



Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

17 | 2004
Varia

Luca GIULIANI, Bild und Mytbos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst

Cornelia Isler-Kerényi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1500>

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Cornelia Isler-Kerényi, « Luca GIULIANI, Bild und Mytbos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst », *Kernos* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1500>

geant trois ensembles mythiques qui apparaissent dans l'*Alceste* d'Euripide, mythes traversés par le thème de la mort. Elle en conclut que ce mythe exploité par la tragédie n'est ni un symbole ni une métaphore, mais un mode d'expression particulier de l'expérience de l'homme dans le monde – ce qui n'est rien d'autre que la définition du symbole livrée dans l'introduction ! Quant à St. Georgoudi, elle pourfend une sorte de « mythe moderne », celui d'une Terre-mère primordiale que les données culturelles grecques ne permettent guère de trouver et qui ne connaît aucun récit mythique véritablement constitutif. L'appendice de l'article, qui reprend le fameux passage du *Ménexène* de Platon sur les rapports d'imitation entre la Terre et la femme dans l'acte d'enfanter, est particulièrement bienvenu. J. Bremmer montre de façon lumineuse l'importance du modèle homérique des Cyclopes dans l'exploitation folklorique du thème. L'iconographie apparaît avec l'analyse de N. Marinatos sur la figure du guerrier archaïque sur les plaques de bouclier trouvées notamment à Olympie, et dans une étude de M. Nielson sur un trône étrusque exploitant des thématiques grecques. D. Øistein Endsjø évalue la portée des analyses d'A. Van Gennep et de V. Turner sur les rites d'initiation et la notion de « liminalité » pour étudier les mythes et les rites grecs, tandis que K.K. Simonsuuri cherche à définir la portée « mythique » de la figure de Sisyphe. C'est sur les relations entre mythe, polythéisme et histoire que se referme le volume, avec la subtile étude de P. Ellinger sur la signification respective des interventions d'Artémis et de Pan lors de la bataille de Marathon.

Vinciane Pirenne-Delforge
(FNRS – Université de Liège)

Luca GIULIANI, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, Verlag C.H. Beck, 2003. 1 vol. 17,5 × 24,5 cm, 366 p., 87 fig. ISBN : 3-406-50999-1.

Que signifie l'iconographie des vases grecs ? Quelle est leur relation à la littérature, à la mythologie ? Ces questions ont toujours été d'actualité et aujourd'hui plus que jamais, étant donné le pouvoir de persuasion des images. « Was geschieht... wenn der Inhalt eines Mythos, der zunächst als traditionelle Erzählung im Bereich der Wortkunst existiert, plötzlich zum Thema eines Bildes gemacht werden soll ? » Ainsi s'exprime l'A. dans sa préface. Le point de départ du premier chapitre est l'observation de Lessing dans son *Laokoon*, selon laquelle l'art poétique opère avec des sons dans le temps, alors que la peinture opère avec des figures et des couleurs dans l'espace. La vision de la peinture par Lessing n'est plus tout à fait actuelle, mais il n'en reste pas moins qu'il a aidé à comprendre que le phénomène de l'image-narrative ne peut être saisi que « ...wenn man es unternimmt, die Darstellungsmöglichkeiten im sprachlichen und im bildlichen Bereich insgesamt voneinander abzusetzen und miteinander zu vergleichen ». Ce qui caractérise le discours de l'A., c'est la distinction entre représentations narratives et non narratives. Étant donné que les images, contrairement aux récits, ne peuvent jamais saisir que des moments singuliers, elles sont *ipso facto* désavantagées, voire secondaires. Il s'agit de montrer comment les imagiers des différentes époques de l'histoire de l'art antique ont maîtrisé cette insuffisance de l'image par rapport au récit.

Dans le deuxième chapitre, l'A. discute quelques représentations géométriques connues, qui constituent des exceptions par rapport au répertoire normal en raison de leurs motifs particuliers – un couple embarque sur un navire, des lions l'emportent sur des hommes, des soldats en mer, un naufrage. L'analyse se referme sur le constat que de telles images sont fondamentalement autosuffisantes et ne nécessitent aucun récit

(littéraire) : il s'agit ici d'une iconographie descriptive et non narrative, dont l'objet n'est pas une figure mythique, mais bien un « aristokratischer Jedermann ».

Les débuts d'une iconographie narrative remontent au vi^e siècle. C'est alors que surgissent des particularités qui présupposent une tradition narrative. Par exemple, un cheval avec des roues au lieu de sabots, sur une fibule béotienne, rappelle la chute de Troie, tout comme le célèbre pithos cycladique à reliefs de Mykonos. Les nombreuses scènes particulières font certes référence à l'Ilioupersis, mais n'en restent pas moins descriptives, sans susciter une tension narrative comparable à celle que génère un récit. L'idée d'une tension narrative toujours présente dans les textes et toujours absente de l'image est également récurrente dans les chapitres suivants et situe constamment l'iconographie dans une position d'infériorité, en dépit de l'observation subtile de toutes les stratégies mises en œuvre par les peintres. Toutefois, la tension narrative était-elle réellement l'objectif recherché par les imagiers ? Des exemples bien venus pour montrer l'exploitation par les imagiers de la matière épique se trouvent sur des vases du vii^e siècle montrant l'aveuglement de Polyphème. La présence du vin sur l'image permet de déduire que c'est réellement l'épisode de l'*Odyssee* qui se trouve derrière l'image et non un conte quelconque qui rapporterait la victoire par la ruse sur un géant malfaisant.

Avec l'emploi de l'écriture par les imagiers, le rapport écrit/image se modifie. Il est intéressant de voir à quel point le recours à l'écriture peut modifier la lecture d'une image. Même si le constat n'est pas neuf, il n'est pas superflu de répéter que la variante narrative, c'est-à-dire inspirée par une source littéraire, suit les images anonymes de l'art archaïque. Ces dernières sont en fait susceptibles d'être interprétées de telle ou telle manière en fonction du destinataire : ce n'est que par l'adjonction d'un nom dans un second temps que s'instaure une relation entre l'image et un récit connu. Un chapitre assez long traite de quelques représentations du Vase François, dans une analyse qui rend à peine compte de l'importance artistique et aussi religieuse de cette œuvre qui est quand même un accessoire funéraire tout à fait exceptionnel.

Vers le v^e siècle la relation des imagiers à l'élément temps se modifie. Les images « polychrones » (qui résument différents moments d'une action) deviennent plus rares tandis que les « monochrones » (concentrées sur un seul moment) prennent de l'importance, même si l'avant ou l'après d'une scène pouvait tout à fait être évoqué.

L'A. discute et explique différents épisodes homériques sur les vases à figures noires et à figures rouges : visite de Priam à Achille pour réclamer le corps d'Hector, Ulysse chez Circé, le meurtre de Priam et d'autres méfaits des Grecs lors de la prise de Troie. En conclusion, il propose d'expliquer la récurrence du thème de l'Ilioupersis en des représentations particulièrement réussies au début du v^e siècle par le traumatisme de la prise de Milet par les Perses en 494 av. J.-C. On peut toutefois se demander comment accorder cette hypothèse avec la mise au jour de la plupart de ces vases dans des tombes et des sanctuaires étrusques. Les « méchants » sont des Grecs et non des Orientaux, et les Étrusques n'ont sans doute pas manqué de sympathiser avec les malheureux Troyens.

Au v^e siècle, et de plus en plus au siècle suivant, en Apulie, on suppose généralement que les images transposent certaines scènes de tragédies plutôt que l'épopée homérique. Dans quelques cas, l'A. estime même que la version écrite de la pièce a eu davantage d'influence que sa représentation théâtrale. Enfin, les vases hellénistiques à reliefs portant des scènes de l'*Odyssee* sont complètement dépendants de l'écrit et en perdent de leur valeur artistique.

Dans le dernier chapitre, l'A. plaide pour l'abandon de l'alternative 'mythe' vs 'vie quotidienne' dans l'interprétation des vases (ce que l'on fait depuis longtemps) au profit de la distinction de Lessing entre mode narratif et mode descriptif. À propos du combat hoplitique représenté sur la coupe d'Exékias conservée à Munich, il rompt une lance – à juste titre – en faveur du caractère anonyme et paradigmatique des représentations qu'il n'est pas possible de fixer sur un épisode particulier. L'interprétation et l'usage de l'image restent donc ouverts. L'approche diachronique a clairement montré que la distance entre les images et les textes est une variable historique : l'intention d'illustrer certains textes se manifeste d'une façon univoque non pas aux débuts mais vers la fin du parcours historique de l'art grec.

Le lecteur trouvera dans ce livre beaucoup de bonnes remarques et des formulations pertinentes. On y trouvera aussi une présentation convaincante de l'évolution cohérente de la relation de l'image narrative à la littérature (et à l'oralité, auparavant) des périodes géométrique, archaïque et classique, jusqu'à la période hellénistique. Reste toutefois la question de savoir ce que cela nous apporte pour la compréhension du monde des images de la céramique grecque et de la mentalité des destinataires originels.

Le seul point traité dans ce livre est la relation de quelques images choisies, dans l'ensemble très peu nombreuses et déjà souvent commentées, aux textes que nous connaissons, eux-mêmes ne représentant qu'une infime partie de la matière mythologique en circulation dans l'antiquité. Au-delà de celles-ci, il existe des milliers d'images qui – soit descriptives soit narratives – ne sont en relation évidente avec aucun texte. L'interprète doit dès lors travailler avec de tout autres méthodes, qui sont à déterminer au cas par cas. Il est en tout cas indispensable de ne pas arrêter l'analyse à des images particulières, voire à des parties d'images, mais de considérer la représentation comme un tout, et au sein d'une tradition céramique déterminée. Dans la perspective de l'A., il pourrait être logique, pour ne citer que quelques exemples, que les yeux se trouvant au milieu du plat d'Euphorbe ne soient pas mentionnés (fig. 19), pas plus que la dépendance de Klitias par rapport à Sophilos dans la frise des dieux du Vase François (fig. 23), ni l'ensemble de la décoration de la coupe d'Exékias (fig. 60). L'intention de l'imagier n'est pas prise en compte dans de tels cas, mais bien – c'est révélateur – dans le cas de l'interprétation magistrale des images de l'Ilioupersis par Onesimos, le peintre de Brygos et celui de Kléophradès, pour lesquels on n'a pas conservé de modèles littéraires.

J'ajouterai une remarque fondamentale. La citation préliminaire suggère que le mythe est d'abord présent dans un texte et ensuite dans les images. Mais que fait le poète sinon évoquer des images ? L'auditeur d'Homère voyait surgir des images qui ne se distinguaient de celles des arts figurés que par leur mouvement (ce que Lessing avait déjà vu). En conséquence, l'image était au moins aussi intimement liée à la mythologie que ne l'était la poésie. Elle n'était en aucun cas secondaire. Un imagier peut avoir, tout autant que le poète, tissé le matériau mythologique en toute indépendance (comme le montrent à l'envi Onesimos, le peintre de Brygos et celui de Kléophradès). On voit aussi – l'A. nous le montre – que leur propos n'était pas de créer une tension narrative mais de nous ébranler, de nous toucher au plus profond de nous-mêmes, nous comme les premiers utilisateurs. De telles images prouvent que ce n'est pas seulement en tant que poème, mais aussi comme image, que le mythe peut prétendre transmettre des messages existentiels et posséder dès lors une dimension religieuse qui dépasse de loin la dimension littéraire. La question se pose : qu'apporte

à notre connaissance de la mentalité antique un traitement des images mythologiques qui ne pose pas le problème de cette dimension-là ?

Cornelia Isler-Kerényi

(Zurich, Archäologisches Institut der Universität)

BONNECHERE Pierre, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden, Brill, 2003. 1 vol. 16 × 24,5 cm, xxx + 430 p. (*Religions in the Graeco-Roman World*, 150). ISBN : 90-04-13102-7.

Trophonios est un personnage somme toute assez secondaire de la mythologie grecque, à la fois architecte et devin, fils d'Apollon ou d'un mortel selon les cas. Le caractère exceptionnel de son culte béotien est donc remarquable au vu de cette relative « inconsistance » mythologique : le consultant de l'oracle vivait une expérience hors du commun, dont Plutarque et Pausanias – on reviendra sur ces témoignages – nous ont laissé des tableaux haut en couleur. Le dossier qui est traité dans ce livre est plus qu'exhaustif : il exploite absolument tous les témoignages qui, de près ou de loin, permettent d'éclairer la figure du héros/dieu et les pratiques mantiques liées à son sanctuaire de Lébadée. Il s'agit donc d'une somme remarquable, qui restera longtemps un passage obligé pour quiconque veut aujourd'hui « interroger » Trophonios.

Une brève description des articulations du livre tout d'abord. La 1^{re} partie pose le cadre : le site de Lébadée est minutieusement décrit, avec un aperçu préliminaire des rites. La 2^e partie traite de la « mythologie trophoniaque », c'est-à-dire des quelques allusions au personnage dans la littérature grecque, et surtout des figures particulières auxquelles il est apparenté dans des listes thématiques, notamment chez Strabon : des devins comme Amphiaraios et Amphilochos, des poètes comme Orphée et Musée, des « chamans » comme Zalmoxis ou même Empédocle et des héros tels Aristée ou Asclépios. Le statut de Trophonios est donc ambigu : entre héros et *daimôn*, toujours un peu à la lisière de la nature divine. La 3^e partie offre une première analyse des modalités de la révélation trophoniaque, après avoir posé l'hypothèse de la dimension 'mystérique' du rituel : on y voit un consultant psychiquement affaibli et soumis à des préparatifs qui vont favoriser l'émergence d'un « état modifié de conscience », selon nos catégories modernes. En termes grecs, une telle expérience est vue comme une échappée de l'âme hors du corps, ainsi que Plutarque l'interprète (mais pas Pausanias). C'est donc entre oracle et mystère que se placeraient la descente dans l'*adyton* de Lébadée, des rapprochements avec les données éléusiniennes refermant cette partie. La 4^e partie entre davantage dans le détail des rites proprement dits (*alsos* comme lieu de passage, préparations diverses et variées, accès à une révélation, remémoration, récupération progressive du rire, etc.), pour les replacer ensuite sur l'arrière-plan plus large des mouvements religieux « marginaux » comme le pythagorisme et l'orphisme. La 5^e partie livre une étude de ce que l'on sait du « panthéon » lébadéen, afin d'insérer la figure de Trophonios dans le contexte divin local auquel il appartient. Une substantielle conclusion boucle le parcours, avant les sept annexes qui sont surtout des tableaux reprenant les données des sources de manière synoptique. Une riche bibliographie et un index thématique referment l'ensemble. Manque toutefois un index des sources.

Comme souvent lorsqu'on étudie les données religieuses grecques, le témoignage de Pausanias est fondamental dans ce dossier – et tout le passage du livre IX (39, 1 – 40, 2) est présenté par l'A. en tête de son ouvrage, avec une traduction. Le Périégète a consulté l'oracle de Trophonios et il décrit le parcours auquel tout impétrant était