

IMAGES
re-vues

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

4 | 2007

Objets mis en signe

Des femmes au *louterion*. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets

Noémie Hosoi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/145>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

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

Référence électronique

Noémie Hosoi, « Des femmes au *louterion*. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 7, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/145>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Des femmes au *louterion*. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets

Noémie Hosoi

- 1 Dans la céramique attique du V^e siècle avant J.C., une série d'images représente des femmes faisant leur toilette autour d'un bassin qu'on nomme *louterion*¹. Souvent au nombre de trois et réparties autour de la vasque, les femmes sont figurées nues sur beaucoup de vases. Cette iconographie qui *a priori* n'a rien de spectaculaire a suscité beaucoup d'interrogations car, ces images de femmes au *louterion* apparaissent comme le miroir



de l'iconographie masculine des jeunes athlètes qui se lavent après l'exercice. En effet, telles les éphèbes de la palestre, ces femmes se raclent le corps avec un strigile ou le tiennent à la main. Dans le champ, les paquetages athlétiques : un nécessaire de toilette composé d'une éponge, d'un aryballe (vase à parfum globulaire) et d'un strigile (racloir), peuvent aussi être suspendus. Dans cet article, on se demandera ce que met en jeu l'appropriation par les femmes d'une iconographie masculine et d'objets qui lui sont typiquement associées, notamment le paquetage athlétique. Ensuite, on s'interrogera sur la disparition des objets masculins de cette imagerie, alors que des éléments féminins investissent l'espace du *louterion*. Cela nous permettra d'aborder la place de l'objet dans l'iconographie et, pour reprendre ce que Louis Gernet écrivait au sujet des images, nous verrons comment les objets par les « connections et associations aident à comprendre -- dans un certain sens du mot. Mais il ne faut pas être pressé »².

A l'image de l'éphèbe

Fig.1



Trois femmes nues au *louterion*, l'une avec un strigile ; une colonne ; dans le champ : un lécythe et un paquetage (éponge aryballe). Bari, Museo Archeologico Civico 4979
<http://www.archeologia.beniculturali.it/pages/atlante/S89.html>

- 2 Les « connections » avec l'imagerie éphébique sont particulièrement évidentes sur deux cratères . Sur le premier conservé à Bari (Fig. 1)³, une des femmes verse l'eau d'une hydrie dans le *louterion* pendant qu'une autre femme, aux cheveux dénoués, trempe ses bras dans la vasque. Une troisième figure est vue de dos, elle se racle le corps avec un strigile. Au-dessus d'elle, une éponge et un aryballe sont représentés dans le champ. Une colonne sépare cette femme des deux autres. Sur le second cratère (Fig. 2)⁴, on retrouve deux figures rappelant le vase de Bari. Il y a d'abord la même représentation de femme, cheveux aux épaules, qui plonge ses mains dans le *louterion*. On retrouve aussi celle qui est visuellement isolée par une colonne, sur laquelle un strigile et un aryballe sont accrochés. Autour de la vasque, deux autres femmes nues sont représentées : celle du milieu tient un strigile et celle de droite un morceau d'étoffe (une ceinture ?). Sur ces deux vases, la représentation athlétique des corps nus ainsi que la manipulation de strigile, un objet qui sert normalement aux athlètes, accentue le rapprochement avec les images des jeunes hommes au *louterion*.

Fig. 2



Quatre femmes nues au *louterion*, l'une avec un strigile ; une colonne ; dans le champ : un paquetage (strigile aryballe). Vienne, Kunsthistorisches Museum 2166.

<http://www.khm.at/>

- 3 Mais avant de continuer, voyons brièvement comment les images de femmes au *louterion* ont été interprétées.
- 4 Giampiera Arrigoni en 1985 y a reconnu la représentation de jeunes filles spartiates connues à Athènes pour leur pratique athlétique⁵. En 1989, Claude Bérard⁶ propose qu'une pratique gymnique féminine pouvait aussi exister à Athènes même si cette dernière n'avait rien à voir avec l'athlétisme masculin qui lui, supposait un esprit agonistique. L'exercice féminin avait un but seulement esthétique et peut être comme à Sparte eugénique. Son hypothèse s'appuie sur l'utilisation en image des strigiles. En effet, cet instrument métallique est supposé enlever le *gloios*, un mélange d'huile et de sable qui recouvrait le corps des athlètes à la suite des exercices. Pourtant, C. Bérard reconnaît volontiers que l'athlétisme féminin n'est pas représenté (sauf pour la mythique Atalante) et, même, qu'il est « irreprésentable » pour la « mentalité » athénienne du V^e siècle. Pourtant, selon lui, cette série d'images ne se justifie que par l'existence de cette pratique. Nous verrons au contraire qu'il n'est pas nécessaire de rechercher l'existence d'une pratique pour expliquer les images.
- 5 En 1997⁷ Andrew Stewart a une position plus nuancée, plus subtile, et plus convaincante aussi. Pour lui, ces images sont la figuration de femmes fantasmées dont la nudité, s'exposant dans un lieu public⁸, stimulerait en quelque sorte le voyeurisme des banqueteurs. N'oublions pas en effet que ces images, peintes sur des vases de banquet, sont offertes aux buveurs⁹. En parallèle, il reconnaît que ces images pouvaient être influencées par l'idée qu'avaient les Athéniens des Spartiates.
- 6 Comme A. Stewart, regardons ce que l'on a sous les yeux : non pas la représentation de femmes athlètes, mais des images de femmes se lavant autour d'une vasque avec des instruments qui sont habituellement réservés aux hommes. Ces images sont calquées sur l'imagerie abondante des jeunes hommes au *louterion* qui s'inscrit dans une séquence

« spatio-temporelle » cohérente commençant à la représentation ancienne de la pratique athlétique à la palestra (lieu des exercices physiques).

- 7 La figuration des femmes au *louterion* apparaît, quant à elle, à un moment où l'imagerie féminine se développe largement, mais où le modèle esthétique est principalement incarné par les éphèbes. Ainsi, au travers de ce schéma iconographique, les jeunes femmes représentées récupèrent à leur compte les valeurs érotico-esthétiques des jeunes athlètes. La représentation assez masculine de leur corps va d'ailleurs dans ce sens¹⁰. Et, les objets corroborent cette logique de « collage ou montage ».

Fig.3.



Trois hommes nus travaillant à l'entretien de la palestra, deux arbres, un puits, un *louterion*, un pilier, dans le champ : une paire de sandale, un alabastré et un strigile. Kusunacht, Hirschmann coll. G 18.

Fig.4.



Trois hommes nus travaillant à l'entretien de la palestra, deux arbres, un puits, un *louterion*, un pilier, dans le champ : une paire de sandale, un alabastré et un strigile. Kusunacht, Hirschmann coll. G 18.

- 8 Le paquetage, parmi tous les objets représentés dans l'imagerie athénienne, a une valeur symbolique particulièrement forte¹¹. Cet objet « multiple », dont la représentation remonte au VI^e siècle, est récurrent dans la peinture vasculaire. Avec la borne et le *louterion*, il fait partie des éléments qui symbolisent la palestra¹². Ces trois éléments sont

d'ailleurs rassemblés de façon atypique sur un skyphos du peintre de Zéphyros¹³ (Fig. 3-4)¹⁴. L'entretien de la palestra y est représenté. Au niveau de l'anse, le *louterion* la borne, le paquetage et une paire de sandales sont réunis. La proximité de ces éléments et l'absence de personnage qui pourrait les activer favorisent une impression de lien puissant entre eux.

- 9 Au départ, attaché à la palestra, le paquetage est l'objet des jeunes hommes. Il est l'accessoire de leur toilette, l'objet qui fait parler leur beauté, au point qu'il devient rapidement l'attribut principal des jeunes garçons. Ce nécessaire de toilette les accompagne dans toutes les circonstances, comme le miroir qui apparaît essentiellement avec les femmes. Pourtant, avec les femmes au *louterion* on a vu que le paquetage était souvent présent. Mais auprès d'elles, cet objet induit-il les mêmes significations que lorsqu'il est représenté avec les hommes ?

Fig.5.



Femmes nues se baignant, se lavant, plongeant, nageant, deux fontaines, un bloc, deux arbres sur lesquels des vêtements et des aryballes sont suspendus. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 106463.

<http://www.roma2000.it/vilagiul.html>

- 10 Sur le strigile en particulier, on remarque, avec C. Bérard, que lorsque les femmes sont représentées en train de se baigner et de se laver, comme sur deux amphores : l'une à figures noires et l'autre à figures rouges, elles se servent seulement de l'éponge et l'aryballe, mais pas du strigile (Fig. 5)¹⁵, (Fig. 6)¹⁶. Est-ce à dire, comme le suppose C. Bérard, que les femmes au strigile sont des athlètes ?

Fig.6.



Quatre femmes nues : une se baignant, une s'apprêtant à plonger, une versant de l'huile dans sa main, une autre s'éloignant ; une colonne et deux éponges suspendues. Paris, Musée du Louvre F 203.

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

Fig.7.



Une femme nue posant ses bottes près d'un podaniptère, dans le champ : un paquetage : (éponge alabastré). Godalming, Charterhouse School Museum 1960.74.

- 11 De même, le paquetage composé d'une éponge et d'un alabastré figuré sur une coupe de Makron ne contient pas de strigile (Fig. 7)¹⁷. Bien sûr, l'association de ces deux objets rappelle la construction des paquetages athlétiques. Pourtant, la présence de l'alabastré tend à « féminiser » cet objet, car même si ces vases oblongs sont parfois entre les mains des hommes, c'est un objet qui est davantage du côté des femmes¹⁸. L'image de Makron trouve un parallèle masculin au médaillon d'une coupe d'Onésimos (Fig. 8)¹⁹. Sur ce tondo, un jeune homme nu presse une éponge au-dessus d'un podaniptère (vasque destinée au lavage des pieds). Dans le champ, le paquetage est composé du strigile et de l'aryballe. Le parallèle entre ces deux versions d'une même scène, tantôt féminine, tantôt masculine, se poursuit avec les inscriptions qui invitent à voir la beauté dans ces images. On lit *KALE* (belle) du côté de la femme et *KALOS* (beau) du côté du jeune homme. Mais revenons aux objets et demandons-nous pourquoi le paquetage féminisé de Makron n'a pas trouvé d'écho dans la céramique attique²⁰. Alors que le médaillon de Makron reflète l'attention portée à la féminisation d'un objet et d'une iconographie. Par opposition, cette image nous invite aussi à penser que le fait de représenter des femmes avec des objets d'hommes n'est pas anodin. Et, il n'y a d'ailleurs pas que les paquetages qui sont représentés avec les femmes au *louterion*.

Fig.8.

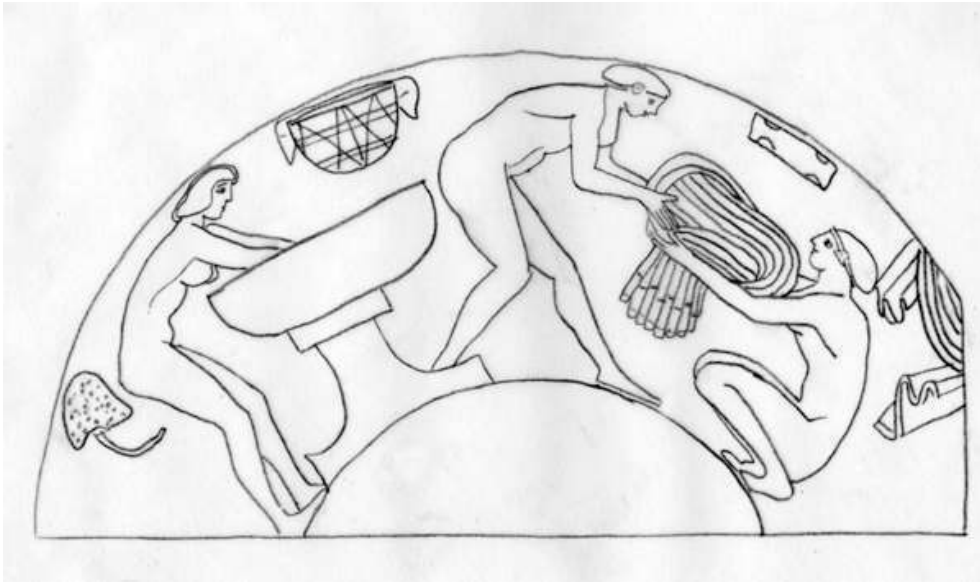


Un jeune homme pressant une éponge au-dessus d'un podaniptère, dans le champ : une paire de sandale, une canne, un paquetage (aryballe strigile). Paris, Musée du Louvre G 291.

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

Des valeurs viriles

Fig.9.



I : une femme habillée au *louterion*, une colonne, un paquetage (éponge aryballe) ; A-B : trois femmes nues, une au *louterion*, les deux autres s'habillant ou se passant du linge, dans le champ : panier, écritoire, étoffe, paquetage (éponge strigile), tabouret. Varsovie, Musée National 142 313.
<http://www.mnw.art.pl/>

Fig.10.



Une femme nue au *louterion*, dans le champ : un bâton. Munich, Antikensammlungen 2668.
<http://www.stmwfk.bayern.de/kunst/museen/antiks.html>

- 12 Sur deux coupes du peintre des Bottes, les objets associés aux femmes font référence à la catégorie d'hommes dont le statut de citoyen est mis en évidence dans l'image (Fig. 9)²¹, (Fig. 10)²².
- 13 Sur la première coupe, on voit en plus du paquetage dans le champ, des paniers ronds, qui sont généralement représentés dans les scènes de banquet et des écritoires qui rappellent, comme les paquetages, l'iconographie juvénile. Sur ce vase, les objets représentés font donc allusion à différents pans de l'iconographie masculine attique, celui du banquet et celui de l'éducation.
- 14 Sur le médaillon de la seconde coupe du même peintre, une femme nue plonge ses mains dans un *louterion*. Derrière elle, le bâton qui indique le statut de citoyen est figuré dans le champ. Selon toute logique, ce bâton ne peut appartenir à la femme représentée, car il est l'accessoire des citoyens adultes²³. Davantage qu'une canne qui aide à la marche, ce bâton permet la station immobile. S'appuyant dessus de façon à assouplir sa silhouette, le porteur du bâton peut laisser libre cours à sa parole et à l'échange verbal (la *scholè*). On pourrait se demander pourquoi est-il représenté ici alors qu'aucun homme ne figure sur ce vase ? Sa présence n'est donc pas attachée à ce qui est visible dans l'image : une femme. Marque-t-il pour autant la présence d'un homme qu'on pourrait imaginer « hors champ » ? Il est vrai que le *louterion* a pu être représenté comme un lieu de rencontre entre les femmes et les hommes, comme le montre un stamnos du peintre des Sirènes (Fig. 11)²⁴. Mais, sur la coupe du peintre des Bottes, le bâton « fonctionne » non pas comme l'indice de la présence d'un homme, mais bien comme le signe de son absence physique. Parallèlement, ce bâton, comme la nudité, est attaché aux hommes : il symbolise des valeurs viriles liées à la citoyenneté. Mais, paradoxalement, sa présence sur ce médaillon peut se lire comme une façon d'investir le champ d'une image sur laquelle une femme est montrée nue. N'est-ce pas une façon elliptique d'unir le féminin et le masculin et de brouiller encore une fois les pistes ? Et, cette image qui est figurée au fond d'une coupe, comme une surprise surgissant lorsque le vin est bu, montre que l'érotisme est au centre de la figuration.

Fig.11.



A : Ulysse s'échappant de la grotte de Polyphème ; B : un homme touchant la poitrine de l'une des deux femmes nues au *louterion*. Texas, Hunt Collection 12

Fig.12.



A : une femme nue se trempant dans panier rempli de *phalloi*, tabouret vêtement ; B : une femme nue trempant ses mains dans un cratère, tabouret vêtement bottes, dans le champ : deux paquetages (éponge aryballe, strigile éponge). Syracuse, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi 20065.

<http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/musei/musei2/orsi.htm>

- 15 Une péliké attribuée à Myson explore la représentation érotique de façon plus explicite encore (Fig. 12)²⁵. Sur l'une des faces, le *louterion* désormais habituel se voit remplacé par un cratère dans lequel une femme nue trempe ses mains. Dans le champ, les instruments de la toilette sont présents : l'éponge associée à l'aryballe à gauche, et le strigile à droite. Le cratère, plus que tout autre vase, se réfère avec évidence au banquet²⁶. Le détournement de son utilisation encourage à une lecture polysémique des images. Ainsi, par son intermédiaire, l'espace du banquet « s'immisce » dans l'espace de la toilette et, avec lui, les connotations érotiques qu'il induit. Ainsi, on comprend mieux l'image construite en symétrie peinte de l'autre côté du vase. En effet, cette image propose la figuration d'une femme nue qui se trempe dans un bain de *phalloi* disposés dans un panier dont la forme rappelle fortement le cratère de l'autre face.

Fig.13.



I : guerrier ; A : deux femmes nues dansant autour d'un élément phallique, dans le champ : olisboi ; B : trois femmes nues au *louterion*, deux portant des vêtements. Paris, Musée du Louvre G 14.
<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

Fig.14.



I : guerrier ; A : deux femmes nues dansant autour d'un élément phallique, dans le champ : olisboi ; B : trois femmes nues au *louterion*, deux portant des vêtements. Paris, Musée du Louvre G 14.
<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

- 16 Sur une coupe du peintre de Pedieus, l'une des faces offre l'image de femmes nues s'affairant autour du *louterion* (Fig. 13-14)²⁷. Sur celui-ci, on peut d'ailleurs lire l'inscription *KALOS* très fréquente sur les *louteria*. De l'autre côté, on voit deux femmes nues qui s'agitent également autour d'un objet dont il manque une partie, mais qu'on peut deviner comme étant un oiseau ou une vasque-phallus doté d'un oeil et d'une

bouche. Dans le champ, des *olisboi* (godemichés) ajoutent au piquant de la scène. Les références au banquet sont ici contenues dans le skyphos (vase à boire) qu'une des femmes maintient en équilibre sur son poignet. Et, en effet, différents jeux d'équilibre des corps et des vases sont souvent représentés parmi les joyeuses communautés de *komastes* et de satyres²⁸.

- 17 Ces trois derniers vases ont mis en évidence des articulations possibles entre l'espace du *louterion* et celui du banquet, car ils ont en commun d'être le lieu où l'érotisme « coule à flot ».
- 18 A partir de la moitié du V^e siècle, on assiste à un revirement : certains éléments « féminisent » l'iconographie des femmes au *louterion*. Sur notre cratère de départ (Fig. 1) une allusion à la femme de l'intérieur se profilait déjà avec le lécythe dans le champ au-dessus de la vasque. En effet, ce vase à parfum, souvent associé aux femmes, éloigne l'image des valeurs sémantiques de la palestra.

Fig.15.



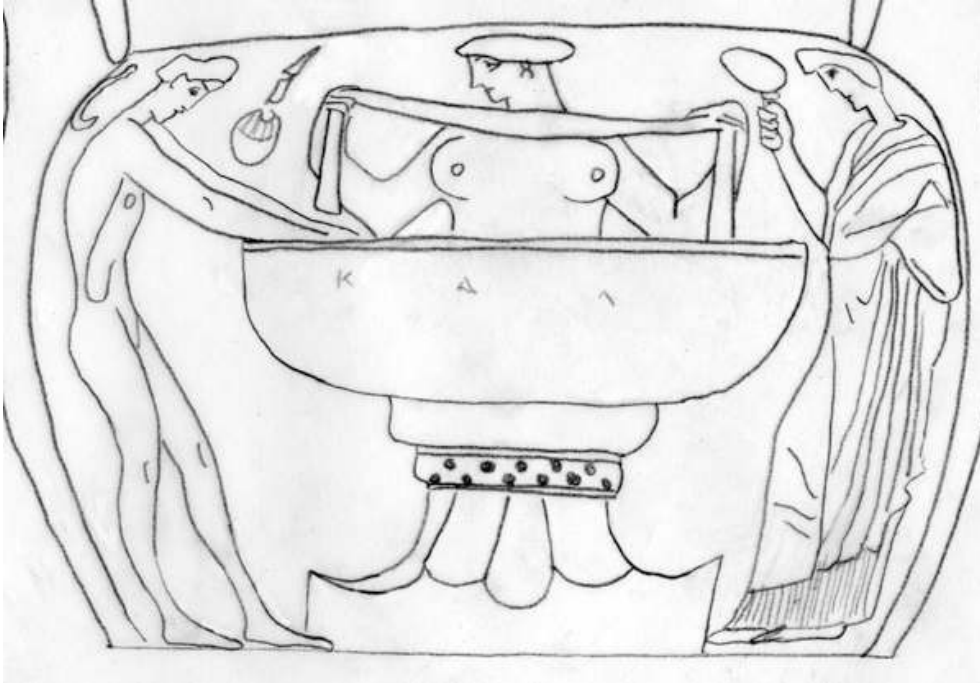
A : trois femmes nues au *louterion*, deux tiennent des strigiles, une servante, une colonne, dans le champ : deux miroirs ; B : deux femmes dont une avec un miroir et un jeune homme, dans le champ : une bandelette. Boston, Museum of Fine Arts 95.21.

<http://www.mfa.org/index.asp>

- 19 Les références à la féminité se font plus explicites sur un stamnos attribué à un peintre du groupe de Polygnote (Fig. 15)²⁹. Trois femmes nues entourent le *louterion*, deux d'entre elles tiennent des strigiles et la troisième, celle de gauche, trempe ses mains dans la vasque. Nous avons déjà repéré ce mouvement sur de précédents vases. Dans le champ, il n'y a pas de paquetage, mais deux miroirs. Le quatrième personnage représenté peut s'identifier à une « jeune servante ». Sa taille et son attitude le laissent penser. Cette figure accompagne très souvent les représentations de femmes dans la sphère

domestique³⁰. Ici, la jeune servante porte sur les épaules le vêtement de sa maîtresse et, dans sa main droite, elle tient une plémochéoé. Ce vase à parfum est souvent représenté sur les images de femmes entre elles.

Fig.16.



A : Trois femmes au *louterion* dont une habillée tenant un miroir (un strigile, un aryballe) B : Jeunes hommes (une paire d'haltères). Dresde, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum ZV797.

Fig.17.



A : trois femmes au louterion dont une habillée, l'une tient un miroir, une autre un alabastrer, la dernière une botte ; B : trois jeunes hommes. Bologne, Museo Civico Archeologico 261.

<http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico/>

- 20 Deux cratères du peintre de la Centaureomachie du Louvre « féminisent » eux aussi l'iconographie des femmes au louterion (Fig. 16 et Fig. 17)³¹. Sur le premier, deux femmes nues se trouvent autour de la vasque. Dans le champ, un strigile et un aryballe encadrent la femme de gauche donnant l'impression que le paquetage a été défait. Une troisième femme vêtue d'un *chiton* (tunique) et d'un *himation* (manteau) se trouve à l'extrême droite : elle tient à la main un miroir. Le second cratère montre une scène tout à fait similaire. On retrouve notamment la femme au centre dont le corps est vu de face, ce qui est rare dans l'iconographie attique³². En outre, son buste semble « faire corps » avec la vasque au point de paraître se confondre. Sur ce vase, il n'y a plus aucun référent au monde masculin et à chaque femme correspond un objet : à droite, celle qui est habillée tient une botte³³, au centre, une femme tend un alabastrer et, à gauche, une autre femme tient un miroir.
- 21 Sur ces derniers vases, les miroirs et l'alabastrer font clairement références aux valeurs féminines : celles de la beauté de la séduction³⁴. Les figures habillées dont la jeune servante, rappellent, elles aussi l'iconographie conventionnelle des femmes en contexte domestique. En outre, les femmes vêtues de beaux drapés rendent la nudité des autres plus manifeste par effet de contraste.

Et la bonne épouse

Fig.18.



Deux femmes au louterion faisant leur toilette, un calathos, dans le champ : un sakkos et un morceau d'étoffe. Oxford, The Ashmolean Museum 1879.171.

<http://www.ashmolean.org/>

- 22 Jusqu'ici, les objets représentés aux côtés des femmes au *louterion*, (que se soient les paquetages, le miroir ou l'alabastre) avaient un lien avec la toilette. On observe que ce n'est pas toujours le cas, comme en témoigne une petite hydrie du Washing Painter (Fig. 18)³⁵. Les objets figurés n'entrent plus dans ce registre. Un *calathos* (panier à laine) et un *sakkos* (coiffe féminine) accompagnent les deux femmes dans leurs ablutions. Le premier est posé et le second se trouve dans le champ de l'image. Avec le *calathos*, la référence à « la femme vertueuse », la bonne fileuse, est très claire³⁶. En revanche, le *sakkos*, faisant partie des éléments de la parure féminine, est du côté de la beauté physique.
- 23 Contrairement à celle des hommes, la représentation de la beauté féminine se manifeste au travers de la parure : c'est ainsi qu'il faut interpréter la présence de figures habillées.

Fig.19.



I : une femme de face tenant un miroir et un alabastre, un *louterion* et un *calathos* sur un tabouret. A, B : scène de cours « homoérotique », dans le champ : un filet, un aryballe. Paris, Musée du Louvre S 1350. <http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

- 24 Sur une coupe de Douris, une femme, vêtue d'un manteau et d'une longue tunique qui laisse néanmoins deviner sa nudité, se tient debout (Fig. 19)³⁷. Sa figuration de face accentue sa présence dans l'image. D'une main, elle tient un alabastre et de l'autre un miroir. Du côté du vase à parfum, à gauche, on voit en partie un *louterion* et de l'autre côté, une chaise sur laquelle un *calathos* est posé. La symétrie de cette composition semble impliquer une équivalence symbolique entre les différents éléments qu'elle met en jeu. La femme est ici comme un pôle qui centralise les éléments symboliques de la toilette, de la beauté, du travail domestique. En outre, cette image rassemble aussi les espaces, celui du *louterion* et celui du foyer signifié en particulier par le mobilier.

Fig.20.



A : quatre hommes au *louterion*, un paquetage (éponge aryballe strigile) sur les branches d'un arbre ;
 B : quatre femmes habillées au *louterion*, l'une tient un miroir. Bruxelles, Musées Royaux A11.
<http://www.kmkg-mrah.be/newfr/index.asp?id=997>

Fig.21.



A : quatre hommes au *louterion*, un paquetage (éponge aryballe strigile) sur les branches d'un arbre ;
 B : quatre femmes habillées au *louterion*, l'une tient un miroir. Bruxelles, Musées Royaux A11.
<http://www.kmkg-mrah.be/newfr/index.asp?id=997>

- 25 Enfin, sur un skyphos du peintre de Syriskos, les femmes autour du *louterion* sont toutes habillées sans exception (Fig. 20-21)³⁸. L'une d'elles tient un miroir et deux autres des fleurs. Là encore, ces éléments placent la beauté au centre de la représentation³⁹. Plus aucune référence à la beauté éphébique n'est rappelée ici ; seule la beauté féminine se manifeste. De l'autre côté du vase, construit de façon tout à fait symétrique, le peintre propose un équivalent masculin de cette image. Au-dessus du *louterion*, un paquetage est suspendu dans les branches d'un arbre, reprenant la place exacte du miroir de l'autre face. Nous comprenons ici, que le miroir correspond pour les femmes à ce que le paquetage est aux jeunes hommes. Par ailleurs, ce vase qui est daté des environs de 480-470 av. J.C. montre que le processus d'évolution iconographique n'est pas strictement linéaire. Avec ce skyphos, on pourrait donc repartir au début de cet article...
- 26 Finalement, ce parcours nous a permis de mettre en évidence plusieurs aspects : il y a d'abord la question de la nudité, singulière chez des femmes qui ne sont pas engagées dans quelque échange avec des hommes. Alors que chez les hommes, elle est au contraire banale dans la représentation grecque. Dans le cadre de la toilette au *louterion*, la nudité féminine imite celle des éphèbes. C'est la même raison qui justifie la présence de paquetages athlétiques. L'assimilation qui est faite entre l'éphèbe et la femme tend à érotiser celle-ci à la façon d'un jeune garçon et pas comme une épouse qui travaille la laine dans le cercle domestique. En effet, à cette date, le modèle esthétique est majoritairement masculin. Aussi, à mesure qu'on avance dans le temps et que cette iconographie gagne en stabilité, la référence éphébique disparaît progressivement, même si c'est elle qui avait présidé à la création de cette série d'images. Ce changement correspond à l'accroissement de l'imagerie féminine que l'on observe vers la moitié du V^e siècle. En même temps que l'iconographie des femmes au *louterion* se multiplie, des objets féminins -miroirs, alabâtre, *sakkos* et *calathos*- et des figures habillées, comme celles que l'on voit dans nombre de vases, investissent progressivement le champ et l'espace de ces images. Le passage de la nudité à l'habillement a son importance car il marque la construction de la beauté féminine. On retrouve ce passage dans les images où les hommes font la cour à des femmes dont la représentation est la même que celle des épouses vertueuses. Ainsi, les femmes au *calathos* remplacent les femmes aux strigiles et les miroirs succèdent aux paquetages dans le champ. En résumé, l'image des femmes au *louterion* est calquée sur une iconographie masculine, elle lui emprunte sa mise en scène : la gestuelle de ses personnages et les objets représentés. Cette « syntaxe » visuelle, considérée d'abord comme surprenante (car mêlant les genres et les univers), devient répétitive : alors, les peintres prennent une nouvelle orientation en introduisant des éléments féminins, qui trouvent une place toute naturelle avec les femmes, sans être pourtant liés à l'activité représentée. Alors que le *sakkos*, l'alabâtre et le miroir sont des objets attachés à la beauté et à la parure et, qui, de ce fait, peuvent trouver une justification dans une scène de toilette, le panier à laine est, quant à lui, plus éloigné de cet univers sémantique.
- 27 Pour nombre de chercheurs, les objets et, notamment ceux qui se trouvent dans le champ de l'image, localisent les espaces. Nous pensons que les objets qualifient les personnages plutôt que le lieu. Sinon, comment pourrions-nous expliquer, par exemple, la présence du *calathos* autour du *louterion* ? Le panier à laine s'inscrit clairement en décalage par rapport aux objets de la toilette qui sont, eux, redondants dans les scènes d'ablutions. C'est pourquoi nous pensons que les objets sont davantage à mettre en rapport avec les personnages plutôt qu'avec les lieux, même si souvent les deux propositions se

combinent. En outre, comme la langue grecque le confirme, les objets sont par excellence les instruments des humains⁴⁰.

- 28 Il ressort encore une fois de cette série d'images que le rôle des objets, même secondaires, aide à l'interprétation de la scène et notamment à la caractérisation des personnages. Ceci à tel point qu'ils font parfois formuler aux commentateurs des hypothèses qui ne se fondent pas sur l'analyse de l'imagerie mais sur une construction raisonnée qui s'éloigne parfois de l'évidence visuelle.
- 29 Comme je l'ai dit en introduction, les femmes au *louterion* ont été interprétées comme des Spartiates ou des Athéniennes qui pratiquent l'athlétisme. Si, dans le premier cas, on sait que les imagiers athéniens n'ont pas été intéressés par ce sujet, la seconde hypothèse propose une identification qui, aux périodes archaïque et classique, est loin d'être prouvée historiquement. En effet, l'athlétisme féminin n'est jamais représenté en image (comme le souligne C. Bérard) et, même si les objets caractérisent les personnages mis en scène, ils le font rarement dans l'absolu. Ce n'est pas parce que les femmes se raclent avec un strigile qu'elles sont des athlètes.
- 30 Les images de femmes au *louterion* montrent que la beauté des corps est aménagée comme un bien précieux. Alors qu'ailleurs dans l'iconographie attique, elle est un enjeu de différenciation, ici, le modèle féminin reproduit de façon exceptionnelle le modèle masculin. Pourtant, on assiste vite à un revirement dans lequel les signifiants reprennent leur place. Le modèle masculin, focalisé sur une esthétique athlétique du corps, se distingue du modèle féminin centré sur la parure et le vêtement. Ces derniers rendent visibles la grâce de la beauté : la *charis* des femmes. Il semble que cette *charis* féminine soit en image déconnectée du corps des femmes, à la différence de la beauté des hommes qui se fonde sur la virtuosité du rendu de leur corps. Pandora, la première femme, n'apparaît-elle pas aux hommes parée de ses plus beaux atours ? Le détail de leur description révèle l'importance qui leur était accordée, alors qu'il n'est pas fait mention de la beauté de son enveloppe charnelle. Hésiode relate qu'elle est vêtue d'une robe blanche qu'Athéna noue d'une ceinture. Son voile (la *kaluptra*) est brodé avec art (*daidalea*), et la déesse armée le fait tomber sur son front. Enfin le diadème d'or dont l'éclat procure à Pandora un charme infini (la *charis*) est si finement ciselé que les animaux qui y sont représentés semblent vivants⁴¹.
- 31 En somme, la série d'images que nous avons détaillée est à la fois un prétexte à montrer un moment d'intimité dans lequel les femmes sont représentées nues, mais aussi un moyen de réaffirmer les critères de la beauté féminine qui, justement, passent moins la nudité que par la parure. Paradoxalement, on peut penser que l'expérience de la représentation de la nudité féminine était nécessaire pour « injecter » de l'érotisme dans les représentations de femmes habillées. Le passage tant cité d'Hérodote trouve ici un écho sans pareil : « En même temps qu'elle se dépouille de sa tunique (*chitôn*), une femme se dépouille aussi de sa pudeur (*aidôs*) »⁴².
- 32 Comme souvent, les objets sont les vecteurs de ce changement ; ainsi, lorsque les miroirs investissent le champ de l'image, les femmes retrouvent leur féminité.
- 33 À différents degrés, les objets que l'on a passés en revue, avec les significations qu'ils véhiculent, sont comme des points de passage qui mènent d'une image à une autre, d'une série d'images à une autre. On l'a vu, ils construisent des ponts entre le masculin et le féminin. Pour conclure sur cette idée, regardons un dernier vase.

Fig.22.



I : un personnage, un pilier dans le champ : un sakkos ; A : deux femmes et un jeune homme, un pilier ; B : trois jeunes hommes, un pilier, dans le champ : un étui à *aulos*. Baltimore, Walters Art Gallery 48.90. <http://www.thewalters.org/>

- 34 Il agit d'une coupe du peintre de Stieglitz (Fig. 22)⁴³. Que dire du personnage qui est représenté sur le médaillon debout emmitouflé près d'une borne paestrique, alors que dans le champ un *sakkos* est suspendu ?
- 35 Ici, les objets mis en lice tirent l'image vers des identifications qui fondamentalement devraient s'opposer. Le pilier plaide en faveur d'une identification masculine, mais le *sakkos* indique que le personnage est une femme. Donc, sur ce tondo, un objet de la sphère masculine côtoie un objet de la sphère féminine. Ils qualifient ensemble un personnage, mais qui, lui-même, est ambigu. Sa coiffure fait penser qu'il s'agit d'un jeune homme même si le *chiton* qui dépasse de son manteau est un vêtement féminin. Son attitude, emmitouflée dans son manteau, caractérise aussi bien les femmes que les jeunes hommes.
- 36 En image cette posture est mise en parallèle avec la notion d'*aidôs* (la pudeur), que l'on trouve dans les textes. A ce sujet Gloria Ferrari a une approche très novatrice⁴⁴. Elle montre dans son ouvrage comment le jeune homme, pour acquérir son identité masculine, l'*andreia*, doit se débarrasser d'une peau symbolique matérialisée par le port de l'*himation*. Ainsi, l'une des manifestations de son passage à l'âge adulte, se traduit par le refus de s'emmitoufler dans son manteau. Par là, le jeune homme sort d'un état de frontière qui le situe entre le féminin et le masculin, pour affirmer sa virilité. Rejeter son manteau, c'est une façon de se débarrasser de l'*aidôs*.
- 37 Alors, homme ou femme ? On ne peut répondre sans apporter quelques nuances, car cette image pourrait aussi figurer un jeune homme travesti. Les « faux semblants » sont courants dans la culture grecque, notamment dans les rites de passage à l'âge adulte. Par

exemple à Athènes, un rituel célébrant par une procession le retour de Thésée dans sa ville natale, clôture l'éphébie. Ce sont les *Oschophories* où deux jeunes garçons habillés en filles font une course qui part du temple de Dionysos (divinité au *chiton*)⁴⁵ pour aller jusqu'au sanctuaire d'Athéna (déesse en armes) au Phalère⁴⁶.

- 38 Sur ce vase, les deux pistes du féminin et du masculin coexistent sans que l'une s'impose plus que l'autre. Ce qui fait dire à John Oakley que « le peintre lui-même aurait peut-être oublié ou changé d'avis pendant qu'il finissait le personnage »⁴⁷.
- 39 Erreur ou intention, ce médaillon illustre ce qu'il est possible de faire en image : mener une figure à la frontière du féminin et du masculin.

NOTES

1. Sur les bains dans l'Antiquité, voir l'étude de R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherche sur le bain dans l'Antiquité Grecque*, Paris 1962.
2. L. Gernet, « La notion mythique de la valeur en Grèce » in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, pp. 93-137, (p. 130 de l'édition de 1995).
3. Bari, Museo Archeologico Civico 4979. Cratère à colonnettes à FR ; proche du peintre de Göttingen. ARV2 236 ; BAdd2 200 ; Archive Beazley no 2022704.
4. Vienne, Kunsthistorisches Museum 2166. Cratère à colonnettes à FR ; peintre de Tarquinia 707. ARV2 1111,1 ; Para 452 ; BAdd2 330 ; Archive Beazley no 214702.
5. G. Arrigoni, « Donne e sport nel mondo greco » in G. Arrigoni ed., *Le donne in Grecia*, Bari 1985, pp. 55-201.
6. C. Bérard, « L'impossible femme athlète », in *AION ArchStAnt* 8 Naples (1986), pp. 195-202.
7. A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997, pp. 120-122.
8. En image, les fragments d'un cratère en cloche représentent un louterion sur lequel Demosia est inscrit. Cette inscription est particulièrement importante car elle marque le caractère public de l'infrastructure. Cette précision topographique est en effet exceptionnelle en image. Les notions de public et de privé ne sont habituellement pas au centre des préoccupations des peintres attiques. Londres, British Museum GR 2000.11-1.33, anciennement collection Hamilton, illustré par Tischbein, *Hamilton Coll.*, I, pl. 58, *Corpus Vasorum Antiquorum*, 1923 sq. (CVA) Grande Bretagne 20, British Museum 10, pl. C, n° 33, pp. 63-65. Voir F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, « Signe, objet, support : regard privé, regard public », in *Ktèma* 23 (1998), pp. 137-144 et en particulier sur le louterion, pp. 137-140. Ce numéro de *Ktèma* publie les actes d'un colloque entièrement dédié aux notions de public et de privé en Grèce ancienne.
9. Sur les questions de la destination des vases voir, F. Lissarrague, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.
10. Sur la nudité féminine, voir : G. Sissa, « Il corpo della donna : lineamenti di una ginecologica filosofica » in *Madre Materia*, Turin 1983, pp. 83-145, et dans l'art grec avant VIIe siècle voir : V. Pirenne-Delforge, « La genèse de l'Aphrodite grecque : 'le dossier crétois' » in *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca*, S. Ribichini, M. Rocchi et P. Xella eds., Rome 2001, pp. 171-187. Voir aussi l'étude classique de K. Clark, *The Nude : A study in Ideal Form*, Princeton 1956.

11. Voir le texte fondateur de Louis Gernet (op. cit.) sur la question de valeur (hors économique) des objets dans la culture grecque. Il ressort de ce texte que certains objets ont une puissance symbolique si intense qu'ils ont le pouvoir d'agir sur les personnages qui les possèdent.
12. Voir l'article de J.-L. Durand et F. Lissarrague, « Un lieu d'images ? L'espace du louterion », in *Héphaïstos* 2 (1980), pp. 89-106.
13. Voir C. Bérard et alii., *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne 1984, pp. 88-89, Fig.126.
14. Kusnacht, Hirschmann coll. G 18. Skyphos à FR, peintre de Zéphyros. Archive Beazley no 7205.
15. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 106463. Amphore à FN, peintre de Priam. Para146.8Ter ; BAdd2 90 ; Archives Beazley no 351080.
16. Paris, Musée du Louvre F 203. Amphore à FR, peintre d'Andokides. ABV 253, 3 ; ARV2 4, 13 ; Archives Beazley 200013.
17. Godalming, Charterhouse School Museum 1960.74. Coupe à FR, Macron. ARV2 479, 330 ; BAdd2 247 ; Archive Beazley no 205013.
18. P. Badinou, *La laine et le parfum. Epinetra et alabastres, formes, iconographie et fonction*, Peeters-Louvain 2003.
19. Paris, Musée du Louvre G 291. Coupe à FR, Onésimos. ARV2 322, 36 et 1706 ; BAdd2 215 ; Archive Beazley no 203286.
20. Ce paquetage n'est pas un essai isolé dans la production de Makron, voir une autre coupe : Grossbritannien, privé, N. Kunisch, *Makron*, Mainz 1997, pl. 43, n°123.
21. Varsovie, Musée National 142 313. Coupe à FR, peintre des Bottes. ARV2 821,4 ; BAdd2 293 ; Archive Beazley no 210164.
22. Munich, Antikensammlungen 2668. Coupe à FR ; peintre des Bottes. ARV2 821, 2 ; Archives Beazley no 210162.
23. S. Couvret, « L'homme au bâton. Statique et statut dans la céramique attique » in *METIS* 9-10, (1994-1995), pp. 257-281 ; P. Brulé, « Bâton et bâton du mâle, adulte, citoyen » in *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl eds., Rennes 2006, pp. 75-83.
24. Texas, Hunt Collection 12. Stamnos à FR ; peintre des Sirènes. Archives Beazley no 5343.
25. Syracuse, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi 20065. Pélikè à FR ; Myson. ARV2 238, 5 ; Para 349 ; BAdd2 201 ; Archives Beazley 202175.
26. Ce vase est celui du mélange de vin et d'eau que l'on boit au banquet. Voir F. Lissarrague op. cit. note 9 , « L'espace du cratère » , pp. 23-48 et « Around the Krater » in *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, O. Murray ed., Oxford 1994, pp. 196-209.
27. Paris, Musée du Louvre G 14. Coupe à FR ; peintre de Pédeius. ARV2 85,1 et 1578, 15 ; Para 330 ; BAdd2 170 ; Archives Beazley no 200689.
28. F. Lissarrague op cit. note 9, « Equilibres vasculaires », pp. 74-77.
29. Boston, Museum of Fine Arts 95.21. Stamnos à FR ; groupe de Polygnote. ARV2 1052, 19 et 1680, 1614 ; Archives Beazley no 213650.
30. J. Reilly « Many Brides: "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi » in *Hesperia* Vol. 58, No. 4. (Oct. - Dec., 1989), pp. 411-444.
31. Dresde, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum ZV797. Cratère à colonnettes ; peintre de la Centaouromachie du Louvre. ARV2 1089.29 ; BAdd2 329 ; Archives Beazley no 214617.
Bologne Museo Civico Archeologico 261. Cratère à colonnettes à FR ; peintre de la Centaouromachie du Louvre. ARV2 1089, 28 ; Para 449 ; Archives Beazley no 214616.
32. Y. Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period*, Chicago 1977 ; F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspect de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995.
33. Botte qui semble avoir une place particulière dans la représentation des femmes au louterion, elle est omniprésente et souvent exhibée. Est-elle le signe du dévoilement physique ?

34. Sur les valeurs associées au miroir et notamment en tant qu'objet réservé aux femmes voir F. Frontisi-Ducroux et J. P. Vernant, Dans l'oeil du miroir, Paris 1997.
35. Oxford, The Ashmolean Museum 1879.171. Hydrie à FR ; « The washing Painter ». ARV2 1131, 156 ; Para 454 ; Archives Beazley no 214966.
36. Sur le calathos voir : H. Cassimatis, « Propos sur le calathos dans la céramique italiote », in Ceramic and iconographic studies in honour of A. Cambitoglou, Descoedres, J.-P. ed., Sydney 1990, pp. 195-201.
37. Paris, Musée du Louvre S 1350. Coupe à FR ; Douris. ARV2 432, 60 et 1706 ; BAdd2 237 ; Archives Beazley no 205106.
38. Bruxelles, Musées Royaux A11. Skyphos à FR ; peintre de Syriskos, vers 470. ARV2 266, 86 ; BADD2 205 ; Archives Beazley no 202767.
39. Voir l'article dans ce numéro de N. Kei sur les fleurs dans la céramique attique.
40. Le mot « objet » tel que nous le connaissons en français n'existe pas en grec ancien. Au lieu de cela, les termes « chremata, ktemata, pragmata » sont utilisés, ceux-ci induisent les idées d'usage, d'acquisition (hors commerce), de faire. Ils supposent clairement la nécessité d'un « sujet agissant ». Voir F. Lissarrague, « De l'image au signe : objets en représentation dans l'imagerie grecque » in Les cahiers du CRH, n° 37, Avril 2006. Sur la notion de ktemata, voir aussi L. Gernet op. cit., p. 125 et p. 127 sur la notion de valeur (agalma) qui peut s'appliquer aux objets.
41. Hésiode, Théogonie, v. 573-584, C.U.F., trad. P. Mazon. Sur Pandora, voir la bibliographie rassemblée par F. Zeitlin, « L'origine de la femme et la femme origine : La Pandore d'Hésiode » in F. Blaise et alii, Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode, Paris 1996, pp. 349-380.
42. Hérodote, Histoires I, 8, C.U.F, trad. Ph. E. Legrand.
43. Baltimore, Walters Art Gallery 48.90. Coupe à FR ; peintre de Stieglitz. ARV2 828, 26 ; Archives Beazley no 210280.
44. G. Ferrari, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago-Londres 2002.
45. Dionysos est l'une des divinités les plus représentées dans la peinture attique. En images, ses vêtements lui donnent une allure féminine qui contraste avec sa barbe. Ce dieu brouille particulièrement les frontières entre homme et femme, entre homme et dieu. Parmi quelques études sur Dionysos, voir celle de M. Détienné, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris 1986 et F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris 1991.
46. Voir C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne 1991, rééd. Lausanne 1996. Parmi la bibliographie abondante sur les jeunes hommes, voir en particulier, P. Vidal Naquet, *Le chasseur noir*, Paris 1981. L'auteur s'interroge surtout sur les origines de l'éphébie à Athènes. Voir aussi, A. Schnapp, « L'image des jeunes gens dans la cité grecque », dans *Histoire des jeunes en Occident*, Tome 1, sous la direction de G. Levi et J. P. Schmitt, Paris 1997 (traduction de *Storia dei giovani*, Rome 1994). A. Schnapp décrit différentes formes de paideia en Grèce Ancienne, il insiste notamment sur l'homosexualité qui est un facteur d'intégration du jeune homme dans la cité grecque.
47. CVA USA 28, Baltimore 1, p. 48 : « The sex of the figure in the tondo is unclear, perhaps the painter himself forgot or changed his mind halfway through completing the figure ».

RÉSUMÉS

Au travers d'objets emblématiques et d'une iconographie particulière, il s'agit ici d'entrevoir un nouveau pan de la construction de la beauté féminine à Athènes au V^e siècle. A une époque où leur représentation se multiplie sur les vases, on assiste à l'apparition d'images de femmes nues qui se rassemblent autour d'un bassin alors que jusque-là cette mise en image était réservée aux jeunes athlètes – la nudité de ces derniers exprimant leur beauté et son corollaire, la jeunesse, alors que la beauté des femmes provenait de leur parure, de leur vêtement et de leur vertu. Ainsi par le biais des images et des moyens qui lui sont propres, les peintres attribuent aux femmes le type de beauté et d'érotisme propre aux éphèbes. Pourtant, progressivement, on assiste à un revirement où les signifiants reprennent leur place et l'on revient à des codes plus « traditionnels » : les femmes nues sont alors remplacées par des femmes habillées et les paquetages athlétiques par des miroirs.

AUTEUR

NOÉMIE HOSOI

Noémie Hosoi est doctorante Paris 1 sous la direction d'Alain Schnapp et de François Lissarrague. Elle étudie l'iconographie de la céramique attique et plus particulièrement la représentation des objets.

noemiehosoi@free.fr