



HAL
open science

Les 'araignées d'eau' de la céramique peinte ibérique

Pierre Moret

► **To cite this version:**

Pierre Moret. Les 'araignées d'eau' de la céramique peinte ibérique. Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989, 25, p. 5-29. hal-00723965

HAL Id: hal-00723965

<https://hal.science/hal-00723965>

Submitted on 15 Aug 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les "araignées d'eau" de la céramique peinte ibérique

In: Mélanges de la Casa de Velázquez. Tome 25, 1989. pp. 5-29.

Citer ce document / Cite this document :

Moret Pierre. Les "araignées d'eau" de la céramique peinte ibérique. In: Mélanges de la Casa de Velázquez. Tome 25, 1989. pp. 5-29.

doi : 10.3406/casa.1989.2530

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230X_1989_num_25_1_2530

LES «ARAIGNÉES D'EAU» DE LA CÉRAMIQUE PEINTE IBÉRIQUE

Pierre MORET
Membre de la Section Scientifique

La céramique ibérique tardive, œuvre d'artistes nourris d'influences étrangères et volontiers séduits par des poncifs importés, a ceci de fascinant qu'elle offre malgré tout des lignes, des formes, des compositions d'un naturel et d'une originalité extrêmes. Les historiens de l'art ont tour à tour insisté, soit sur les styles divers qui l'ont marquée de leur empreinte, soit sur son caractère indigène irréductible. Il n'entre certes pas dans mon propos de dresser un bilan de cet ordre, qui comme tant d'autres serait vainement subjectif et forcément superficiel. J'essaierai seulement d'illustrer par un exemple l'élaboration complexe de cet art céramique, en ébauchant dans les pages qui vont suivre l'étude d'un simple motif, très caractéristique des décors figurés ibériques, que les archéologues espagnols ont accoutumé de désigner sous le nom d'araignée d'eau (*zapatero*).

Outre le mouvement de curiosité qu'une si étrange identification provoque nécessairement, ce motif paradoxal se prévaut de nombreux titres à notre attention, justifiant, me semble-t-il, une étude attentive. En premier lieu, on ne lui connaît pas d'exemples dans l'ensemble du répertoire ornemental du monde méditerranéen, alors qu'il est attesté dans presque tous les grands centres de la céramique ibérique historiée. Sa forme anguleuse, qui affecte d'intéressantes variations, le distingue de la plupart des motifs ornementaux qui lui sont associés. Mais surtout, c'est un motif que l'on n'a pas su interpréter. Araignée d'eau, éclair, monogramme symbolique, schématisation de l'homme assis ? — son origine et sa signification restent mystérieuses, comme le reconnaissait García y Bellido il y a

plus de trente ans¹ et comme nous devons persister à le reconnaître au terme de ce bref examen: tout juste pourrions-nous formuler quelques hypothèses.

Il faut tout d'abord préciser un point de vocabulaire. L'usage semble s'être fixé, ces derniers temps, de conserver l'appellation d'araignée d'eau, même chez des auteurs qui attribuent un tout autre sens au motif en question². Etant donné que la complexité de son dessin ne permet pas de recourir à un terme descriptif concis, je me conformerai à cette habitude commode. Cependant, pour souligner son caractère conventionnel, je n'utiliserai dans ce sens que le terme espagnol consacré par l'usage, *zapatero*, sans préjuger, bien entendu, de la signification du motif.

I. Définition du motif

Un accord sur le mot n'implique pas toujours un accord sur l'objet. On a donné parfois trop de latitude à l'acception du *zapatero*, et l'on a confondu avec lui des motifs parfaitement distincts, comme on va le voir. Je crois donc nécessaire d'en donner une définition précise et exclusive. On appellera ici *zapatero* une figure constituée d'une croix de saint André dont chaque branche est coudée à angle aigu à son extrémité, de telle sorte que les quatre «pieds» ainsi formés soient parallèles entre eux, et d'une ligne axiale longitudinale, droite ou ondulée, passant par le centre de la croix et parallèle à ses pieds. La figure A 1 (tableau I) fera saisir ce schéma de base mieux que toute description.

On trouvera dans le tableau I toutes les variantes connues du *zapatero*. Ces variantes peuvent être ramenées à deux types principaux. Le premier (A 1 à A 7) est *linéaire*, c'est-à-dire que la ligne axiale — le plus souvent rectiligne, parfois ondulée — est simple, pas plus épaisse que les branches de la croix. Les formes A 1 et A 2 sont de très loin les plus courantes; les quatre autres sont des hapax qui se distinguent par des complications terminales.

Le second type (B 1 à B 8) pourrait être appelé *losangé*, car la ligne axiale est empâtée de part et d'autre de l'intersection médiane, formant deux losanges alignés. Dans certains cas fort rares, l'intérieur d'un des losanges, ou des deux, est laissé blanc (B 3 et B 5). Les cas d'adjonctions terminales

-
1. Antonio García y Bellido, *Historia de España* (éd. R. Menéndez Pidal), I(3), *España prerromana - Etnología de los pueblos de Hispania*, Madrid, 1954, p. 654.
 2. Voir par ex. Carmen Aranegui Gascó et Enrique Pla Ballester, «La cerámica ibérica», *La baja época de la cultura ibérica*, Madrid, As. Esp. de Amigos de la Arqueología, 1979, p. 85, et surtout Miguel Angel Elvira Barba, «Aproximación al 'estilo florido o rico' de la cerámica de Liria», *Archivo Español de Arqueología* (abrégé ci-après en : *A.Esp.A.*), LII, 1979-1980, p. 215.

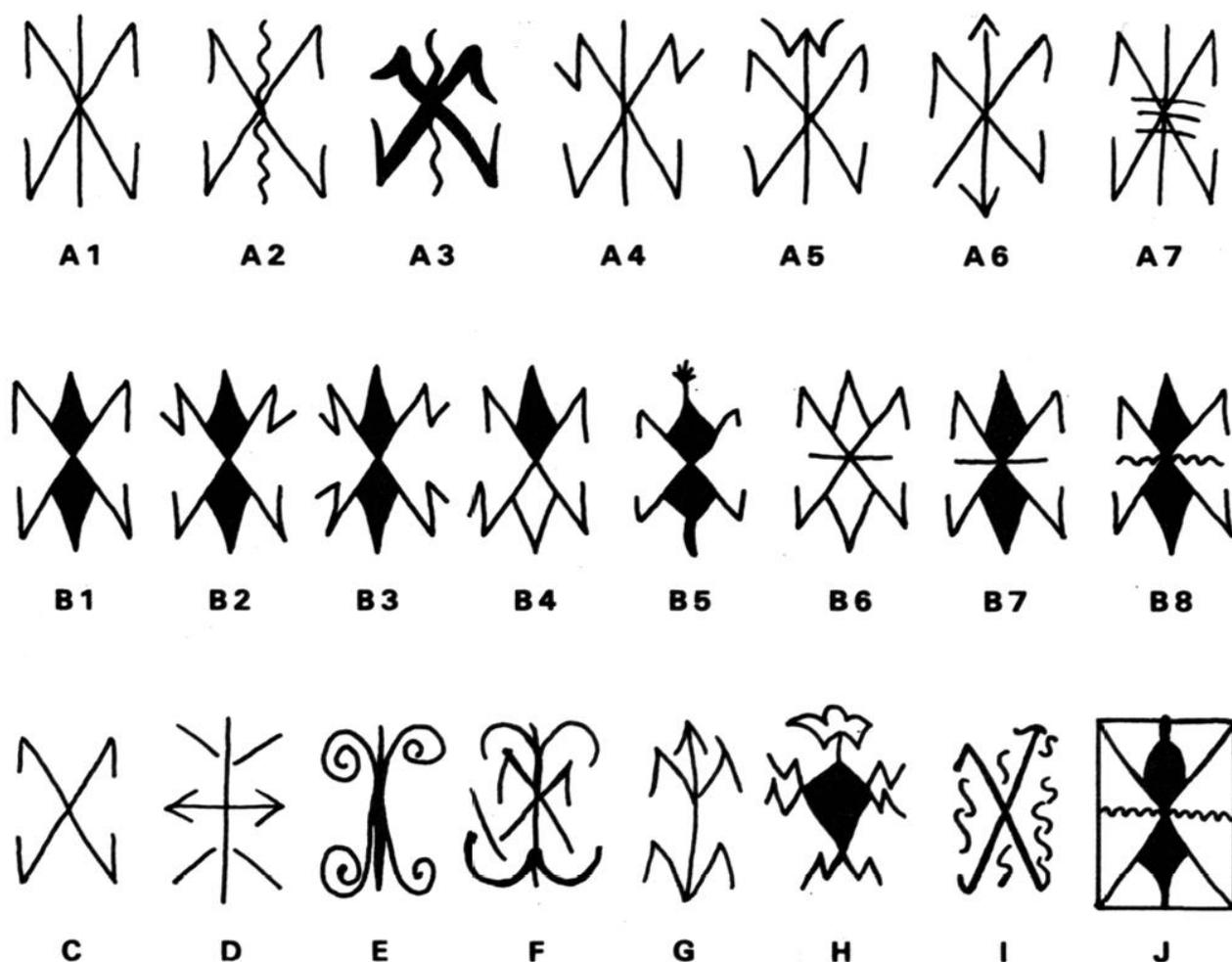


Tableau I. Variantes du *zapatero* et formes annexes.

A1 : Verdolay, La Serreta, Liria. A2 : La Serreta, Liria. A3 : La Serreta. A4, A5 : Liria. A6 : La Serreta. A7 : La Alcudia.

B1 : Archena, La Alcudia, Liria. B2, B3, B4 : Liria. B5 : Verdolay. B6, B7, B8 : Archena.

C : La Serreta, Liria. D : La Serreta. E, F, G, H, I : Liria. J : La Alcudia.

existent dans cette série comme dans l'autre ; on peut citer une modification de l'apex de la ligne axiale (B4), analogue aux formes linéaires A5 et A6, mais les modifications les plus fréquentes touchent les pieds qui sont dédoublés, tout ou partie d'entre eux, dans les formes B2, B3 et B4. Les formes à pieds dédoublés sont d'ailleurs très nombreuses dans la série losangée, tandis qu'elles sont exceptionnelles dans la série linéaire (A4). Enfin, dernier type d'adjonction, certains *zapateros* sont parfois barrés au milieu d'un ou de plusieurs traits transverses (A7, B6, B7 et B8).

A côté de toutes ces figures, morphologiquement très proches les unes des autres, on peut en citer quelques autres qui présentent une évidente parenté structurelle (tableau I, C à J) ; il n'est cependant pas possible de les confondre avec les vrais *zapateros*, comme l'ont fait certains auteurs³. Plusieurs de ces types sont des témoignages précieux, car il reflètent sans doute certains stades de l'évolution du motif antérieurs au *zapatero* canonique ; nous reviendrons plus loin sur cette question. Deux d'entre eux seulement peuvent être tenus pour des avatars directs du *zapatero* : le motif C, simple croix de saint André cramponnée aux extrémités, que l'on peut considérer dans la plupart des cas comme un *zapatero* privé de sa ligne axiale⁴, et le motif J, qui n'est probablement qu'un *zapatero* du type B 8 dont les pieds se sont fondus dans le cadre d'une métope.

II. Répartition et chronologie

Le motif du *zapatero* est attesté dans cinq sites ibériques appartenant à trois provinces du Levant et du Sud-Est : Verdolay et Archena (Murcie), La Alcudia de Elche et La Serreta de Alcoy (Alicante), San Miguel de Liria (Valence). Il s'agit, comme on le voit, des principaux ateliers de la céramique figurée ibérique. Son absence est en revanche frappante dans des centres de production périphériques comme celui d'Azaila où, malgré l'abondance du matériel conservé, aucune représentation du *zapatero* n'est connue.

Il convient d'ailleurs de préciser que l'on ne présente pas ici un catalogue exhaustif des occurrences du motif. Les données fournies concernent exclusivement des vases déjà publiés (qu'ils aient été décrits en détail ou simplement reproduits) ; elles sont donc très probablement incomplètes pour certains sites dont le matériel céramique demeure en bonne part inédit.

1. *El Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcie).*

Les fouilles de Verdolay ont ramené au jour des vases à décor végétal ou animal, ornés parfois de *zapateros*⁵. Les types représentés sont linéaires

-
3. Solveig Nordström, *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, II (Stockholm Studies in Classical Archaeology, VII), Stockholm, 1973, p. 153 sq., pour le type D, de La Serreta ; Isidro Ballester Tormo *et alii*, *Corpus Vasorum Hispanorum, Cerámica del Cerro de San Miguel, Liria*, Madrid, 1954 (abrégé ci-après en : *C.V.H. Liria*), p. 37, 39 et 45 (pl. XXXIV, XXXVIII,1 et XLIII) pour le type C, p. 45 (pl. XLIII) pour le type E, p. 52 (pl. LIV, 2) pour le type G et p. 66 (pl. LXVIII,10) pour le type H.
 4. Le rapprochement est d'autant plus facile à faire que ce motif est parfois associé, sur le même vase, à des figures de type A ou B : voir *C.V.H. Liria*, pl. XXXVIII,1 et LXVI,2.
 5. Voir Gratiano Nieto, «Noticia de las excavaciones realizadas en la necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)», *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Boletín de Trabajos XXII-XXIV*, tomo VI, Valladolid, 1939-1940, p. 148 et 150, fig. 2 et pl. II.

(A 1) ou losangés (B 5). Cette dernière figure n'est connue que par le fameux «vase des chèvres»⁶, dont la frise inférieure fait alterner des poissons et de grands *zapateros* pourvus d'une sorte d'appendice céphalique (fig. 1). On peut dater cette production des III^e-II^e siècles av. J.-C.



Fig. 1. «Vase des chèvres», El Cabecico del Tesoro (Verdolay), détail.

2) Archena (Murcie).

La céramique d'Archena est connue par des fouilles anciennes et la provenance exacte des pièces n'est pas toujours bien assurée; elle forme cependant un ensemble homogène, que caractérise un type original de *zapatero* losangé transversalement barré (formes B 6, B 7 et B 8), côtoyant la forme losangée simple B 1⁷. Les formes linéaires sont absentes, à notre connaissance, de la production d'Archena. Cette céramique date approximativement du II^e siècle av. J.-C.

3) La Alcudia de Elche (Alicante).

Le motif du *zapatero* est assez rare dans la céramique de La Alcudia. On ne peut citer, d'après Solveig Nordström⁸, que quatre vases ou tessons

-
6. G. Nieto, art. cité, pl. II; ce vase depuis lors a souvent été reproduit, voir par ex. Luis Pericot García, *Cerámica ibérica*, Barcelone, éd. Polígrafa, 1979, fig. 18 et 21 et Gérard Nicolini, *Les Ibères - Art et civilisation*, Paris, 1973, fig. 90 p. 107.
 7. Voir Pedro Bosch Gimpera, *El problema de la cerámica ibérica*, Memoria n° 7 de la Com. de Invest. Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid, 1915, fig. 2 p. 13 (formes B 1, B 6 et B 8) et A. García y Bellido, ouvr. cité, fig. 562 p. 618 (forme B 7).
 8. S. Nordström, ouvr. cité, p. 153 sq.; il s'agit, d'après la numérotation de cet auteur, des vases suivants: 134 (N) pour le type A 7, 17 (N), 135 (N) et 164 (N) pour le type B 1. Trois d'entre eux sont reproduits par Alejandro Ramos Folqués, «Memorias de las excavaciones practicadas en La Alcudia - Elche (Alicante)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, III-IV (cuadernos 1-3), Madrid, 1956, pl. C, et «La Alcudia», *Excavaciones arqueológicas en España*, VIII, Madrid, 1961, pl. III, 4 et IV, 2.

portant des *zapateros* (forme losangée B 1 et, dans un seul cas, forme linéaire barrée A 7). J'y ajouterai le motif J, dérivé comme je l'ai dit du *zapatero* losangé, qui apparaît isolé en métope sur le col d'un vase⁹. On dispose heureusement, pour la céramique d'Elche, de données stratigraphiques rigoureuses, ce qui permet d'avancer des datations assez précises. Les *zapateros* losangés datent du II^e siècle av. J.-C. ; la forme linéaire barrée est plus tardive, du I^{er} siècle av. J.-C., comme l'atteste la céramique sigillée trouvée avec elle¹⁰.

4) *La Serreta de Alcoy (Alicante).*

Le site de La Serreta a fourni une demi-douzaine de vases portant des *zapateros*. Ceux-ci appartiennent le plus souvent au type A 2 à axe ondulé, caractéristique de La Serreta (fig. 2), mais on compte également des représentants des types A 1, A 3 et A 6¹¹. On pourra ajouter au relevé de S. Nordström un exemple isolé de la forme C¹². Les formes losangées semblent inconnues à La Serreta, du moins dans les limites du matériel étudié. On situe la fabrication de ces vases à la fin du III^e siècle ou au II^e siècle av. J.-C.

5) *San Miguel de Liria (Valence).*

C'est notre principale source d'information en ce qui concerne le motif du *zapatero* : on y a trouvé un abondant matériel céramique dont toutes les pièces à figures peintes ont été publiées¹³. On peut donc, pour ce site exceptionnel, proposer quelques données statistiques. Sur un ensemble de 60 vases décorés de motifs végétaux, d'animaux ou de figures humaines (pièces entières ou grands fragments significatifs), 15 portent le motif du *zapatero*, soit 25%. Si l'on ne prend en compte que les vases à décor phytomorphe¹⁴, 3 sur 29 seulement (1%) présentent ce motif¹⁵. La proportion est beaucoup plus élevée sur les vases à décor zoomorphe : 12 sur 31

9. Voir ci-dessus, p. 8. Une photographie en est donnée par L. Pericot, ouvr. cité, fig. 144 p. 109.

10. Voir S. Nordström, ouvr. cité, p. 153.

11. S. Nordström, ouvr. cité, p. 153 sq. Ce sont les vases ou fragments 36(N), 38(N), 2124(V), 2133(V) et 2147(V), pour les types A 1 et A 2, 37(N) pour le type A 3 et 2138(V) pour le type A 6. Pour des reproductions, voir *ibid.* fig. 42,2 et pl. 16, et L. Pericot, ouvr. cité, fig. 176, 177, 180, 181, 194 et 195.

12. Sur le vase 2147(V) : voir S. Nordström, ouvr. cité, pl. 18 et L. Pericot, ouvr. cité, fig. 176.

13. *C.V.H. Liria, passim*. Selon l'usage, nous citons les vases de Liria d'après leur numéro d'ordre sur les planches photographiques de cet ouvrage.

14. N'ont pas été considérés comme tels des tessons où n'apparaissent qu'un ou deux motifs végétaux, lesquels ont fort bien pu être associés à des figures animales.

15. *C.V.H. Liria*, XXXI,5, XLVII,1 et LXVI,2.



Fig. 2. Vase de La Serreta de Alcoy (2147 V), détail.

(39%)¹⁶. On ajoutera à cela 6 petits tessons où l'on reconnaît un *zapatero* mais dont il est difficile de reconstituer le décor¹⁷. C'est donc, au total, sur 21 vases ou fragments de vases qu'est attesté le motif.

Sur les vases à décor phytomorphe, on observe toujours le *zapatero* dans le même contexte : un panneau rectangulaire décoré de grandes fleurs stylisées à volutes complexes. Les *zapateros*, peu nombreux (de 1 à 3) et de petite taille, occupent les recoins du panneau¹⁸. Fait remarquable, on retrouve exactement la même disposition du motif sur plusieurs vases d'Archena¹⁹.

16. *Ibid.*, XXIII,2, XXXIII, XXXVIII,1, XXXVIII,2, L, LXII, LXIII, LXIV, LXVII,1-8, LXVIII,9, LXIX,1 et LXXI,2.

17. *Ibid.*, LXIX,5, LXXI,6, LXXI,8, LXXII,3, LXXIII,3 et LXXIII,9.

18. On rapprochera de ces trois vases l'oenochœ XXXVIII,2 dont la panse est ornée de figures humaines mais dont le col porte un décor indépendant, purement végétal, inscrit également dans un panneau et avec un *zapatero* disposé de la même façon.

19. Voir ci-dessus, p. 9.

Les vases à décor zoomorphe offrent des schémas plus variés, et le *zapatero* en est indubitablement une figure caractéristique. Il apparaît souvent sur les grandes frises «narratives» où il constitue, avec la rosette, l'étoile et la double spirale en S, un motif de remplissage libre (j'entends par ce terme un motif qui n'est pas rattaché à une ligne de sol, à une barre de séparation verticale ou à une autre figure, et qui sert à «colmater» les espaces laissés vides entre les personnages ou les objets figurés). Dans ce type de composition, le *zapatero* est toujours associé à la figure humaine, à l'exception du «plat aux poissons»²⁰ sur lequel il fait partie d'un décor purement animalier. Jamais en tout cas il n'apparaît comme figure principale ; s'il prolifère parfois²¹, il demeure toujours voué à un rôle mineur. On notera aussi, dans les décors zoomorphes, que les *zapateros* ne servent pas seulement à remplir les intervalles libres entre les figures ; on possède en effet deux exemples de leur emploi comme élément décoratif à l'intérieur même d'une figure, sur la robe d'une femme (fig. 3)²² ou sur le caparaçon d'un cheval²³.

Les formes qu'affectent les *zapateros* sont très variées à Liria : A 1, A 2, A 4, A 5, B 1, B 2, B 3, B 4, toutes ces variantes sont attestées. On peut citer de surcroît plusieurs motifs voisins : C, E, F, G, H et I. On rencontre assez fréquemment sur un même vase deux ou trois variantes d'un même type très proches entre elles, par exemple B 1, B 2 et B 3. Il est plus rare de trouver associées une forme linéaire et une forme losangée²⁴. La forme la plus commune est A 1, présente sur 12 vases, suivie des formes B 1 et B 3 (respectivement 8 et 5 vases). Toutes les autres sont rares, ainsi la forme A 2 dont on ne connaît que trois occurrences à Liria, alors qu'elle est la plus fréquente à La Serreta. On remarquera aussi l'absence des formes à barre transversale, si typiques de la céramique d'Arkena (B 6 à B 8).

Autant la richesse documentaire du site de Liria est grande, autant sont maigres les données chronologiques qu'il a pu fournir. Les fouilles n'ont pas permis d'élaborer une stratigraphie claire du gisement. La datation du matériel n'aura donc jamais de bases absolument certaines ; les auteurs s'accordent cependant aujourd'hui pour dater la céramique figurée de Liria du II^e siècle et du début du I^{er} siècle av. J.-C.²⁵.

20. C.V.H. *Liria*, XXIII,2 et fig. 11, p. 29.

21. Il est répété 56 fois sur le vase LXIV de Liria ; voir ci-dessus, fig. 4.

22. C.V.H. *Liria*, XXXIII («vase des danseurs»). Même emploi sur un vase de La Serreta, comme ornement du plastron d'un guerrier : voir S. Nördström, ouvr. cité, p. 153, n° 2147(V), et ci-dessus la fig. 2.

23. C.V.H. *Liria*, XXXVIII,1, sur l'encolure de deux chevaux.

24. Trois cas seulement sont connus : XXIII (A 1, B 2 et B 3), LXII (A 1 et B 1) et surtout LXIV, qui ne rassemble pas moins de six formes différentes : A 1, A 4, B 1, B 2, B 3 et B 4.

25. Voir M.A. Elvira, art. cité, p. 207 et 210, et C. Aranegui - E. Pla Ballester, art. cité, p. 84.



Fig. 3. Kalathos de Liria (XXXIII), détail.



Fig. 4. Vase cratériforme de Liria (I.XIV), détail.

On a voulu parfois pallier le défaut de chronologie en distinguant plusieurs styles, ou plusieurs «ateliers», et en établissant entre eux un ordre de succession²⁶. Ces tentatives sont malheureusement décevantes : l'extrême diversité des factures, d'un vase à l'autre, est telle qu'on est bientôt amené à attribuer chaque pièce à une main différente. Que faire de cette multitude de peintres contemporains ? Il est impossible d'assurer catégoriquement l'antériorité de l'un sur l'autre ; les thèmes décoratifs, les ponctifs, les manières se mêlent et se contredisent, d'un vase à l'autre, sans donner prise à la belle logique évolutive qu'affectionnent les historiens. La distinction la plus valide, toutefois, reste celle qu'on a traditionnellement établie entre la technique des silhouettes, par laquelle les figures sont traitées en ombres chinoises, et la technique des contours, qui réserve à l'intérieur des figures des parties blanches ou hachurées. On a interprété la technique des silhouettes, tantôt comme une phase archaïque, tantôt comme un avatar

26. M.A. Elvira (art. cité, p. 215 sqq.) résume l'état de la question et tente à son tour d'identifier un certain nombre de peintres et d'écoles.

dégénéré de l'autre ; en réalité aucun argument probant ne permet d'établir la chronologie relative de ces deux techniques ; il est même fort probable qu'elles furent contemporaines²⁷.

Le motif du *zapatero* est lui-même trop simple, trop linéaire, pour être rapporté de façon pertinente à l'un ou l'autre style ; mais sa répartition est intéressante. Il n'apparaît sur aucun des onze vases à silhouettes de Liria²⁸ ; en revanche il orne plus de la moitié (57%) des vases à contours et à décor zoomorphe. Le contraste est frappant ; s'il est impossible d'en rien inférer touchant l'évolution et la chronologie du motif, on peut du moins supposer une tradition différente — un corpus de thèmes et de motifs décoratifs d'origine distincte — pour chacune des deux techniques.

Plusieurs conclusions méritent d'être tirées des données que nous venons de réunir. On retiendra d'abord l'apparition tardive du motif, qui n'est nulle part attesté avant la fin du III^e siècle. Il faut cependant se garder d'en tirer argument : les vases figurés antérieurs à cette époque sont très rares et l'on ne peut exclure l'existence de prototypes plus anciens, aujourd'hui perdus. En second lieu, on ne peut assigner aucune chronologie relative aux diverses formes connues du *zapatero* ; toutes sont contemporaines, et rien ne permet de dire laquelle est apparue la première. Des variantes régionales existent, en particulier à Archena (barre transversale) et à La Serreta (axe ondé), mais elles n'affectent que des détails mineurs ; dans l'ensemble, l'aspect du *zapatero* demeure très homogène dans toute l'aire de sa diffusion, et les deux types principaux (linéaire et losangé) coexistent dans toutes les régions.

En ce qui concerne les styles ou les techniques picturales, on s'en tiendra à deux constatations. D'une part, il n'existe pas de relation entre le choix d'un style donné et le choix d'une forme donnée du motif ; n'importe quel *zapatero*, linéaire ou losangé, peut apparaître dans n'importe quel type de décor, floral ou animalier, simple ou baroque, traité en hachures ou en aplats unis. C'est tout juste si l'on peut noter une plus grande fréquence des formes losangées dans les frises les plus élaborées, les plus riches en ornements. D'autre part, le *zapatero* est presque toujours absent des vases peints selon la technique des silhouettes²⁹.

On remarquera encore, du point de vue des formes, le caractère atypique du *zapatero*. Qu'a à faire cette morphologie anguleuse, toute de lignes brisées, avec les autres motifs de la céramique ibérique : volutes,

27. Voir *ibid.*, p. 215 sq. et 223 sq.

28. Je ne parle ici que des vases à décor zoomorphe, à savoir : *C.V.H. Liria*, XXXIV, XXXIX,3, XLII, XLVIII, LI, LIII, LIV,1, LIV,2, LVI,1, LIX et LXVI,1.

29. Une exception notable : le « vase des chèvres » (voir ci-dessus, p. 9), qui est entièrement peint en silhouettes à l'exception des poissons.

rinçaux, spirales ou ondes ? Partout règnent la ligne courbe et la flexuosité ; le *zapatero* apparaît là comme une bizarrerie, sans rien de cette souplesse végétale qui est la marque d'un vase d'Elche ou de Liria.

Enfin, constatation la plus importante peut-être : il faut se résoudre à l'idée qu'aucun sens évident ne découle de l'utilisation du motif. La variété même de ses emplois ne permet pas de l'associer significativement à une figure, un thème, une scène donnée. On le voit indifféremment joint à des poissons (XXIII)³⁰, à des fleurs (XXXI,5), à des scènes de chasse (LXXI,6), de guerre (LXIV) ou de danse (XXXIII) ; il apparaît dans l'eau (XXIII), sur le sol ou dans l'air (LXIV), sur des vêtements (XXXIII, ci-dessus fig. 3) ou sur un harnachement (XXXVIII,1) ; sa taille peut dépasser celle d'un torse humain (LXII), mais il peut aussi être plus petit qu'une main (LXVII,8) ; enfin, il est orienté sur le fond du vase dans n'importe quel sens, placé sans ordre et sans souci de symétrie entre des figures auxquelles il semble souvent parfaitement étranger. Cette étonnante dissociation entre le motif et son contexte rend, comme on va le voir, toute identification incertaine.

III. Les interprétations du motif

Plusieurs hypothèses contradictoires ont été émises à propos du *zapatero*. Nous les examinerons et les discuterons l'une après l'autre, dans l'ordre chronologique.

1) *Le foudre.*

Dès la première publication d'un groupe de vases figurés de Liria, en 1935, Ballester Tormo identifie le *zapatero* comme «une représentation schématique du foudre, emblème de Zeus»³¹. Cette interprétation, réaffirmée en plusieurs occasions par le même auteur et par quelques autres³², ne résiste pas à l'examen. Trois arguments la combattent. En premier lieu, la forme du motif n'est que vaguement apparentée à celle du foudre tel que se le représentaient les anciens. La structure de base est analogue, il est vrai, mais les lignes du *zapatero* ne suggèrent nullement le faisceau de traits

-
30. Je donne ici, à titre d'exemples, les références (selon C.V.H. *Liria*) de plusieurs vases de Liria.
31. Isidro Ballester Tormo, *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en el pasado año 1934*, Valence, 1935, p. 22. Un *zapatero* avait déjà paru, vingt ans plus tôt, dans la reproduction d'un vase d'Archena, mais sans aucun commentaire le concernant (P. Bosch Gimpera, ouvr. cité, fig. 2).
32. I. Ballester Tormo, *La labor del S.I.P. y su museo en los años 1935 a 1939*, Valence, 1942, p. 69, 78 et 106 ; L. Pericot, «La céramique ibérique de San Miguel de Liria», *Revue archéologique*, 1936 (1), p. 98 ; Alexandre Cirici, *Cerámica catalana*, Barcelone, 1977, p. 51.

zigzagants ou serpentants, symétriquement dardés, qui caractérisent le foudre jupitérien³³. En second lieu, l'utilisation du *zapatero* dans le décor des vases correspond très mal à celle qu'on attend d'un symbole du courroux divin : certes, on l'observe parfois dans des scènes guerrières, mais ailleurs, que fait-il donc parmi les poissons et les fleurs, ou sur le sein d'une aimable danseuse ? Pour finir, il existe à Verdolay un autre motif qui, s'il fallait absolument trouver une représentation du foudre dans la céramique ibérique, lui correspondrait beaucoup mieux³⁴.

2) *L'araignée d'eau.*

Cette interprétation est celle qui a remporté les plus nombreux suffrages. La première suggestion vint de G. Nieto, qui parla, à propos de certains décors de Verdolay, d'«animaux aquatiques» et d'«insectes aquatiques»³⁵. Les auteurs du *Corpus* de Liria furent plus précis ; ils donnèrent au motif le nom de *zapatero*, rapportant explicitement ce terme de la langue vulgaire à un insecte hémiptère aquatique, l'hydromètre³⁶. Cette identification a souvent été reprise depuis, avec plus ou moins de conviction, parfois pour la seule commodité du terme³⁷.

Avant de discuter la vraisemblance archéologique de l'hypothèse, une précision d'ordre proprement entomologique me paraît nécessaire. On a parlé d'hydromètre ; S. Nordström et L. Pericot sont même allés plus loin, proposant le nom d'une espèce particulière : *Hydrometra stagnorum* L. Etant donné l'extrême schématisme et la quasi nudité géométrique du motif, on ne peut qu'être étonné par cette précision diagnostique. Mais même sans aller jusqu'à l'espèce, il est clair que le choix du genre *Hydrometra* ne saurait convenir. Parmi les punaises aquatiques, seuls les genres *Gerris* et *Aquarius*, de la famille des Gerridae, pourraient éventuellement correspondre à nos *zapateros* céramiques³⁸. On s'en convaincra facilement par la comparaison des figures 5 et 6. Les Hydrometridae ont de longues antennes et trois paires de pattes égales ; les Gerridae, en revanche, ont les antennes très réduites et les pattes antérieures atrophiées, repliées sous la tête, de telle

33. Voir Ch. Daremberg et Edm. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, t. IV, p. 1358 sq., fig. 3307 à 3317.

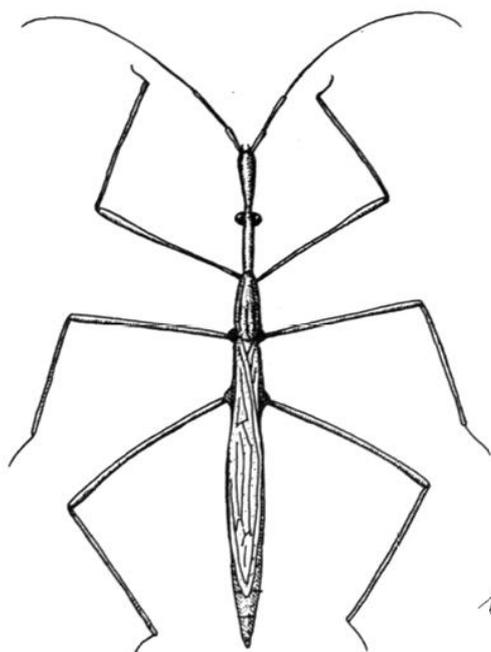
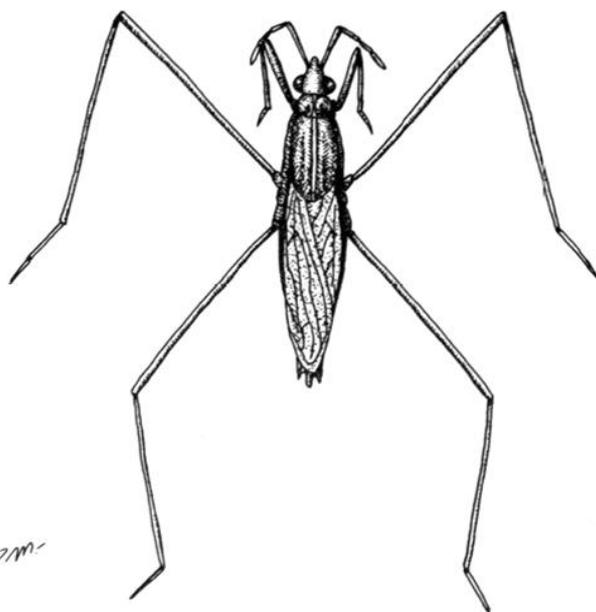
34. Voir G. Nieto, art. cité, fig. 1,5 et 8,1.

35. *Ibid.*, p. 148 et 150. A noter que Nieto hésite, pour le vase des chèvres, entre des «appareils de pêche» et des «insectes aquatiques».

36. *C.V.H. Liria*, p. 28.

37. A. García y Bellido, ouvr. cité, p. 654 ; S. Nordström, ouvr. cité, p. 153 ; C. Aranegui - E. Pla Ballester, art. cité, p. 85 ; M.A. Elvira, art. cité, p. 215 ; L. Pericot, *Cerámica ibérica*, p. 161. Parmi les auteurs récents, seul G. Nicolini (ouvr. cité, p. 107) semble tenir l'identification pour probable.

38. G. Nicolini (*ibid.*) en avait eu l'heureuse intuition.

Fig. 5. *Hydrometra stagnorum* Linné.Fig. 6. *Gerris lacustris* Linné.

sorte qu'il n'est pas invraisemblable qu'une schématisation poussée de ces insectes supprime leurs antennes et ne leur laisse que deux paires de pattes apparentes. Un tel résultat serait impossible à partir des formes de l'hydromètre. J'ajouterai à cela que les hydromètres sont des insectes très discrets, vivant cachés dans les berges des mares, et qu'on a bien rarement l'occasion de les observer. Les Gerridae, qui virevoltent toujours nombreux à la surface des eaux calmes, en plein soleil, sont au contraire connus de tous.

De là à dire que le motif du *zapatero* représente réellement une araignée d'eau de la famille des Gerridae, il y a un pas difficile à franchir. D'abord, on est vite amené à faire la même objection qu'à propos du foudre : contre deux vases — pas plus — où le motif est associé à des poissons et s'inscrit visiblement dans un milieu aquatique³⁹, c'en sont vingt ou trente qui n'ont rien à voir avec le thème de l'eau. Peut-on admettre, sur tel vase de Liria, que c'est une authentique punaise d'eau qu'on voit errer entre ciel et terre, parmi des guerriers au combat (fig. 4)? On aura beau dire que les artistes ibères se souciaient peu des convenances réalistes, qu'ils n'ont pas hésité, dans un cas au moins, à peindre des poissons «en l'air»⁴⁰, ce serait supposer de leur part un extravagant parti pris d'incohérence.

Autre difficulté : si le schéma du *zapatero* n'est pas incompatible, on l'a dit, avec les formes essentielles d'un *Gerris*, il n'en donne cependant pas une

39. C.V.H. *Liria*, XXIII et G. Nieto, art. cité, pl. II (ci-dessus, fig. 1).

40. C.V.H. *Liria*, L, entre des hommes armés de lances. Mais ce n'est à tout prendre qu'une scène de pêche maladroitement conçue.

image très satisfaisante. La stylisation supposée est à la fois excessive et partiellement infidèle. On ne reconnaît aucun organe du corps, à l'exception de quatre pattes (sur six !) : ni ailes, ni yeux, ni antennes, — pas même une tête⁴¹ ; dans le type losangé, le « corps » du *zapatero* est étranglé au milieu, alors que le vrai *Gerris* possède tout au contraire un large thorax. Enfin, on peut légitimement douter que l'araignée d'eau ait eu, dans l'univers des Ibères, une importance qui justifiât sa présence sur tant de scènes figurées.

Je ne sais pas qu'on ait jamais reconnu, dans quelque partie du monde antique, dans quelque contexte iconographique que ce fût, une seule de ces punaises à pattes grêles. La littérature ancienne est à peu près muette à leur égard ; l'araignée d'eau, semble-t-il, n'avait pas de nom en grec, puisque Aristote, qui par ailleurs connaît soixante noms d'insectes différents, ne sait la désigner que par une périphrase : « de petites bêtes aplaties qui courent à la surface des rivières »⁴². Il me paraît bien difficile, dans ces conditions, d'admettre que les Ibères fussent fascinés par les araignées d'eau au point d'en décorer tant de leurs plus beaux vases ; il me paraît en tout cas impossible qu'ils aient pu porter en pendentif ou en plastron (fig. 2 et 3) l'image d'une si vulgaire « bestiole », pour reprendre le mot d'Aristote. Je conclurai donc à l'impossibilité de cette identification, du moins sur tous les vases qui ne portent aucune trace d'un décor aquatique.

3) *La figure rupestre schématique.*

En 1951, à l'occasion d'une étude sur les coquilles d'œufs d'autruche de Villaricos, Miriam Astruc rapprocha le *zapatero* d'un motif géométrique, le « premier signe de Villaricos », qu'on rencontre souvent sur des coquilles peintes⁴³ (fig. 7). D'après elle, ces deux motifs sont l'un et l'autre « empruntés au répertoire néolithique » ; elle leur trouve des prototypes dans l'art rupestre péninsulaire. Il s'agirait d'une représentation schématique extrêmement simplifiée de l'homme en position assise, voire d'une « variante phytomorphe » de cette représentation⁴⁴.

L'hypothèse de Miriam Astruc est séduisante, mais elle bute sur deux difficultés. D'une part, le rapport entre le *zapatero* et le premier signe de Villaricos est rien moins qu'évident, — mais nous aurons à revenir sur ce point. D'autre part, postuler la survivance d'un motif, c'est-à-dire postuler une tradition iconographique ininterrompue depuis l'époque néolithique

41. Il y a pourtant deux exceptions : voir tableau I, formes A 5 et B 5, et fig. 1 (si du moins l'on peut appeler têtes les appendices qui les couronnent).

42. Aristote, *Histoire des animaux*, V, 551 b 20.

43. Miriam Astruc, *La Necrópolis de Villaricos*, Informes y Memorias n° 25, Com. Gen. de Excavaciones Arqueológicas, Madrid, 1951, n. 864 p. 168.

44. *Ibid.*, p. 167 à 169.

jusqu'à la veille de la conquête romaine, dans des contextes culturels différents, sur des supports différents, avec des techniques différentes, me paraît pour le moins très aventureux. Une hypothèse aussi coûteuse mériterait malgré tout notre attention s'il existait une parfaite identité entre le motif rupestre et son descendant ibérique supposé. Une simple ressemblance ne suffirait pas : du fait même de la simplicité des moyens mis en œuvre par tout art schématique, des coïncidences de formes, des similitudes fortuites apparaîtront toujours entre deux productions données, fussent-elles parfaitement étrangères l'une à l'autre.

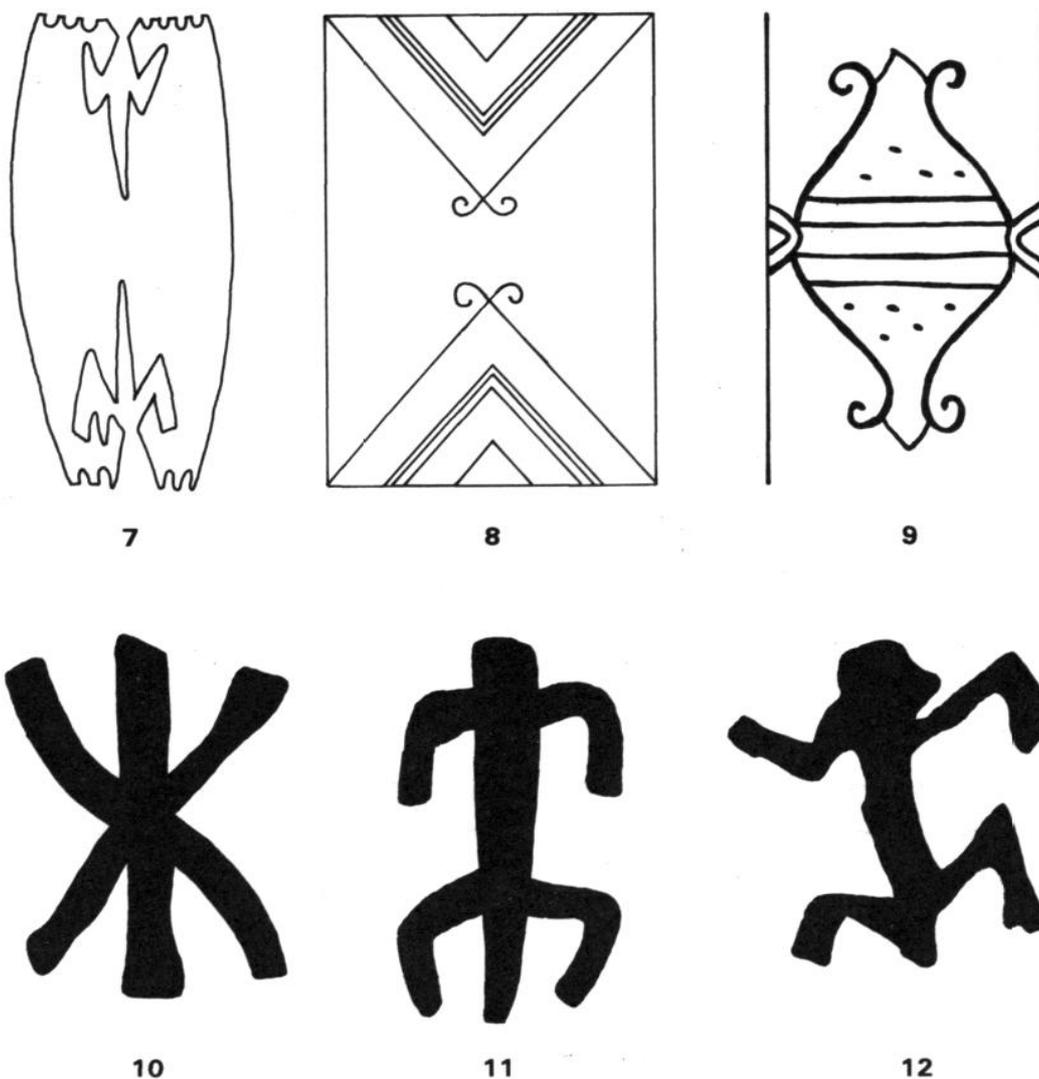


Fig. 7 à 12. - 7 : Premier signe de Villaricos, d'après Astruc ; 8 : Second signe de Villaricos, d'après Astruc ; 9 : détail d'un vase de Liria (XXXIX,1) ; 10 : Figure rupestre de Soria, d'après Gómez Barrera ; 11 : Figure rupestre de Laguart (Alicante), d'après Hernández Pérez ; 12 : Figure rupestre de Barranc de Carbonera (Valence), d'après Hernández Pérez et Segura Martí.

Or ce ne sont que des ressemblances, et guère convaincantes, qu'offre l'art rupestre péninsulaire. Deux motifs peuvent être cités. Le premier

(fig. 10) est structurellement voisin du *zapatero*, mais il lui manque un caractère essentiel : les quatre «pieds» rentrants qui ne font jamais défaut au motif ibérique. L'analogie est donc très probablement fortuite ; ce motif est d'ailleurs inconnu dans la région du Levant⁴⁵. Le second (fig. 11 et 12) est bien attesté dans le Pays Valencien⁴⁶, et c'est à lui qu'avait pensé Miriam Astruc. Mais sa ressemblance, due surtout aux lignes brisées, n'est que superficielle. La structure de base du *zapatero* consiste en une double symétrie, longitudinale et transversale à la fois ; or ce motif rupestre n'est symétrique que dans le plan longitudinal⁴⁷. En fait, on ne connaît pas de figure rupestre schématique qui puisse être tenue pour le prototype du *zapatero*.

Plus récemment, M.A. Elvira a repris en la modifiant l'hypothèse de Miriam Astruc⁴⁸. Il n'est plus question pour lui d'une origine néolithique ; Elvira préfère supposer une filiation directe entre le premier signe de Villaricos et le *zapatero*. Historiquement, l'hypothèse peut être soutenue : le premier style de Villaricos, d'inspiration punique, date du VI^e ou du V^e siècle av. J.-C. ; il a pu influencer des peintres indigènes et se répandre progressivement vers le nord. Des coquilles peintes de façon similaire ont été retrouvées à Ibiza⁴⁹ ; là encore, une influence est parfaitement concevable. Il existe d'ailleurs une preuve possible de ces contacts : c'est un motif triangulaire qui se répète en frise sur un des vases les plus anciens de Liria, et qu'Elvira a judicieusement interprété comme une recomposition du second signe de Villaricos, les triangles étant opposés par leur base au lieu de l'être par leur sommet (fig. 8 et 9)⁵⁰.

Néanmoins il me paraît impossible de supposer une relation semblable entre le *zapatero* et le premier signe de Villaricos. On aura beau assembler de toutes les manières possibles les figures de Villaricos, jamais on n'obtiendra exactement le motif du *zapatero* ; il faut supposer trop d'étapes intermédiaires et de modifications pour que l'hypothèse soit convaincante. Surtout,

45. Voir Juan A. Gómez Barrera, *Pintura rupestre esquemática en la Altimeseta Soriana*, Soria, 1982, p. 230 et 232 (motif 17.2.3, cité de Soria et d'Almería).

46. Voir Antonio Beltrán Martínez, *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, n° 47, Valence, 1974, fig. 33 p. 55 ; Mauro S. Hernández Pérez y José Segura Martí, *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Serra del Benicadell (Valencia)*, Trab. Var. del S.I.P., n° 82, Valence, 1985, fig. 35 p. 50 ; et M.S. Hernández Pérez, «Arte esquemático en el País Valenciano, recientes aportaciones», *Zephyrus*, XXXVI, 1983, fig. 7 p. 13.

47. Une seule figure, dans toute la céramique ibérique, possède une structure comparable à celle de ce motif : voir tableau I, forme G (C.V.H. Liria, LIV,2).

48. M.A. Elvira, art. cité, p. 215.

49. Voir M. Astruc, «Exotisme et localisme. Etude sur les coquilles d'œufs d'autruche décorées d'Ibiza», *Archivo de Prehistoria Levantina*, VI, 1957, p. 58 sq. et pl. XIV.

50. C.V.H. Liria, XXXIX,1 ; voir M.A. Elvira, art. cité, p. 215.

on comprend mal ce qui aurait pu pousser des peintres ibères à transformer radicalement la structure d'une figure comme celle-ci. Que le motif de Villaricos soit double n'implique pas qu'on puisse si aisément modifier la distribution de ses éléments ; on ne saurait le considérer comme un jeu de construction qu'on recompose à volonté. Ceci me semble ressortir à un phénomène psychologique essentiel : un homme qui, dans l'Antiquité, connaissait ce motif et lui prêtait une certaine signification (peu importe laquelle) n'avait pas devant les yeux deux éléments géométriques, mais deux représentations d'un objet, d'un être ou d'un symbole bien précis. Dans ces conditions, accoupler deux de ces figures (comme le suppose l'hypothèse d'Elvira) pour en faire une espèce de monstre bicéphale ne pouvait venir à l'esprit de personne, et eût en tout cas paru une absurdité. Ce qui était concevable dans le cas du second signe de Villaricos, étant donné son extrême simplicité géométrique, ne l'est plus lorsqu'on a affaire à une figure fortement individualisée.

4) *Le monogramme symbolique.*

Je ne rappellerai que pour mémoire cette hypothèse, formulée par Pericot⁵¹ : il s'agirait d'«un signe à valeur phonétique ou symbolique inconnue». Un signe phonétique appartient normalement à un alphabet ou à un syllabaire : or je ne vois pas à quel type de lettre peut se rattacher le *zapatero*. La diversité et la fréquente complexité de ses formes se comprendraient mal dans un monde qui ne connaissait pas les lettrines historiées. De plus, d'un point de vue technique, les aplats de peinture noire des *zapateros* losangés s'opposent au tracé universellement linéaire de l'écriture antique. On ne peut certes pas exclure l'idée que le *zapatero* ait contenu, aux yeux des Ibères, une valeur symbolique : mais c'est une hypothèse gratuite qui vaudra toujours pour n'importe quelle figure, et qui n'expliquera rien.

IV. Bilan : l'évolution du motif

Il est bien malaisé de conclure lorsqu'on est aux prises avec un problème aussi trouble, aussi évasif que celui du *zapatero*. La prudence et la raison conseillent, dans un cas semblable, de se fixer les buts les plus modestes. Je ne proposerai donc pas une nouvelle identification du *zapatero*, étant peu désireux d'ajouter encore une hypothèse mal étayée à toutes celles que je me suis efforcé de démonter ; je tenterai seulement de réunir toutes les vraisemblances (non pas les certitudes : elles n'existent pas) dont on peut faire état à propos de son évolution.

51. L. Pericot, *Cerámica ibérica*, p. 161.

Le *zapatero*, me semble-t-il, est le fruit d'une évolution en trois temps. Le premier, qui recouvre toute la préhistoire du motif, est forcément le plus mal connu. Si l'on ne sait rien du prototype ou du modèle précis dont est issu le *zapatero* avant la seconde moitié du III^e siècle, on peut cependant délimiter le champ iconographique dans lequel il s'inscrivait. Tout d'abord, il est exclu que ce prototype ait pu être un simple motif géométrique, comme le sont la croix potencée ou gammée, l'étoile à six branches ou la croix de saint André, pour ne citer que des formes voisines. En effet, on constate que le *zapatero* n'est jamais représenté sur les vases à décor exclusivement géométrique ; il est toujours associé à des motifs floraux, animaliers ou humains, comme si lui-même avait été tenu pour une représentation d'être vivant.

Mais quelle sorte d'être vivant ? Certains indices, fort minces il est vrai, laissent à penser qu'il pourrait s'agir, à l'origine, d'un motif végétal. On note par exemple, sur le vase LXVIII,9 de Liria, que le peintre a couronné un *zapatero* d'une petite fleur trilobée⁵², alors même que d'autres *zapateros* apparaissent alentour sous leur forme la plus simple. Cette petite fleur adventice est un élément typique du répertoire végétal de Liria, servant souvent à couronner le sommet d'une fleur ou d'une feuille plus grande⁵³. Si donc un peintre a pu assimiler, au moins une fois, un *zapatero* à un motif floral en lui attribuant le même ornement, c'est sans doute parce qu'il lui reconnaissait, de façon plus ou moins consciente, une nature végétale⁵⁴. On ne saurait cependant fonder là-dessus une conviction ; il ne s'agit que d'un témoignage tardif et isolé dont on ne doit pas exagérer l'importance. Telle est d'ailleurs l'aporie où conduisent les recherches sur la peinture des Ibères : on suppose une évolution séculaire, et l'on n'a guère à interroger que des œuvres tardives, des manifestations qu'on n'ose pas dire séniles, tant elles dénotent de vitalité créatrice, mais qui n'appartiennent pas moins à une culture moribonde.

Il faut donc se résoudre à l'obscurité des origines ; j'incline pour ma part à chercher l'ascendance du *zapatero* dans un motif végétal stylisé, mais elle peut fort bien avoir été autre, animale ou humaine. Le deuxième stade de l'évolution du motif, à partir de la fin du III^e siècle, est évidemment mieux connu. En pleine apogée de la céramique figurée, le *zapatero* apparaît comme un motif décoratif ubiquiste, passe-partout, docile à tous les usages⁵⁵. On a commis l'erreur de chercher à tout prix à lui trouver un sens

52. Tableau I, forme A 5.

53. Voir tableau II (ligne 2) p. 26, plusieurs exemples de ce type de composition.

54. Le motif H (tableau I), du vase LXVIII,12 de Liria, ressortit certainement au même phénomène ; il doit être compris comme un tout végétal, et non comme l'association d'une araignée d'eau et d'une fleur (*sic C.V.H. Liria*, p. 66).

55. Voir ci-dessus, p. 15.

précis ; peut-être après tout avait-on mal posé le problème, et n'y avait-il aucun sens à chercher. Visiblement, dans une production comme celle de Liria, la prolifération du motif s'accompagne d'une sorte de plasticité ou de neutralité sémantique, voire d'une absence totale de signification. La diffusion, la multiplication du *zapatero* durent entraîner l'oubli de son sens initial. A l'époque de son plus large emploi, il ne devait plus être aux yeux des Ibères qu'un pur ornement, un poncif qu'on reproduit machinalement et qui n'ajoute ni ne retranche rien au sens d'une scène.

Il ne faut cependant pas omettre que, dans deux cas au moins⁵⁶, le *zapatero* est clairement associé à une scène aquatique. Ces deux exemples justifient à mon sens l'hypothèse d'une troisième et dernière étape dans l'évolution du motif : son identification, sans doute marginale et de la part de quelques artistes inventifs ou malicieux, avec un insecte aquatique. Cette ultime mutation, telle que je la conçois, mérite une courte explication. Si l'on accepte l'idée que le *zapatero* était à la longue devenu un motif anonyme, dépourvu de signification propre, on peut aisément supposer que tel ou tel peintre de vases, aux alentours du II^e siècle av. J.-C., en soit venu à le regarder d'un œil neuf et à se demander, sans idée préconçue, ce qu'il pouvait représenter. Or, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer⁵⁷, il existe une évidente similitude entre la forme du *zapatero* et celle d'un arthropode ; son axe longitudinal peut être compris comme un corps, et ses branches diagonales se laissent lire comme des pattes dont la structure anguleuse et dégingandée rappelle irrésistiblement l'allure d'une araignée d'eau. Voir un insecte dans ce motif n'a rien d'abusif ni de farfelu : c'est le résultat d'une assimilation logique inconsciente, qu'un peintre ibère put faire en son temps comme nous le faisons aujourd'hui. Cependant, je le répète, il ne s'agit là que d'une évolution marginale du motif : elle ne concerne qu'une infime fraction de ses occurrences, toutes les autres n'ayant strictement rien à voir, comme je crois l'avoir montré, avec la gent hexapode. Ces deux vases demeurent des cas atypiques, et je les créditerai, plutôt qu'à une tradition diffuse, à l'esprit imaginaire de deux artistes isolés.

Une objection peut m'être faite : même sur ces deux vases, est-il vraisemblable qu'on ait voulu représenter un animal inférieur, une vulgaire punaise d'eau ? Connaissant le mépris dans lequel sont presque universellement tenus ces sortes d'insectes, peut-on concevoir qu'un peintre les ait introduits dans ses compositions ? Deux exemples vont nous montrer qu'en fait, loin de dédaigner les insectes, certains artistes ibères les ont dessinés avec prédilection. Le premier est tiré d'un vase d'El Tossal (Alicante)⁵⁸.

56. A Verdolay (vase des chèvres) et à Liria (plat XXIII,2), voir ci-dessus, p. 9 et 12.

57. Voir ci-dessus, p. 16 sq.

58. Voir S. Nordström, ouvr. cité, p. 154 (n° 601 F) et fig. 41,6 p. 250.

C'est un clin d'œil malicieux du peintre, qui nous présente un grand oiseau occupé à porter dans son bec une brindille, tandis qu'à son insu un moustique, parfaitement identifiable à ses deux ailes, à son abdomen annelé, à ses gros yeux et à sa trompe suceuse, le pique au jabot (fig. 13). Le second provient d'un grand fragment de Liria⁵⁹; c'est un tableau unique en son



Fig. 13. Vase d'El Tossal (détail).



Fig. 14. Vase de Liria (LXXI,9).

genre, montrant une file d'oiseaux replets (des pigeons?) picorant quelque chose comme des lombrics qui se tortillent; sur le sol rampent des bestioles rondes (araignées, cloportes ou coccinelles) qui semblent un mets de choix guetté par les oiseaux; dans les airs voltigent deux papillons aux ailes tachetées et plus haut, sur le col du vase, on observe encore trois formes malhabiles qui pourraient être des mouches⁶⁰ (fig. 14). De toute évidence, ce décor ne comporte aucune signification symbolique ou emblématique. C'est une scène prise sur le vif, un étonnant paysage qui néglige les sujets nobles — fleurs, grands animaux — pour se centrer sur un petit monde d'humbles bestioles. Ces deux exemples illustrent assez, je pense, le goût des Ibères pour les «gros plans» animaliers et leur complaisance à détailler les bêtes les plus inattendues, parfois les plus viles.

Il est vrai cependant que ces dessins d'insectes sont des créations *ex nihilo* et nullement, comme je le suppose dans le cas du *zapatero*, des accommodations d'un motif déjà répandu. Un cas analogue existe pourtant,

59. C.V.H. Liria, LXXI,9 (voir aussi L. Pericot, *Cerámica ibérica*, fig. 284).

60. C'est l'interprétation, pas invraisemblable, du C.V.H. Liria, p. 75.

qui rend parfaitement témoignage de ce type d'évolution. C'est une figure qu'on observe à Liria sur le vase L (fig. 17) ; elle consiste en un rais de cœur — motif très courant dans la céramique ibérique, composé ici d'une feuille cordiforme et de deux volutes retombantes — du centre duquel jaillissent la tête et les pattes d'un oiseau. Cet étrange hybride, mélange d'un vieux motif rebattu qui a visiblement perdu sa signification végétale et d'un portrait d'oiseau plein de spontanéité, ne devant rien au répertoire, est le meilleur exemple de la faculté d'invention et de recreation, à partir d'un vieux fonds ornemental, qui caractérise la dernière manière de la céramique ibérique. C'est de cette façon, me semble-t-il, qu'il faut comprendre le *zapatero* du vase des chèvres (ci-dessus, fig. 1), comme un vieux motif schématique que le peintre a transformé en le munissant d'une tête, adjonction cruciale puisqu'elle ne laisse aucun doute sur le nouveau sens du motif : il s'agit bien d'un animal.

Une fois reconstituées les étapes de l'évolution du motif, j'envisagerai, avec toutes les précautions qui s'imposent, quelques hypothèses touchant son origine première. Je quitte ici le domaine des vraisemblances pour le terrain mouvant des suppositions mal assurées : c'est qu'il existe dans l'art ibérique, comme M.A. Elvira l'a bien montré⁶¹, un énorme hiatus documentaire entre les productions les plus anciennes, de style orientalisant, et les œuvres très tardives de la céramique du Levant. Les jalons qui devraient permettre de suivre l'histoire d'un motif ornemental à travers cette période obscure, du V^e au III^e siècle, sont excessivement rares. Il manque donc nécessairement aux hypothèses que je vais formuler la garantie qu'eût été l'attestation archéologique d'un stade intermédiaire entre le modèle supposé et son avatar ibérique ; je tiens à le souligner, afin qu'on ne les comprenne pas autrement que comme de simples conjectures.

Quoi qu'il en soit, c'est probablement dans le riche répertoire orientalisant des VII^e et VI^e siècles, plutôt que dans un trop lointain art rupestre néolithique, qu'on pourra trouver ce modèle. Un motif surtout m'a paru offrir une analogie significative avec le *zapatero*. Il est formé de l'opposition, dos à dos, de deux palmettes fermées (voir tableau II, 1 et 4). La palmette fermée (parfois dite palmette cypro-phénicienne) est un motif très caractéristique du répertoire phénicien⁶² ; sa variante dédoublée est attestée vers le VI^e siècle à Carthage, en Sardaigne et à Ibiza sous forme d'empreintes de

61. M.A. Elvira, art. cité, p. 206 sq.

62. Voir Sabatino Moscati, *The Phoenicians*, Milan, 1988, p. 300 et 384. Pour son usage en Espagne, on se reportera à Alfredo González Prats, *Estudio arqueológico del poblamiento antiguo de la Sierra de Crevillente (Alicante)*, Lucentum, anejo I, Alicante, 1983, p. 256 sq.

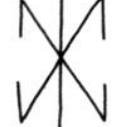
art orientalisant VII ^e -VI ^e s. av. J.-C.	art ibérique V ^e -IV ^e s. av. J.-C.	céramique ibérique tardive III ^e -I ^{er} siècles av. J.-C.				
 1		 7	 8	 9	 10	 11
 2		 8	 9	 10	 10	 10
 3	 6	 8	 9			
 4		 8	 9	 10		
 5		 11	 12	 12	 12	 12

Tableau II. Evolution du motif. 1, 2 et 3: Bijoux de La Aliseda; - 4 et 5: Terres cuites d'Ibiza; - 6: Motif céramique de Galera; - 7: Liria LXXI,4; - 8: Liria XL; - 9 et 10: Liria LXVIII,9; - 11: Liria XXXVIII,1; - 12: Liria XLII. Pour les autres, voir tableau I.

terre cuite (tableau II, forme 4) dont l'origine commune punique est évidente⁶³. Parallèlement, le trésor d'orfèvrerie de La Aliseda, daté autour de 600 av. J.-C., a fourni dans l'intérieur de la Péninsule ibérique un exemple un peu différent de la même palmette dédoublée⁶⁴ (fig. 15). Cette dernière production est intéressante, car elle prouve qu'à une date fort ancienne les motifs phénico-puniques étaient déjà réutilisés et progressivement modifiés par les artisans indigènes. Comme on peut le voir dans le tableau II, les motifs de La Aliseda et d'Ibiza offrent d'étroites similitudes,

63. A Carthage: voir S. Moscati, ouvr. cité, fig. 228 p. 622; à Tharros: *ibid.*, fig. 587 p. 682; à Ibiza: *ibid.*, fig. 812 p. 722.

64. Voir S. Moscati, ouvr. cité, p. 382, et Antonio Blanco Freijeiro, «Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes en la Península», *A.Esp.A.*, XXIX, 1956, fig. 33.

l'un avec des formes losangées, l'autre avec des formes linéaires du répertoire céramique.

D'autres rapprochements sont d'ailleurs possibles, soit avec un autre élément d'un bijou de La Aliseda ⁶⁵, soit avec le motif en forme de croix de saint André d'une terre cuite d'Ibiza ⁶⁶ (tableau II, respectivement 3 et 5); toutes ces hypothèses, en fait, sont complémentaires. Le caractère commun à ces quatre séries parallèles est qu'elles supposent toutes le passage brutal d'une forme curviligne, très proche du modèle supposé, à une forme anguleuse, de structure voisine mais d'aspect bien distinct. Ce postulat pourrait être assez facilement accepté si l'on était assuré que les motifs céramiques curvilignes sont bien antérieurs aux motifs anguleux, et si l'on connaissait la raison de cette transformation radicale. Or rien de tel : il est à peu près certain que tous les motifs céramiques reproduits dans le tableau II sont strictement contemporains; dans plusieurs cas même, on trouve ensemble sur le même vase la forme curviligne et la forme anguleuse ⁶⁷. On voit là à quel point l'iconographie ibérique tardive forme un pot-pourri, extraordinairement mêlé, de thèmes hétérogènes. Les figures curvilignes que je mentionne ne doivent donc pas être considérées comme des formes réellement primitives, mais simplement comme des échos tardifs de motifs plus anciens.

J'ai par ailleurs joint au tableau II (ligne 2) une série de motifs floraux dont l'origine n'a rien à voir avec le *zapatero*, mais qui présentent une évolution parallèle fort intéressante. Le trait commun à toutes les figures de cette série, ainsi qu'à leur lointain modèle orientalisant, est la présence d'une petite fleur sommitale trilobée ⁶⁸. On voit là, plus clairement que chez le *zapatero* grâce à la permanence de l'accessoire floral, comment on peut passer des lignes courbes aux lignes droites; il est d'ailleurs piquant de remarquer que cette évolution a finalement abouti à une contamination réciproque du motif à fleur trilobée et du *zapatero* (forme A 5).

Reste enfin la question la plus difficile: pourquoi ce passage de la courbure aux lignes brisées? Une telle modification est apparemment sans exemple. Le motif de la palmette est pourtant largement répandu, et sa schématisation progressive est un phénomène bien attesté. On citera le cas remarquable d'un vase chypriote de Kition ⁶⁹, où la double palmette d'un

65. Voir A. Blanco, *ibid.*, fig. 28 p. 19. Dans ce cas seulement j'ai pu retrouver un jalon intermédiaire: un motif tiré d'un vase de Galera du IV^e siècle (tableau II, forme 6); voir A. García y Bellido, *ouvr. cité*, p. 625 sq. et fig. 540.

66. Voir M. Astruc, «Empreintes et reliefs de terre cuite d'Ibiza», *A. Esp. A.*, XXX, 1957, fig. 22 p. 148, et M. A. Elvira, *art. cité*, p. 225.

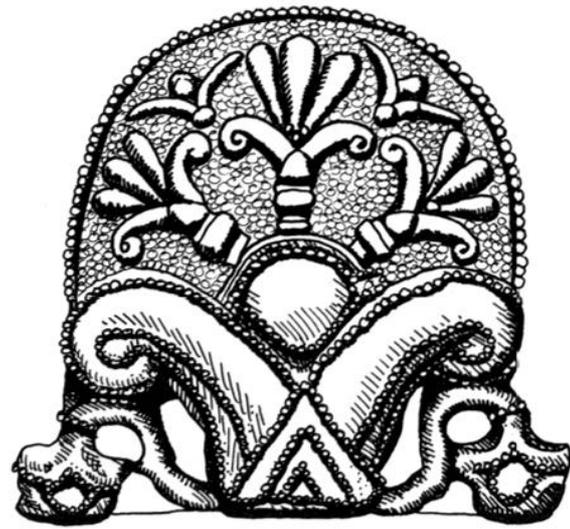
67. Par ex. C. V. H. *Liria*, XXXVIII, 1 (forme 11 du tableau II et forme A 1), XLII (formes C et E) et LXIX, 1-8 (formes A 1 et F).

68. Voir ci-dessus, p. 22 et A. Blanco, *art. cité*, p. 18, à propos du bracelet de La Aliseda.

69. Voir Georges Perrot et Charles Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III, Paris, 1885, fig. 518 p. 706.



15



16



17



18

Fig. 15 à 18 - 15: Plaque de ceinturon de La Aliseda (détail); - 16: Bracelet de La Aliseda (détail); - 17: Motif d'un vase de Liria (L); - 18: Arbre sacré sur un vase de Kition (détail).

arbre sacré devient un assemblage géométrique tout à fait comparable, quant au degré de stylisation, à la forme 7 du tableau II (fig. 18); en Espagne même, la palmette est parfois si schématisée qu'on la reconnaît à peine⁷⁰. Mais dans tous ces cas, quelle que soit l'altération des formes, les lignes restent courbes. La seule explication plausible, pour cette brusque mutation, serait que des contraintes techniques particulières aient imposé l'usage exclusif de la ligne droite — et l'on peut penser aux arts du textile. Malheureusement, nous ne savons rien des traditions textiles de l'Espagne préromaine, et l'on ne saurait soutenir une telle hypothèse sans verser dans

70. Voir A. Blanco, art. cité, fig. 50 (un ivoire de Carmona) et 51 (un sol à fresque de Galera), p. 42.

les conjectures les plus oiseuses⁷¹ ; aussi, plutôt que d'aller chercher le chaînon qui manque à mon hypothèse dans quelque motif tissé qui nous sera à jamais inconnu, je préfère m'en tenir à un aveu d'ignorance.

Pour avoir mis en doute toutes les interprétations jusqu'ici formulées, il semble que je n'ai guère de certitudes à offrir en échange. Une figure végétale stylisée — peut-être une double palmette — qui évolue peu à peu, s'altère, raidit ses angles et n'est plus au II^e siècle av. J.-C. qu'un motif de remplissage sans signification propre, puis est finalement réinterprétée en araignée d'eau par quelques peintres inventifs, telle est l'histoire que j'entrevois. Loin qu'elle me satisfasse pleinement, je n'ai qu'un vœu à formuler : que de nouvelles trouvailles archéologiques — ou, peut-être, une analyse plus sagace que la mienne — nous livre un jour toutes les clefs de ce motif.

ADDENDUM

Deux vases, ornés du *zapatero*, doivent être ajoutés aux exemples déjà cités. Le premier vient de Murcie ; il fut trouvé à Las Cabezuelas (Totana), hors stratigraphie donc sans datation possible (Pedro A. Lillo Carpio, *El poblamiento ibérico en Murcia*, Murcie, 1981, p. 84-85). Typologiquement, le motif est voisin de la forme B 7 d'Archena ; il s'en distingue par la barre transversale, qui est triple. Le second vase porte des *zapateros* d'une forme plus commune (B 1), mais le lieu de sa découverte est très remarquable : Banasa, au Maroc (Armand Luquet, «La céramique préromaine de Banasa», *Bulletin d'Archéologie marocaine*, V, 1964, p. 134 et pl. VII,4). On est assuré que ce vase fut fabriqué sur place (*ibid.*, p. 117), mais son décor est indubitablement emprunté au répertoire ibérique ; il témoigne donc d'une très large diffusion du motif, favorisée sans doute par le commerce punique. A. Luquet situe la production céramique de Banasa entre le V^e et le III^e siècle av. J.-C., mais dans ce cas précis il paraît difficile de remonter au-delà du III^e siècle.

71. Rappelons tout de même l'étonnante richesse des motifs géométriques (croix gammées complexes) sur les tissus d'origine étrusque de Hochdorf ; voir Hans-Jürgen Hundt, «Les textiles de la tombe de Hochdorf», *Trésors des princes celtes*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1987, p. 144 sq.