 450. À partir de là, les lécythes à fond blanc offrent une iconographie exclusivement funéraire. L'atmosphère « feutrée et sereine »⁸,

4. Beth Cohen, « Six's Technique: Black Ground », *The Colors of Clay, Special Techniques in Athenian Vases*, éd. B. Cohen, Catalogue de l'exposition tenue au J.-P. Getty Museum 8 juin-4 sept. 2006, Los Angeles, 2006, p. 72-80, qui renvoie à la bibliographie de base consacrée à cette technique et présente de beaux exemples dans son catalogue, p. 81-104.

5. Hubert Philippart, *Les coupes attiques à fond blanc*, Bruxelles, 1936; Joan R. Mertens, *Attic White Ground, its Development on Shapes other than Lekythoi*, New York, 1977 et Ima Wehgartner, *Attische Weissgründige Keramik, Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung*, Mayence, 1983. Voir aussi I. Wehgartner, *Attische Weissgründige Keramik*, p. 5-9.

6. D. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, p. 96-99 et p. 105-107, et I. Wehgartner, *Attische Weissgründige Keramik*, p. 12-13. Lucilla Burn, « Red Figure and White Ground in the later Fifth Century », *Looking at Greek Vases*, éd. Tom Rasmussen et Nigel Spivey, Cambridge, 1991, p. 118-130 et sur les rapports entre les figures rouges de la fin du V^e siècle et la peinture contemporaine des lécythes à fond blanc, voir la thèse de Winifred D et J. Van der Put, *The Development of the White-ground lekythos in the later fifth century and its relation to red-figure vase-painting*, Amsterdam, 1988.

7. Ulrike Koch-Brinkmann, *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen, Zeugen der klassischen griechischen Malerei*, Munich, Biering und Brinkmann, 1999, montre que la technique de la polychromie des lécythes était très proche de la « grande peinture ».

8. John D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 25: « the subdued and collected art of the Achilles Painters and his companions ».

«le calme» des personnages et le dessin équilibré caractérisent les lécythes du peintre d'Achille qui deviennent pour un temps le standard. Sur les traces de ce peintre classique, le peintre de Sabouroff, le peintre de Bosanquet et le peintre de Thanatos sont des figures majeures qui tous trois sont liés par leur style et leur iconographie⁹. Suivent le peintre de la Phiale (élève du peintre d'Achille) et le peintre de Munich 2335 qui introduisent dans leur peinture une dimension plus dramatique. Enfin, les peintres de la fin du v^e siècle comme le «Bird Painter» (peintre des Oiseaux), le «Quadrat Painter» (le peintre du Carreau) et le «Woman Painter» (le peintre de la Femme) font preuve d'une peinture très exaltée¹⁰.

Dans le vaste corpus des lécythes attiques à fond blanc¹¹, on a choisi ici de privilégier l'étude des représentations d'objets dans le cadre des scènes de la visite à la tombe, scènes dont l'iconographie, assez répétitive, s'étale sur une cinquantaine d'années¹².

L'iconographie funéraire occupe une place de choix au sein de l'iconographie attique, et c'est elle qui est à l'origine de la figuration des individus. Sur les vases géométriques destinés à marquer les tombeaux, on constate l'apparition progressive d'images d'hommes et de femmes pleurant leurs morts. Et très vite à ces figures humaines s'adjoignent des objets, subtils accessoires, dont la condition inféodée par rapport aux hommes se manifeste au travers de l'image. Dans cette peinture figurative de l'époque géométrique, le corps prime, exposé dans sa belle mort; quatre siècles plus tard, les images des lécythes funéraires rendent compte d'un système perfectionné de significations ordonné par les objets. Ainsi, la stèle a pris la place de la *prothêsis* (exposition du défunt) et

9. Florens Felten, *Thanatos und Kleophonmaler: weissgrundige und rotfigurige Vasenmalerei der Parthenonzeit*, Munich, 1971, p. 20-23; D. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, p. 38-39; John H. Oakley, «The Bosanquet Painter», *Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings*, Actes du colloque tenu à Athènes en 1994, John H. Oakley, William D.E. Coulson, Olga Palagia, (éds.), Oxford, 1997, p. 243 et n. 26.

10. J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, p. 25-26 et J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 13-18 avec une chronologie des peintres et une bibliographie se rapportant à chacun d'eux.

11. Voir l'ensemble de l'essai iconographique de J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, dont la concision et la précision rendent la lecture limpide. Voir aussi les premières pages de J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 1-18, qui fait un point sur l'histoire de la forme, l'histoire de la technique et celle des peintres de lécythes à fond blanc.

12. J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, chap. v.

les objets qui sont disposés tout autour pour la décorer remplacent les figures qui se lamentent. Si les femmes pleurent encore parfois, elles apportent surtout des corbeilles chargées d'objets, offrandes pour le défunt. Malgré tout, un même message subsiste, qui consiste à faire voir en image l'honneur dont on veut combler le disparu, honneur mis en scène pour les vivants. Représentés autour de la stèle, quelques objets savamment disposés résumant en quelques images ce qui dans la pratique en a impliqué des centaines : plus intensément qu'ailleurs, l'objet à la tombe se doit d'être efficace. Ces objets-là ne sont pas représentés pour leur fonction technique mais bien pour les valeurs qu'ils véhiculent. Et l'on remarque que, dans la représentation des rites funéraires, le moment choisi par les peintres de lécythes au ^v^e siècle est justement celui de l'offrande : un moment où les objets sont projetés au centre du rite. Dès lors qu'on parle du rite, un sujet agissant semble nécessaire, et pourtant, donnés à voir comme isolés sur la stèle, les objets de l'offrande apparaissent comme des objets autonomes, sans sujet.

En image, s'organisent autour de la stèle différentes catégories d'objets : certains sont spécifiquement des offrandes, comme les bandelettes et les couronnes, et il y a aussi des vases, en particulier les lécythes. Leur représentation sur des vases qui sont eux-mêmes destinés à l'offrande funéraire redouble, on l'a compris, l'acte d'offrir : on offre le vase et on offre l'image de l'offrande. Cette mise en abyme, dans l'autocitation qu'elle active, sonne aussi comme un éloge fait aux créateurs des vases, un commentaire émis par eux-mêmes sur eux-mêmes. Déposés près de la stèle, des objets dont la destination première n'est pas l'offrande, comme des instruments de musique ou des armes, sont extraits de leur contexte d'origine, de leur fonctionnalité technique, et acquièrent un rôle symbolique, celui de faire entrer les défunts dans la glorification, à la manière d'une parole de louange qui perpétue leur mémoire dans la communauté des vivants.

Dans l'ensemble, ces images mettent l'accent sur les objets de l'offrande, les *anathêmata*. Mais les objets sur la stèle peuvent aussi jouer un rôle de marqueur de la tombe, de *sêma*, présence immuable qui marque l'absence du corps et l'éphémère du destin des hommes : la force sémantique des objets s'en trouve alors décuplée.

Enfin, il apparaît aussi, à travers certains objets particulièrement étonnants dans le contexte funéraire, notamment le miroir, que les

images ont le pouvoir de produire des glissements d'espaces. Les objets deviennent alors des ponts qui font passer d'un espace à un autre, comme par exemple de l'espace féminin à celui du cimetière. On verra qu'il n'y a dans les images grecques ni unité de lieu, ni unité de temps. L'homogénéité ordonnée du récit n'est pas à l'œuvre dans les représentations figurées, qui montrent sans commentaire des objets, des personnages, des situations, en utilisant toutes les capacités que ce mode d'expression permet; et cette idée trouve son acmé dans la capacité qu'ont les images de faire voir l'invisible.

REDOUBLER L'OFFRANDE

Sur de nombreux lécythes, deux personnages, dont souvent une femme portant un panier rempli de lécythes, de bandelettes et de couronnes, objets typiques de l'offrande à la tombe, se trouvent de part et d'autre d'une stèle elle-même déjà fréquemment décorée de ces mêmes objets. C'est ce que l'on voit par exemple sur les marches d'une stèle représentée sur un lécythe du peintre de Sabouroff où ces objets sont déposés, témoignant des offrandes successives et de la permanence des honneurs rendus au défunt (fig. 1)¹³.

Les peintres de Bosanquet, de Sabouroff et de Thanatos ont souvent représenté sur leurs lécythes à fond blanc des vases déposés sur les marches de la stèle, reflétant en partie la pratique attestée de consacrer des vases. Les attestations de lécythes en contexte funéraire sont surtout concentrées à Athènes¹⁴, en Attique et à Erétrie¹⁵. Bien que caractéristiques des tombes de l'époque classique, les offrandes de lécythes à fond blanc n'étaient pas très fréquentes en comparaison des vases à figures rouges¹⁶, et dénotaient sans doute un niveau

13. Toronto, Royal Ontario Museum 929.22.7 (634-C 948); manière du peintre de Sabouroff; vers 450-440; ARV2 855; BAdd2 297; BA 212453. L'abréviation BA vaut pour les archives Beazley en ligne: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>

14. Erika Kunze-Götte, Karin Tancke, Klaus Vierneisel, *Kerameikos, Ergebnisse der Ausgrabungen, Band VII, Teil 2: Die Nekropole von der Mitte des 6. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts*, Munich, 1999.

15. Donna Kurtz et John Boardman, *Greek burial Customs*, Londres, 1971, p. 102-105; D. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, p. 136-143; Sanne H. Houby-Nielsen, « "Burial Language" in Archaic and Classic Kerameikos », *Proceedings of the Danish Institute at Athens I*, éd. Soren Dietz, Athènes, 1995, p. 155-170.

16. Ian Morris, *Death-ritual and social structure in Classical Antiquity*, Cambridge/New-York, 1992, p. 212, pour le tableau du pourcentage de lécythes

de vie aisé. En revanche, ces offrandes sont très courantes sur les représentations funéraires des lécythes à fond blanc, témoignant d'une volonté affirmée de redoubler l'acte d'offrande. L'accumulation de vaisselle, fréquente sur les marches de la stèle, peut aussi être interprétée comme une référence des peintres à leur propre travail, qui va parfois jusqu'à la représentation des vases peints.

Les exemples n'en sont pas nombreux ; on les doit principalement au peintre de Bosanquet (fig. 2a)¹⁷. Deux femmes se tiennent de part et d'autre de la stèle, sur laquelle est figuré un stamnos décoré des figures de Hypnos et Thanatos (le sommeil et le trépas) soulevant le corps d'un défunt. Cette allusion au mythe de Sarpédon, dont l'iconographie est mise en place par Euphronios¹⁸ vers 510, identifie dans un sens large le disparu à un valeureux guerrier. Aussi, l'identité du défunt peut se manifester subtilement, comme ici, au travers de l'image en abyme représentée sur le vase déposé en offrande ; la valeur du défunt peut également être rendue perceptible grâce aux objets qui sont déposés au tombeau ou qui en sont des marqueurs. Plus directement, le défunt peut être rendu visible sous les traits idéalisés d'un jeune chasseur, d'un guerrier ou d'un musicien.

Sur un autre lécythe du peintre de Bosanquet, le défunt est figuré en guerrier casqué à côté de la stèle (fig. 3)¹⁹. Une loutrophore-amphore (redondante pour exprimer l'identité masculine du défunt²⁰) se trouve représentée au sommet du *tumbos* comme

retrouvés dans les tombes. Également S.H. Houby-Nielsen, « "Burial Language" in Archaic and Classic Kerameikos », tables 7-8, sur les relations entre les catégories d'offrandes et les groupes d'âge.

17. Berne, Coll. Jucker ; peintre de Bosanquet ; vers 450-440 ; François Lissarrague, « Jeu d'images : un nouveau lécythe du peintre de Bosanquet », *Ktéma*, 25, 2000, p. 89-91, fig. 1, 3 ; J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 135-137, fig. 97-99, liste 12, n° 16. J.H. Oakley n'attribue pas ce lécythe, contrairement à F. Lissarrague.

18. Sur le beau cratère en calice aujourd'hui à Rome mais qui fut longtemps conservé à New-York, Euphronios propose cette iconographie pour la première fois : Rome, Villa Giulia L.2006.10 ; BA 187. Sur une coupe plus ancienne, ce peintre représente aussi les deux frères venus sauver de l'outrage le corps de Sarpédon, mais cette mise en scène n'aura pas le succès de l'autre : Malibu, The J. Paul Getty Museum : LOAN7043, ex. Texas, Hunt Collection 5 ; BA 7043.

19. Ticino, Coll. Privée K315 ; p. de Bosanquet ; vers 450-440 ; BA 21581.

20. Paul G. Kotula, *Marmolutrophoren*, *AthMitt* Suppl. 10, 1984, p. 120, p. 136 ; John Boardman, « Sex differentiation in grave vases », *AION ArchSlAnt*, 10, 1988, p. 171-179, p. 175 et appendice, p. 179 ; J.H. Oakley, « The Bosanquet Painter », p. 241-242 et *Picturing Death in Classical Athens*, p. 205. Pour la période géométrique : Gudrun Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*,

un véritable marqueur de tombe, un *sêma*. Cette pratique est d'ailleurs attestée depuis l'époque géométrique, notamment avec les loutrophores. Sur ce vase-*sêma*, on aperçoit l'image peinte en silhouette d'une femme se lamentant, comme celle qui se trouve de l'autre côté du *tumbos*. Le défunt se trouve ainsi pleuré à tous les niveaux de l'image, par la femme de gauche et par celle de l'image peinte sur la loutrophore.

Une autre image en abyme évoquant les lamentations se retrouve sur un lécythe plus récent (fig. 4)²¹. Un homme et une femme de part et d'autre d'une stèle y apportent des offrandes, l'homme tient un lécythe et la femme un alabastré ainsi qu'un panier rempli de bandelettes. Assis sur la stèle, un jeune homme, certainement le défunt, ayant en main une paire de lances, fait face à une femme debout. Sur ce lécythe, deux lécythes qui figurent des personnages se lamentant accentuent de façon redondante l'offrande que constituait déjà ce vase. Ce jeu de composition d'images en abyme a été largement exploité par les peintres athéniens. Images peintes de vases peints sur les vases²², c'est encore une façon de valoriser le produit de leur travail, en tant que potier et en tant que peintre. On remarque ici que l'un des lécythes est représenté dans le champ de l'image : autrement dit, il est dissocié du geste de l'offrande, et bien que sa présence évoque la pratique de l'offrande, elle le fait dans un sens à la fois plus éthéré, plus distant et plus conceptuel.

Ce n'est pas un cas unique, et la peinture du v^e siècle regorge d'objets représentés dans le champ de l'image. Cela ne peut pas

Göteborg (« Studies in Mediterranean Archeology », 32), 1971. L'auteur défend l'idée que les cratères étaient destinés aux tombes masculines alors qu'un certain type d'amphore (belly-amphorae) était réservé aux tombes féminines ; J. Nicolas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, Londres, 1968, p. 39 et p. 350 ; D. Kurtz, J. Boardman, *Greek burial Customs*, p. 56-58. Le parallèle entre la forme des loutrophores (hydries ou amphores) et le sexe du destinataire est nuancé par R.-M. Moesch, « Le mariage et la mort sur les loutrophores », *AION ArchSIant*, 10, 1988, p. 117-139, qui oriente son interprétation vers une différenciation événementielle : les loutrophores-hydries pour le mariage et les loutrophores-amphores pour le funéraire. Voir aussi dans le même numéro J. Boardman, « Sex differentiation in grave vases », p. 171-179.

21. Osaka, Sakai, Coll. Oka 17 ; groupe de Revelstoke ; vers 430 ; CVA Japon 2, *Figures Noires et Rouges des collections japonaises* 2, pl. 34.5 ; ARV2 1374, 1 ; BAdd2 370.

22. Sur la représentation en abyme de vases, Helga Gericke, *Gefässdarstellungen auf griechischen Vasen*, Berlin, 1970.

s'expliquer par la figuration réaliste d'un espace où il y aurait des objets accrochés au mur, comme on l'a souvent dit. Et c'est encore plus flagrant sur les représentations funéraires, qui se déroulent de toute évidence en plein air. Il arrive d'ailleurs que les seuls objets présents dans l'image soient suspendus dans le champ, comme sur un vase du peintre des Inscriptions où aucun lécythe n'est déposé sur la stèle alors qu'on en voit deux figurés dans le champ²³. Ainsi, le strict mimétisme ne prime pas dans la logique des images grecques. Dans le champ, les objets sont le signe de l'offrande et en même temps, en dehors du geste et sortis de leur fonctionnalité, ils acquièrent, contre toute attente, une part d'autonomie. Libérés du geste qui les enserme et les enferme, sortis de leur pur fonctionnalisme, ils deviennent des marqueurs, voire des acteurs qui expriment avec finesse une série d'associations et d'idées que les images grecques ont établies au fil du temps.

Des lécythes sont aussi figurés sur la stèle elle-même, comme sur un lécythe du peintre de Sabouroff sur lequel une femme s'apprête à orner la stèle d'une bandelette, tandis que de l'autre côté un jeune homme en tenue de chasseur figure le défunt (fig. 5)²⁴. Un lécythe décore la partie haute de la stèle et une couronne la partie basse. À quelle réalité renvoie ce lécythe ? Image gravée sur la pierre, ou lécythe accroché à la stèle ? L'image ne le précise pas, car au fond cela fait peu de différence. Les exemples de ce type sont nombreux.

Néanmoins il en est un, tout à fait unique, où l'on voit un lécythe monumentalisé et figuré au sommet d'un bloc, qui renvoie certainement aux vases de marbre qui marquaient les tombes²⁵ (fig. 6)²⁶. Magnifié par ce changement d'échelle, le lécythe devient un gigantesque *sêma* pris dans une espèce d'emphase visuelle de son propre rôle, celui de l'offrande.

Ayant vocation à être dédiés aux défunts, les lécythes sont ainsi omniprésents sur les représentations de lécythes à fond blanc : ils sont tout autour de la stèle et sur elle. Ces représentations réflexives

23. Athènes, Musée National 1958 (CC 1690) ; p. des Inscriptions ; vers 450 ; ARV2 748, 2 et 1668 ; BAdd2 284 ; BA 209239.

24. Athènes, Musée National 2019 ; p. de Sabouroff ; vers 450 ; ARV2 858, 216 ; BA 212365.

25. D. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, p. 65, p. 225, J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 200.

26. Ithaca, Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art 77.052 ; non attribué ; vers 420 ; BA 3020.

redoublent l'acte même de l'offrande, renforçant par la même occasion la piété des dédicants et les honneurs faits au disparu, tout en mettant en scène, en situation, le travail des potiers. Davantage qu'une façon de valoriser le produit de leur travail²⁷, le soin manifeste des peintres à détailler les vases paraît significatif de la réflexion qu'ils ont élaborée sur la valeur des objets dont ils sont les créateurs et dont l'utilisation funéraire (comme celle aussi au banquet) marque l'acmé de leur existence d'objet.

UN PORTRAIT IDÉAL

Autour de la stèle, il n'y a pas que des vases qui sont représentés, et d'autres objets contribuent à peindre un portrait idéalisé du défunt.

Un lécythe du peintre de Vouini montre un monument funéraire particulièrement imposant qui se compose d'une double stèle très richement décorée de bandelettes et d'un *tumbos* orné de branchages (fig. 7)²⁸. De part et d'autre, une femme et un homme déposent de nouvelles offrandes. Bien que les bandelettes fassent partie des offrandes habituelles, on est frappé ici par leur profusion. Le rapprochement a d'ailleurs souvent été fait entre le corps et la stèle. La stèle, qui marque l'emplacement du corps sans vie devenu objet de rituel, se dresse fichée dans le sol, pierre immuable à la mémoire du disparu, dont la vie éphémère, elle, s'en est allée. Ainsi, on comprend les enjeux qui poussent à traiter la stèle comme un corps, elle est ointe d'huile parfumée (ce qui certainement

27. Les peintres se sont quelques fois représentés eux-mêmes dans leur atelier ; il existe une quinzaine de vases qui montrent potiers et peintres tout à leur art. On comprend que les peintres et les potiers, qui parfois n'étaient qu'une seule et même personne, jouissaient, notamment à la période qui nous intéresse, d'une notoriété avérée parmi les artisans et, bien que certains aient pu être des esclaves, beaucoup étaient des citoyens athéniens, comme l'attestent leur signature. En outre, la pratique de signer les vases qui devient fréquente à partir de la fin du VI^e siècle av. J.-C., montre aussi la conscience qu'avaient d'eux-mêmes cette classe d'artisans. Sur ces questions, et notamment celle de la considération des potiers et des peintres sur eux-mêmes, voir Dyfri Williams, « Picturing Potters and Painters », *Athenian Potters and Painters*, vol. II, éd. J.H. Oakley, O. Palagia, Oxford, 2009, p. 306-318 et n. 1 pour une bibliographie antérieure sur le sujet.

28. New York, Metropolitan Museum of Art 35.11.5 ; p. de Vouini ; vers 460-450 ; ARV2 744, 1 ; Para 413 ; BAdd2 284 ; BA 209194 ;

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/253485?img=1>

explique la spécialisation funéraire des lécythes), elle est décorée de couronnes et de bandelettes comme le serait le corps glorifié d'un athlète, comme on le voit par exemple sur une amphore à figures rouges du peintre de Kléophradès²⁹. Sur le lécythe du peintre de Vouni, les objets, une paire d'haltères, un aryballe et un strigile, qui sont agencés sur le socle du monument, s'apparentent justement à un « nécessaire de palestre ». Ces objets, suspendus par une cordelette rouge, renvoient tous à la pratique gymnique. Ils caractérisent donc le défunt de façon univoque en tant qu'athlète. Et il s'agit certainement d'un champion, comme le laissent supposer la couronne au-dessus de ces objets et la surabondance de bandelettes sur la stèle.

Alors que les mots gravés sur les stèles identifient le défunt, l'inscrivent dans un réseau social et familial, le qualifient et exposent ses exploits, les images usent d'un autre langage pour parler du disparu à ceux qui restent en vie. Leur message est d'ordre plus général, la notion de portrait n'existant pas encore dans la Grèce du v^e siècle. En image, les personnages sont caractérisés par ce qu'ils font, ou ce qu'ils faisaient lorsqu'il s'agit, comme ici, de faire l'éloge du défunt. C'est pourquoi les objets occupent une place primordiale dans l'iconographie funéraire : ils expriment les vertus morales et le statut social des disparus. Au travers des objets, la représentation du défunt se fixe dans une image idéale de jeunesse, de beauté et d'héroïsme pour les hommes. Ainsi, le désir de valoriser la mort héroïque dans un monde où l'hoplitisme domine et à un moment où les Guerres Médiques font rage, tend à expliquer la présence visible des guerriers à la tombe, ou celle des objets qui se rapportent à eux. L'idée de la « belle mort »³⁰ est centrale non seulement dans

29. Boston, Museum of Fine Arts 10.178 ; p. de Kléophradès ; vers 490 ; ARV2 183, 9 et 1632 ; BAdd2 186 ; BA 201662 ; http://www.mfa.org/collections/search_art.asp

30. Citons à ce propos quelques phrases de Jean-Pierre Vernant qui s'explique sur le rapport entre la figure funéraire archaïque et « la belle mort », le *kalos thanatos* qui « assure au jeune guerrier tombé sur le champ de bataille dans l'épanouissement de son âge la gloire impérissable, en maintenant toujours vivant dans la mémoire des générations successives le souvenir de ce qu'il fut : son nom, ses exploits, sa carrière de vie, la fin héroïque qui l'a établi à tout jamais dans son statut de beau mort, d'homme excellent, *agathos anêr*, pleinement et définitivement accompli » : *Passé et Présent. Contributions à une psychologie historique*, éd. Riccardo di Donato (« Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e Testi », 188), 1995, p. 240. Également : J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*.

la littérature archaïque (toute l'*Illiade* gravite autour de ce concept) mais également dans bon nombre de représentations de l'époque classique. Cette « idéalité de la mort » qui fixe beauté et jeunesse permet aux vivants d'accepter leur destin hoplitique³¹ et, ce faisant, d'accepter le fait de mourir jeune. Le modèle homérique chanté par le poète reste présent dans les âges classiques, de même que l'image du héros reste sous-jacente à celle de l'hoplite. Ainsi, le lécythe éponyme du peintre de Thanatos figure le cadavre d'un jeune guerrier comme celui du héros troyen, Sarpédon, que Hypnos et Thanatos enlevèrent du champ de bataille (fig. 8)³². Sur ce lécythe, point de champ de bataille, mais une stèle devant laquelle les dieux jumeaux amènent le corps du défunt toujours en armes. Leur présence renvoie au monde du mythe d'où ils semblent sortis pour s'immiscer dans le monde du cimetière. Collision de deux mondes, de deux espaces que rend possible l'image sans que cela pose la moindre difficulté. Sur la stèle, le casque qui est figuré participe à la caractérisation du disparu en tant que guerrier mort, certainement au champ de bataille, et donc de manière héroïque. Ici, l'objet n'est pas représenté déposé sur les marches du monument mais sur la stèle elle-même : il pourrait s'agir d'une référence aux reliefs ornant les stèles (cf. fig. 5), même si une seule représentation de casque de ce type est attestée, les guerriers morts au champ de bataille étant inhumés sur place. Encore une fois, l'image ne spécifie pas la matérialité de l'objet, c'est sa figuration qui compte, montrant que son rôle est bien celui d'un *sêma*.

Sur la stèle, toute la panoplie hoplitique est passée en revue, non seulement le casque, comme on vient de le voir, mais aussi des boucliers, des épées, des armures. Et conformément à l'idéologie agonistique, guerriers et athlètes vont souvent de pair en image. À

Soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, 1989, p. 41-79. Sur le concept de « belle mort » dans les oraisons funèbres : Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris/La Haye/New York, 1981, et sur la jeunesse comme qualité de la mort héroïque, N. Loraux « HBH et ANDREIA : deux versions de la mort du combattant athénien », *Ancient Society*, 6, 1975, p. 1-31.

31. J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, p. 81-89, notamment p. 84 sur les rapports entre vie et mort.

32. Londres, British Museum D 58 ; p. de Thanatos ; vers 450 ; ARV2 1228, 12 ; Para 466 ; BAdd2 351 ; BA 216353. Hypnos et Thanatos ne portent pas seulement des guerriers, mais aussi des femmes, voir J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, fig. 92-96, et sur les représentations de Hypnos et Thanatos sur les lécythes, p. 125-137, liste 12, p. 128-129.

ce tableau idéal du jeune guerrier athlétique que dressent les objets, viennent s'ajouter, lorsque la lyre est représentée à la stèle, les qualités du musicien et du poète : de l'homme éduqué et accompli.

Sur un lécythe d'un peintre proche du peintre de Thanatos, les objets mis en présence autour de la stèle mêlent l'athlétisme et la musique (fig. 9)³³. Deux hommes entourent le monument, l'un d'eux est accroupi dans une position peu courante qui rappelle l'acte de *proskunêsis*. Un fronton décoré en silhouette d'une scène de boxe surmonte le monument. À son sommet, une imposante palmette se déploie et des acrotères en forme d'athlètes se dressent sur ses côtés. Le disque suspendu dans le champ se comprend en rapport avec le reste des éléments de l'image, qui évoquent tous l'athlétisme. Le programme iconographique homogène de cet ensemble s'accorde non seulement avec le disque dans le champ, mais aussi avec l'image en abyme des jambes en course qu'il porte en épisème. De l'autre côté de la stèle, une lyre dans le champ finit de construire l'identité du défunt en référence à la *paideia*.

Guerrier, athlète, musicien, l'homme dépeint par les objets autour de la stèle est bien un *anêr agathos*, un modèle de vertus masculines. Réciproquement, certains objets à la stèle signent les qualités requises de la femme idéale. Parmi eux, le miroir est de loin le plus emblématique. Il est la marque de la beauté féminine qui doit passer par ce médium, filtre du regard direct qui la pose d'une certaine façon comme un objet du regard. Le miroir et la femme sont à ce point intimement liés que la présence de l'objet la suit même au cimetière lorsqu'elle vient rendre hommage aux défunts. Ainsi dans le champ de nombreuses représentations funéraires, on voit un miroir qui ne s'adresse pas forcément au défunt mais plutôt à la porteuse d'offrandes.

Alors que la construction de l'image, tout comme les couronnes et les lécythes déposés sur les marches d'une stèle représentée sur un célèbre lécythe du peintre de Bosanquet nous sont désormais familiers, on voit dans le champ à droite, en plus des deux lécythes de part et d'autre du monument, un miroir et un morceau d'étoffe (fig. 10)³⁴. Étant donné qu'il s'agit d'une tombe masculine, ce que

33. Boston, Museum of Fine Arts 01.8080; p. de Thanatos; vers 460-450; ARV2 1231; BA 216394.

34. Athènes, Musée National 1935; p. de Bosanquet; vers 450-440; ARV2 1227, 1; BAdd2 350; BA 216329.

précise l'image même du défunt rendu visible à gauche, le miroir peut paraître surprenant. Il ne caractérise pas le défunt, mais la femme qui vient lui rendre hommage. Cet objet reflète l'expression de la beauté des femmes et dénote leur féminité sans préciser toutefois leur statut ni leurs qualités morales, bien que beauté et vertu s'allient dans l'idéal grec³⁵. Le miroir les suit dans toutes leurs activités, même dans celles qui paraissent éloignées de la séduction, comme ici dans les scènes à la tombe sur les lécythes à fond blanc. Le peintre de Bosanquet est l'un des premiers peintres à introduire cet objet dans les scènes funéraires. Sur beaucoup d'autres lécythes, on le retrouve dans le champ, à côté de la femme qui dépose les offrandes. Sur un lécythe plus tardif, alors qu'aucune femme n'est représentée, un miroir se trouve figuré dans le champ faisant face au visage d'un jeune homme qui semble presque s'y regarder (fig. 11)³⁶. Comment expliquer cette présence étonnante ? Ce vase montre que les images ne se répètent pas de façon figée. Aussi assuré que soit le lien entre la femme et son miroir, il peut s'émousser au point que l'un et l'autre ne soient plus indissociables. Ainsi, le miroir fait désormais partie des objets représentés sur la stèle, il n'est plus attaché à un personnage, mais à un lieu.

Tout en étant liés au défunt qu'ils caractérisent, les objets à la stèle renvoient à d'autres espaces que celui du cimetière : champ de bataille, palestres, banquet... Ils sont comme des ponts qui mènent d'une rive à l'autre, d'un lieu à l'autre, en d'autres mots des embrayeurs d'espaces, de lieux, des vecteurs d'idées. Parmi tous les objets, le miroir focalise peut-être le mieux ce que j'essaie de montrer.

UN ESPACE NON HOMOGENE

Déplacé de son contexte habituel, le miroir apparaît aussi près de la tombe en référence à une série d'images particulières, qui représentent des femmes dans un contexte domestique, affairées à la préparation du panier d'offrandes, identique à ceux qu'elles

35. Françoise Frontisi-Ducroux, Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, 1997.

36. Paris, Musée du Louvre MNB 1729 (L 90); groupe de Berlin 2459; vers 420; ARV2 1374, 2; BAdd2 370; BA 217645;

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13383

portent à la stèle. Ces préparatifs sont représentés sur des lécythes funéraires plus anciens, comme ceux du peintre de Timokratès, du peintre d'Athènes 1826³⁷, et surtout sur les lécythes à fond blanc du peintre d'Achille. Sur ces images, les femmes au nombre de deux, sont traditionnellement identifiées comme «*Mistress and Maid*»³⁸. Un lécythe du peintre d'Achille figure une femme assise fabriquant une couronne pendant qu'une autre, debout, tient un panier rempli de bandelettes et de couronnes (fig. 12)³⁹. Dans le champ, on voit à gauche un miroir et un *sakkos*⁴⁰ (objets de parure féminine) et à droite une œnochoé. Parfois sur cette série de lécythes du peintre d'Achille, il y a dans le champ un bol à anses rappelant la vaisselle de métal ; associé à l'œnochoé, il fait sans doute allusion aux libations versées par les femmes. Pour Joan Reilly, cette série d'images, qui représente la fabrication des couronnes, préfigure les scènes de mariage⁴¹. Il s'agirait alors des préparatifs à l'événement. Bien que

37. J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, liste de vases p. 34-35, bibliographie sur ce peintre, p. 14 et n. 97.

38. L'origine de l'expression vient de l'allemand, *Herrin und Dienerin* (Walter Riezler, *Weissgrundige Attische Lekythen*, Munich, 1914, p. 19). Cette iconographie a été réexaminée par Donna Kurtz en 1988 et Joan Reilly en 1989. Les auteures s'accordent à dire qu'il est difficile de juger en image de la catégorie sociale des personnages féminins, mais elles s'opposent concernant l'interprétation de ces scènes. Pour D. Kurtz, il s'agit de scènes de la vie quotidienne, alors que pour J. Reilly, ces scènes sont liées aux préparatifs du mariage. J.H. Oakley, *The Achilles Painter*, Mayence, 1997, p. 64, conclut à la suite de D. Kurtz et d'E. Rysdedt, «*Woman, Music and White Ground Lekythos in the Medelhavmuseet*», *Opus Mixtum, Essays on Ancient Art and Society*, éd. E. Rystedt, Ch. Scheffer, Charlotte Wikander, Stockholm, 1994, p. 73-91, qu'il s'agit de diverses scènes de la vie quotidienne des femmes rassemblant différents éléments qui renvoient tout à la fois à la musique, au mariage mais surtout aux rites funéraires ; voir aussi J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens*, p. 19-57.

39. Philadelphie, University of Pennsylvania Museum MS 5463 ; p. d'Achille ; vers 460 ; ARV2 996, 143 ; BA 21396.

40. Une coiffe féminine faite d'un morceau d'étoffe.

41. Sur l'iconographie du mariage, François Lissarrague, «*Les femmes au figuré*», *Histoire des femmes*, vol. 1, éd. Michelle Perrot et Georges Duby, Paris, 1991, p. 159-251 ; Odile Cavalier éd., *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*, Musée Calvet, Avignon, 1996, avec notamment un article de F. Lissarrague, «*Regards sur le mariage grec*», p. 415-433. Deux approches s'opposent : J.H. Oakley, Rebecca Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, 1993 et Victoria Sabetai, «*Aspects of Nuptial and Genre Imagery in the Fifth-Century Athens : Issues of Interpretation and Methodology*», *Athenian Potters and Painters*, éd. J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia, p. 319-355. La première utilise les vases comme des documents devant reconstituer le déroulement du mariage alors que la seconde approche est davantage problématisée. Voir aussi

les iconographies nuptiale et funéraire soient proches à plus d'un égard, et bien que des allusions au mariage puissent être à l'œuvre dans ces scènes domestiques, cette iconographie semble pourtant être orientée vers la sphère funéraire. D'abord parce qu'il s'agit de lécythes funéraires, et ensuite parce que le panier que les femmes remplissent de couronnes et de bandelettes est identique à celui qu'elles apportent à la stèle. Ce rapprochement est particulièrement flagrant sur les lécythes du peintre de Timokratès. L'un d'eux figure les préparatifs: on y voit deux femmes qui arrangent les offrandes dans un panier⁴². Sur un autre lécythe qui n'est pas attribué, une femme apporte le panier rempli des mêmes offrandes à la stèle⁴³. L'image de la femme dans un contexte domestique est transposée presque telle quelle dans l'espace funéraire, et les exemples sont nombreux.

Un pas de plus vers le rapprochement entre l'espace domestique et l'espace funéraire est opéré par le peintre du Tymbos. Ce peintre qui passe pour être peu doué parmi sa génération est néanmoins des plus inventifs du point de vue de la composition. Sa peinture joue largement avec les possibilités qu'offre l'image de rendre visible ce que l'œil ne voit pas. Il érige en un véritable motif la représentation d'une femme assise fabricant une couronne (souvent accompagnée d'un miroir dans le champ)⁴⁴ au point qu'il transpose cette image domestique dans des contextes explicitement funéraires. Savoir qui de lui ou du peintre d'Achille a précédé l'autre est un problème dans lequel nous n'entrerons pas, mais on constate que la même image de femme se trouve représentée sur leurs lécythes respectifs.

Placée au centre d'un lécythe, on retrouve l'image de la femme assise sur une chaise, un miroir dans le champ au-dessus d'elle; si on fait tourner le vase, apparaît de l'autre côté une stèle

Anne-Marie Vérilhac, Claude Vial, *Le mariage grec, du IV^e av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, BCH Suppl. 32, Paris, 1998.

42. Athènes, Musée National CC1642 (1929); p. de Timokratès; vers 450; ARV2 743, 5; BAdd2 284; BA 209186.

43. Musée du Louvre CA1640; non attribué; vers 440; BA 2753; http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13398&langue=fr

44. Par exemple: Marseille, Musée Borély 1634 (3134); p. du Tymbos; vers 460; ARV2 756, 57; BAdd2 285; BA 209335.

(fig. 13)⁴⁵. La représentation de cet élément de paysage fait glisser du contexte domestique vers un contexte explicitement funéraire. Qui est cette femme ? Est-elle venue honorer le défunt ou est-elle la défunte rendue visible par l'image ? Serait-elle alors figurée comme s'honorant elle-même⁴⁶ ? Sa présence, extraite d'une scène domestique, fonctionne davantage comme une citation littéraire que comme une « juxtaposition », selon le terme que Beazley employa lors de sa conférence au *Charlton Memorial*, au sujet des scènes d'armement à la tombe. En effet, la juxtaposition n'implique pas forcément l'intégration⁴⁷ ; or, les images du peintre du Tymbos intègrent la scène domestique à la stèle. Beazley rappelle très justement que « l'unité de temps et de lieu n'est pas essentielle dans une image »⁴⁸. Nous voilà donc parvenus aux principes qui régissent la composition des images.

Sur d'autres lécythes, le peintre du Tymbos explore les capacités de l'image à brouiller les pistes, les espaces. L'image de la femme assise qui confectionne une couronne se retrouve ainsi transposée sur la stèle elle-même (fig. 14)⁴⁹. L'image incite à se poser la question de savoir à quelle réalité cette image fait allusion. L'échelle de la représentation féminine montre la volonté du peintre de ne pas donner de réponse sur le référent de l'image ; ce faisant, il affirme la nature même de l'image : une re-présentation visuelle. Si ailleurs, on a vu des couronnes déposées en offrande sur la stèle, ici, c'est l'image même de la femme dévouée faisant une couronne qui semble être l'offrande. Et, cette image devient un motif qui fonctionne presque comme un objet.

45. Oxford, Ashmolean Museum 1956.14 ; p. du Tymbos ; vers 460 ; ARV2 754, 13 ; BAdd2 285 ; BA 209288.

46. Pourtant chez les morts, point de mémoire comme le souligne Jean-Pierre Vernant au sujet d'Achille : « Au pays des ombres, l'ombre d'Achille n'a pas d'oreille pour entendre le chant louangeur de ses exploits, pas de mémoire pour évoquer et conserver le souvenir de lui-même » : J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, p. 87.

47. J.D. Beazley, *Attic White Lekythoi*, p. 9 : « Many pictures on lekythoi are of this nature : two elements, a scene from life, and the tomb are simply juxtaposed ». Mais J.D. Beazley ajoute à la page suivante que dans certaines scènes « the two elements are fitted somewhat into each other ».

48. *ibid.* p. 11 : « unity of time and place is not essential in a picture ».

49. Broomhall, Elgin (Ex. Bâle, Marché, Munzen und Medaillen) ; p. du Tymbos ; vers 460 ; ARV2 754, 9 et 1668 ; BA 209284. Voir aussi du même peintre : Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. S.10 1499 ; ARV2 754, 7 ; BAdd2 285 ; BA 209282.

En revanche sur deux autres lécythes, l'échelle réduite de la représentation féminine, toujours associée au miroir⁵⁰, fait penser à une image gravée ou sculptée sur la stèle. Or le premier lécythe⁵¹ produit une nouvelle confusion dans le feuilletage d'images qu'il met en scène : la femme à la couronne est assise sur un tabouret posé sur un bloc. Ce dernier se trouve au sommet des degrés qui mènent à la stèle. Sur le bloc, qui semble être superposé à la stèle, un miroir est représenté à la façon d'un objet dans le champ. Et s'il constitue avant tout un signe, on peut néanmoins se demander une nouvelle fois si sa représentation fait référence à un relief ou à un objet offert. Même si la technique de la peinture sur vase ne permet pas toujours de différencier la nature de l'image représentée, d'autres moyens le pourraient. Mais ici, la superposition, le feuilletage des images fait partie de la réflexion du peintre du Tymbos qui valorise l'ambiguïté et accuse la confusion. En revanche, sur le deuxième lécythe⁵², la nature de l'image est moins ambiguë : non seulement l'échelle de la figuration féminine est réduite sur la stèle, mais une autre femme venue déposer une couronne à la tombe est représentée debout à côté du monument. Avec cette image figurée sur la stèle, évoquant certainement un relief qui représente une femme dans un contexte domestique – ce qui est signifié par sa posture assise et par le miroir dans le champ –, le peintre du Tymbos manifeste son goût pour les images en abyme. Il prend soin cependant de ne pas différencier les catégories de la représentation, laissant ainsi apprécier sa démarche conceptuelle vis-à-vis de la production des images.

Sur deux autres lécythes, la représentation de l'espace funéraire se trouve entrelacée avec celle de l'au-delà. De nouveau, à côté d'une stèle où un magnifique lécythe à fond blanc a été déposé, on retrouve l'image habituelle de la femme porteuse d'offrandes⁵³.

50. Dans la réalité, des femmes au miroir étaient représentées sur les stèles funéraires attiques ; voir le corpus établi par Christoph W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg, 1993.

51. Berlin, Antikensammlung 3324 ; p. du Tymbos ; vers 460 ; ARV2 754, 11 ; BA 209286.

52. Paris, Musée du Louvre MNB 3059 ; p. du Tymbos ; vers 460 ; ARV2 754, 14 ; BAdd2 285 ; BA 209289 ;

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5975

53. Paris, Musée du Louvre CA537 ; groupe des Roseaux ; vers 430 ; ARV2 1384.18 ; BA 217819 ;

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20664&langue=fr

Mais de l'autre côté de la stèle, là où on s'attendrait à voir un autre personnage, un dédicant ou même le défunt, on voit la figure de Charon, qui fait passer l'âme des défunts au royaume des morts. Cette image rend possible littéralement ou plutôt visuellement le passage du cimetière vers l'au-delà. Les exemples de ce type sont nombreux. C'est le cas sur un lécythe du peintre de Sabouroff, où cette fois la stèle n'est même plus représentée (fig. 15)⁵⁴. Hermès, l'intercesseur, guide la défunte, voilée comme une jeune mariée, vers la barque de Charon. Des *eidôla*, les âmes des défunts, volent dans le champ de l'image. Il n'y a plus aucune référence au réel, on est dans le monde de l'invisible, et c'est ce que par essence l'image a le pouvoir de créer, qui plus est l'image peinte sur un objet d'offrande.

Que l'on ne s'y trompe pas, malgré leur apparent mimétisme, les images, on l'a vu à plus d'un égard, ne sont qu'un reflet déformé de la réalité avec laquelle un écart est véritablement marqué. Ceci est particulièrement apparent avec les figurations funéraires car les nombreuses preuves archéologiques infirment souvent ce que les images mettent en avant.

noemiehosoi@free.fr

54. Athènes, Musée National CC1668 (1926); p. de Sabouroff; vers 450; ARV2 846, 193; BAdd2 297; BA 21234.

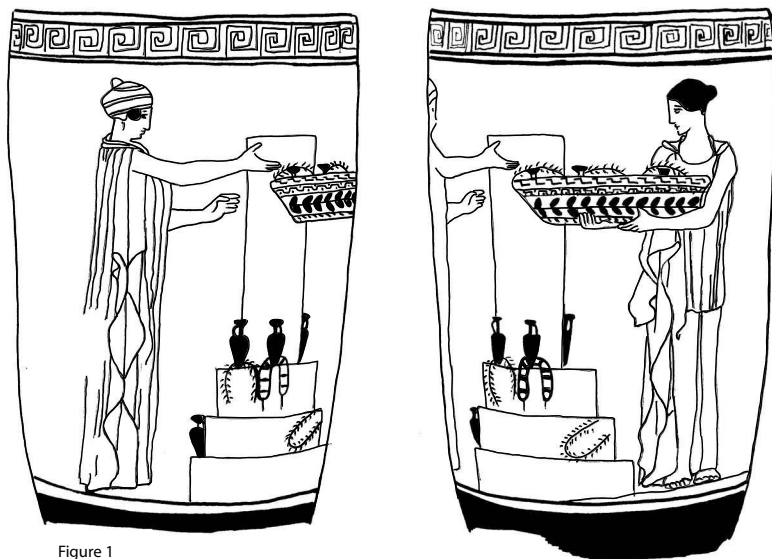


Figure 1

Toronto, Royal Ontario Museum 929.22.7 (634-C 948) (del. N. Hosoi).

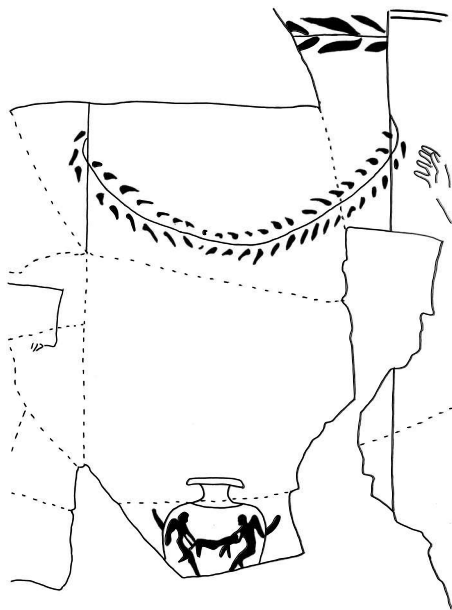


Figure 2a

Berne, Coll. Jucker (del. N. Hosoi).

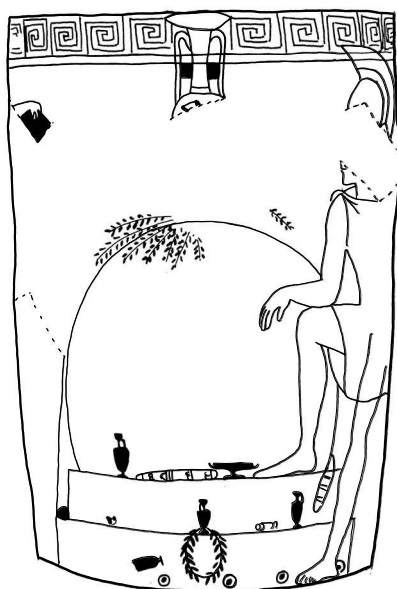


Figure 3

Ticino, Coll. Privée K315 (*del.* N. Hosoi).

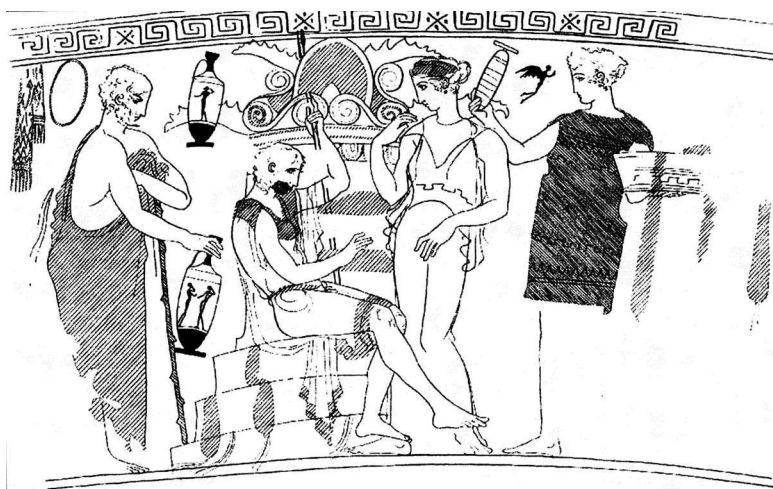


Figure 4

Osaka, Sakai, Coll. Oka 17 (*del.* N. Hosoi d'après Sotheby's).

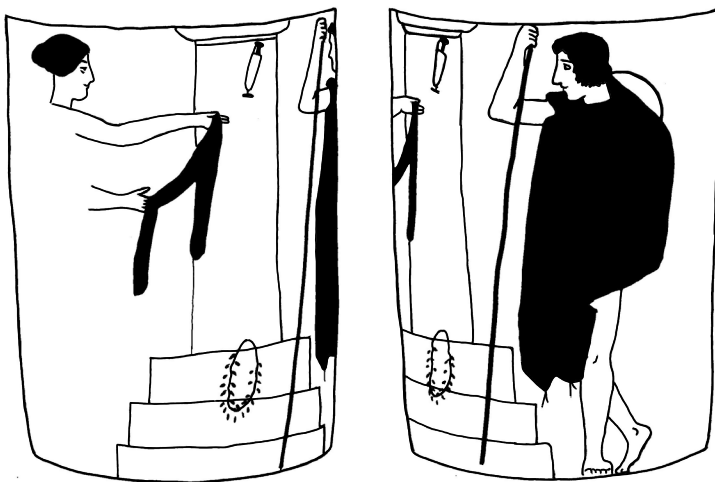


Figure 5

Athènes, Musée National 2019 (*del.* N. Hosoi).

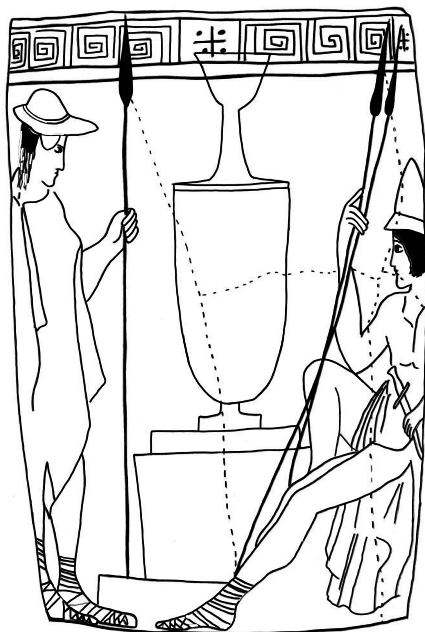


Figure 6

Ithaca, Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art 77.052
(*del.* N. Hosoi).



Figure 7

New York, Metropolitan Museum of Art 35.11.5 (*del.* N. Hosoi).



Figure 8

Londres, © British Museum D 58.

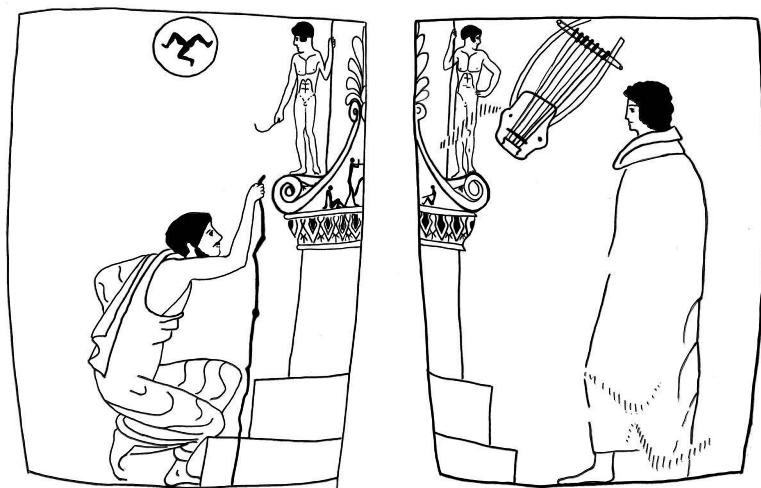


Figure 9

Boston, Museum of Fine Arts 01.8080 (*del.* N. Hosoi).

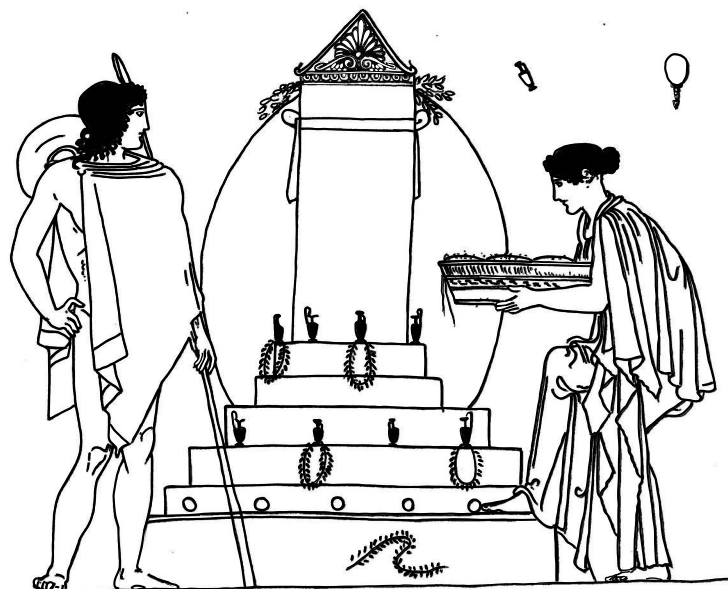


Figure 10

Athènes, Musée National CC1692 (1935) (*del.* N. Hosoi).



Figure 11

Paris, Musée du Louvre MNB 1729 (L 90). (del. N. Hosoi).

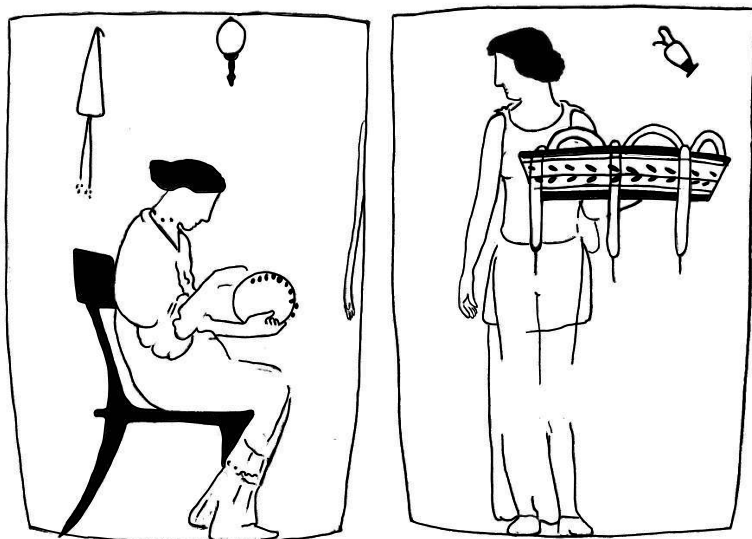


Figure 12

Philadelphie, University of Pennsylvania Museum MS 5463 (del. N. Hosoi).

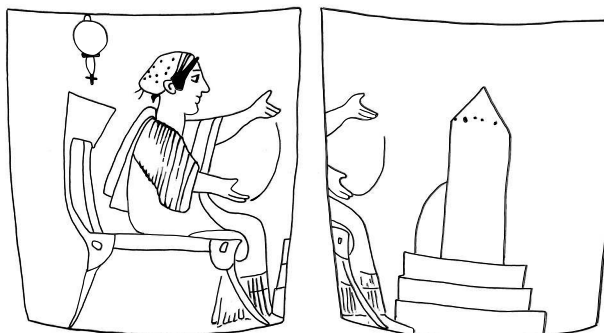


Figure 13

Oxford, Ashmolean Museum 1956.14 (*del.* N. Hosoi).



Figure 14

Broomhall, Elgin (Ex. Bâle, *Marché, Munzen und Medaillen*) (*del.* N. Hosoi).

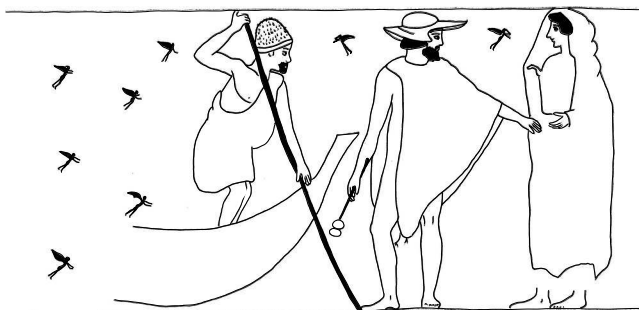


Figure 15

Athènes, Musée National CC1668 (1926) (*del.* N. Hosoi).