



Hélène Collard et Vinciane Pirenne-Delforge

Thomas MORARD, Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Hélène Collard et Vinciane Pirenne-Delforge, « Thomas MORARD, Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius », *Kernos* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 18 octobre 2011. URL : <http://kernos.revues.org/1988>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Centre International d'Etude de la religion grecque antique

<http://kernos.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://kernos.revues.org/1988>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

que le rapport d'identification entre une divinité et son image est relatif, et de l'autre que l'enracinement territorial d'un culte est un facteur déterminant dans la communication avec le divin.

Les études restantes concernent le rapport entre religion et représentations figurées à la période impériale et dans le monde romain. En analysant l'emplacement des statues des empereurs romains dans les temples des dieux grecs et leurs spécificités iconographiques, D. Steuernagel affirme que les empereurs *synnaoi* ne seraient pas hiérarchiquement subordonnés aux dieux traditionnels et se verraient confier par les communautés locales la fonction d'intermédiaires privilégiés dans la communication avec ces derniers. Une telle fonction est reconnue également par S. Estienne qui ne renonce toutefois pas à signaler les hiérarchies dynamiques se dessinant à l'intérieur des temples en relation avec l'identité du dédicataire attitré; l'A. livre aussi, dans la première partie de son étude, une analyse du vocabulaire romain en matière d'images divines (*signum, simulacra deorum*), soulignant le statut juridique particulier des *ornamenta aedium*, qui ne seraient pas inaliénables. C'est sur le rôle des *simulacra deorum* dans la fondation même d'un sanctuaire que s'interroge K. Moede qui, à l'appui de certains reliefs romains représentant l'installation de statues à la présence d'un autel et des autorités religieuses, propose d'y reconnaître une formule visuelle traduisant en image la procédure rituelle d'introduction de nouveaux cultes. C'est à la réception des images des dieux anciens que s'attache enfin A. Bravi dans un essai consacré à l'époque byzantine : pendant longtemps, les statues antiques installées à Constantinople ne sont pas que décoratives au sens moderne du terme, mais continuent d'agir en tant que vecteurs identitaires et symboles de pouvoir.

L'ouvrage est complété par de précieux indices et par de tout aussi précieuses illustrations qui permettent de suivre aisément les démonstrations des différents auteurs. Mais l'éditeur du volume est à remercier avant tout pour l'introduction qu'il a livrée et dont la lecture s'impose tant avant qu'après avoir parcouru les arguments déployés dans les études qui composent l'ensemble. On y trouve en effet une réflexion de fond sur les points cruciaux soulevés par cet ouvrage, à partir de la relation problématique entre « divine images » et « cult images ». De cette stimulante lecture, on retiendra une invitation à appréhender les spécificités du langage iconographique quand il « parle » de religion, mais aussi à replacer les différentes représentations du divin dans leurs contextes culturels, rituels et historiques, et enfin à croiser les données émiques avec les outils heuristiques offerts par une approche « étique », dans le but de comprendre depuis notre perspective éloignée comment le polythéisme se traduisait autrefois en images.

Gabriella Pironti
(Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centre ANHIMA [Paris])

Thomas MORARD, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius, Mainz, von Zabern, 2009. 1 vol. 21,5 × 30 cm, X + 264 p., 120 pl. ISBN : 978-8053-3965-0*

Cet ouvrage est issu d'une thèse soutenue en 2008 à l'Université Lumière – Lyon 2, sous la direction de Jean-Marc Moret. L'étude porte sur un groupe de vases particuliers, à savoir des pièces apuliennes dont le décor est divisé en deux frises superposées : la frise supérieure est réservée aux divinités et la frise inférieure aux humains. Bien que ces vases aient très tôt suscité l'attention, aucune étude systématique n'avait encore été consacrée à ce type de représentation, ce que propose de faire l'A. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le sous-titre, l'ouvrage n'est pas consacré uniquement au Peintre de Darius, bien que les réalisations de ce dernier y occupent une place importante. C'est lui qui semble avoir donné une forme canonique à ce type de composition, en faisant du double registre sa spécialité.

L'introduction fournit un bon état de la question et précise les objectifs de l'étude : il s'agit de retracer la genèse de ces scènes à deux frises superposées et de comprendre les raisons qui ont poussé les peintres de vases apuliens à choisir ce système de représentation. L'ouvrage se divise en deux parties, faisant respectivement référence aux deux termes du titre : l'horizontalité et la verticalité. La première partie, intitulée « Horizontalité et double motivation », est essentiellement une étude iconographique qui retrace l'évolution du motif, cherche les parallèles que l'on peut trouver dans l'art grec et scrute les images en leur logique interne. Le premier chapitre est consacré aux assemblées divines dans l'art grec, qui s'inscrivent sur un arrière-plan homérique. Leurs premières apparitions, au VI^e s., sont liées à un mythe et le lieu de l'action est l'Olympe (naissance d'Athéna, retour d'Héphaïstos, introduction d'Héraclès). Les dieux « représentent » cet Olympe et le font exister. À la fin de ce même siècle, se multiplient les « triades » : un dieu occupe la place principale (Apollon, Dionysos, Athéna) et est entouré de deux autres divinités. D'autres triades sont attestées : une divinité assise (trône) entourée d'autres dieux en position debout. Il n'en reste pas moins que la position assise est celle de la majesté divine et donc essentielle pour des Olympiens. L'A. se penche également sur les scènes de « libation » où les dieux apparaissent par groupes de deux, trois ou quatre, avec une phiale ou d'autres vases. Face à ce dossier très controversé, l'A. opte pour le caractère abstrait des scènes : elles soulignent la solennité de l'instant, tout autant que celle des dieux. Enfin, le motif de l'assemblée divine est abordé dans les monuments sculptés (surtout sculpture architecturale) et la grande peinture.

Le chapitre 2 (« Des précurseurs du Peintre de Darius ? ») analyse les différents procédés mis en œuvre par les artistes grecs pour combiner le monde humain et le monde divin, tout en marquant la séparation entre les deux. Il s'agit d'une étude passionnante où l'on voit apparaître les différentes stratégies iconographiques mises en œuvre pour exprimer la séparation des deux sphères. Le chapitre 3. (« Genèse et développements ») s'ouvre sur le constat que l'art grec, essentiellement narratif, se déroule dans l'horizontalité. Ainsi, sur les vases géométriques, les frises se superposent mais sont indépendantes. Il faut attendre la fin du V^e s. pour voir les imagiers concevoir une action dans la dimension verticale (avec Phidias et la gigantomachie du bouclier d'Athéna). Peu à peu, le décor se déploie dans l'espace, et l'A. suit pas à pas les développements de cette tendance. La verticalité se déploie peu à peu, depuis la céramique attique jusqu'à la céramique apulienne.

Le chapitre 4 (« Motivation humaine et motivation divine d'Homère à Plutarque ») se tourne davantage vers les textes afin d'évaluer, dans l'épopée homérique et la tragédie attique (surtout Euripide), comment se joue le rapport entre les plans divin et humain d'une même action. Les dieux sont incontestablement des acteurs à part entière de ce qui se passe parmi les mortels et les textes attestent l'existence de ce que l'A. appelle « la double motivation » : les deux plans interviennent dans l'action, sans que l'un ne soit subordonné à l'autre. La division d'une même scène mythologique en deux frises s'accorde dès lors avec ce que l'A. appelle de façon un peu malheureuse « l'idéologie homérique » et « l'idéologie tragique ». Deux volontés distinctes coexistent et agissent parallèlement.

Au chapitre 5 est convoqué le Peintre de Darius (« Les deux bandeaux superposés du Peintre de Darius ») qui va favoriser la superposition de scènes mythologiques et de scènes d'assemblée divine. Comme il s'agit de « mythologie », les textes sont largement appelés en renfort et l'on aurait aimé connaître plus précisément le point de vue de l'A. sur le rapport qui se joue entre texte et image. Quoi qu'il en soit, on voit se superposer les gestes et les actions des héros du registre inférieur, tandis que les dieux sont spectateurs, actifs dans l'inaction, en quelque sorte, au registre supérieur. Et quand il s'agit de comprendre pourquoi tels dieux ont été privilégiés plutôt que tels autres dans l'assemblée en relation avec la scène mythologique du dessous, l'A. discerne des relations thématiques et des relations généalogiques.

La deuxième partie s'intitule « Verticalité et immortalité » et tente de reconstituer le contexte culturel et cultuel de production de ces images. Au chapitre 6 (« Les intrusions dans le monde divin »), on voit que le registre supérieur n'est pas exclusivement réservé aux Olympiens, mais qu'y apparaissent aussi parfois des divinités astrales, des personnifications ou des héros divinisés. Quel est le sens de ces « intrusions » ? Ce ne sont pas simplement des figures de remplissage ou le résultat d'un manque de place. Au cas par cas, l'A. justifie ces « exceptions » en se fondant sur la tradition mythique. Le chapitre 7 (« L'*anagôgê* de Sémélé ») fournit incontestablement l'interprétation la plus novatrice de l'ouvrage. Sur un groupe de sept vases du Peintre de Baltimore, on voit Dionysos emmenant un personnage féminin sur son char, la scène surmontée d'une assemblée divine. La figure féminine est très généralement identifiée à Ariane. L'A. a examiné ces vases de près et constaté que les routes du char emmenant le couple surgissaient de dessous la ligne de sol. Il s'agit dès lors d'une *anodos* et la figure féminine doit être identifiée à Sémélé, que Dionysos emmène des Enfers sur l'Olympe. Une telle interprétation, très convaincante, permet de remettre en question d'autres identifications acceptées depuis longtemps. Au chapitre 8 (« Astrapé. Mort et apothéose »), l'A. se penche sur le motif de la foudre, de l'éclair, du tonnerre, notamment en raison du foudroiement de Sémélé. La dimension eschatologique d'une série de vases étudiés invite à élargir la perspective, ce que l'A. fait avec pertinence et prudence. En effet, les lamelles « orphiques » de Thourioi sont contemporaines des vases étudiés. On y voit apparaître le foudroiement et la purification. De plus, l'archéologie a récemment attesté la pratique de la « semi-crémation » des corps dans certaines nécropoles de la région, un constat qui laisse entendre que des sites où l'archéologie du XIX^e s. n'avait vu que des inhumations connaissaient sans doute cette autre manipulation des cadavres. Un tel faisceau d'éléments invite à repenser certains motifs iconographiques à l'aune de pratiques funéraires locales, de même que certaines données des lamelles d'or que l'on met généralement en relation avec les mythes orphiques. Le point de vue de l'A. sur la dimension « orphique » des lamelles n'est toutefois pas totalement claire¹. Il aborde aussi brièvement le dossier de l'illumination, du feu, des torches dans les mystères d'Éleusis, en faisant l'hypothèse très séduisante que la « théologie » éleusinienne intégrait une référence au foudroiement, à l'immolation par le feu en vue d'une forme d'immortalité (et non de résurrection comme il est écrit aux p. 140 et 159). Dans le 9^e et dernier chapitre (« Les Enfers et la tombe »), l'A. étudie le troisième niveau du « cosmos », laissé de côté jusqu'à présent, à savoir les Enfers, et pousse à leur terme les réflexions du chapitre précédent. Les trois niveaux cosmiques sont bien délimités, mais des liens existent entre eux et les scènes funéraires comme une certaine exubérance végétale sont autant d'expressions des attentes eschatologiques exprimées sur les vases.

En conclusion, l'A. réaffirme l'inscription des assemblées divines dans la tradition homérique et le fil qui unit cette tradition à l'iconographie du bandeau supérieur des vases. Une question surgit à ce stade final : pourquoi Éros et Dionysos sont-ils absents de ces assemblées ? Selon l'A., ils n'appartiendraient pas à la famille olympienne et seraient des médiateurs « proches des hommes ». Certes, Dionysos est quasiment absent de *l'Iliade*, mais c'est également le cas de Déméter : ira-t-on affirmer qu'elle n'est pas « olympienne » ? C'est sans doute la qualité « d'olympienne » conférée à ces assemblées à la suite des formules homériques qui aurait dû être davantage discutée. En outre, il n'est pas correct d'affirmer que jamais Éros n'apparaît dans les assemblées divines : l'école de Phidias l'a magnifiquement sculpté aux côtés d'Aphrodite sur la frise du Parthénon. Et il n'y est pas simplement l'attribut qui permet d'identifier la déesse : c'est le dieu de plein droit que les Athéniens honoraient avec elle au flanc nord de leur acropole. La question de la place de Dionysos et d'Éros dans cette imagerie était assurément trop complexe pour être reléguée en conclusion.

¹ La note 826 est de ce point de vue une erreur : en I, 37, 4, Pausanias n'établit pas d'équivalence entre Éleusis et les lamelles orphiques, mais laisse entendre que l'interdit de la fève existe de part et d'autre.

L'ouvrage se referme sur une excellente bibliographie, que l'A. maîtrise parfaitement, dans toutes les langues. Le livre est en lui-même un très bel objet : bien édité, avec des planches nombreuses et de grande qualité, ainsi qu'un catalogue qui rencontre toutes les exigences du genre et de bons indices. Un petit regret en forme de clin d'œil : l'amphore qui porte le n° 61 et apparaît sur la planche 46 provient d'une collection privée que l'A. situe à « Lüttich » (p. 188, 249). Dans un ouvrage en français, la forme « Liège » eût été bienvenue...

Hélène Collard (Université de Liège)

Vinciane Pirenne-Delforge (F.R.S.-FNRS – Université de Liège)

Feyo L. SCHUDEBOOM, *Greek Religious Terminology – Telete & Orgia*. A revised and Expanded English Edition of the Studies by Zijderveld and Van der Burg, Leiden/Boston, Brill, 2009. 1 vol. 16,5 × 24,5 cm, 285 p. (*Religions in the Graeco-Roman World*, 169). ISBN 978-90-04-178137.

Comme l'indique le titre, les deux premières parties de cet ouvrage offrent une traduction anglaise de deux ouvrages parus en néerlandais, dans les années 1930 : C. Zijderveld, *Τελετή*. *Bijdrage tot de kennis der religieuze terminologie in het Grieksch*, Purmerend, 1934, et N.M.H. van der Burg, *Ἀπόρητα-δρώμενα-ἄργια*. *Bijdrage tot de kennis der religieuze terminologie in het Grieksch*, Amsterdam, 1939, dont n'est cependant repris que le troisième volet du titre. Les deux ouvrages répartissent la matière en deux périodes, l'avant et l'après Alexandre, mais seul le premier consacre un chapitre à l'emploi de *teletè* chez les auteurs juifs et chrétiens.

Aux enquêtes de ses prédécesseurs, qui obéissent à un même *modus operandi*, F.L.S. a ajouté 140 attestations littéraires nouvelles, qui sont énumérées dans deux listes distinctes. Un autre mérite est d'avoir traduit tous les textes anciens cités. La troisième partie, qui concerne les inscriptions, secteur qu'avaient omis ou négligé ses prédécesseurs, – 57 inscriptions pour *teletè*, 83 pour *orgia*, – est entièrement neuve. Elles est suivie de deux appendices, l'un qui concerne les attestations apocryphes ou douteuses des deux mots, l'autre les emplois de *Teletè* comme nom propre (18 inscriptions). Dans l'abondante bibliographie qui reprend notamment les titres de ses devanciers, on trouve un peu de tout et, forcément, bon nombre d'études très vieilles. Deux index des sources et un précieux index des matières clôturent le volume.

La rigueur et la clarté avec lesquelles les enquêtes sont menées ainsi que le grand soin apporté à l'édition n'appellent que des éloges. Mais s'agissant du fond, on reste un peu sur sa faim. Certes, disposer d'un inventaire complet des occurrences des deux mots, présentées *in textu* et dans une langue désormais plus accessible au grand nombre, n'est pas d'un intérêt médiocre. Mais, si ce n'est un nombre plus important d'occurrences, l'A. n'apporte pas grand-chose à l'étude sémantique, très superficielle, des deux savants qu'il traduit, et il reste prisonnier de leur démarche : un simple relevé et un classement, très hâtif, de significations. C'est tellement vrai qu'au terme de son chapitre nouveau consacré aux inscriptions, il n'éprouve aucunement le besoin de confronter les résultats de son enquête à ceux des chapitres qui précèdent. Il n'a pas pris soin non plus d'intégrer quelque part les apports d'études postérieures que pourtant il connaît, ainsi qu'en témoigne sa bibliographie (cf., par exemple, *Kernos* 5 [1992], p. 119-140). Dans sa préface, claire et méthodique, il reconnaît que la question de savoir pourquoi les Grecs usaient des deux termes dans tels contextes et non dans d'autres devrait faire l'objet d'un autre livre. C'est de fait une question intéressante, et elle n'est pas la seule. Bref, s'il dispose désormais d'une panoplie très complète de matériaux, le maçon n'en est pas moins toujours au pied du mur.

André Motte
(Université de Liège)