



**HAL**  
open science

## Les images cachées

Laurent Haumesser, Sophie Montel

► **To cite this version:**

Laurent Haumesser, Sophie Montel. Les images cachées. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2008, VIII, pp.147-153. hal-02235210

**HAL Id: hal-02235210**

**<https://hal.science/hal-02235210v1>**

Submitted on 1 Aug 2019

**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 images cachées

**Laurent HAUMESSER**

(Université de Grenoble 2)

**Sophie MONTEL**

(ArScAn-ESPRI)

Toute image est-elle bonne à voir ? L'existence d'images cachées apparaît paradoxale, et pourtant elle est plus fréquente qu'on ne pourrait s'y attendre. Dans le monde antique sont attestées en effet plusieurs sortes d'images dont la vision est impossible ou difficile ; sans prétendre proposer ici une typologie complète de ces images dérobées à la vue, nous nous interrogerons à travers quelques exemples sur le statut de ces représentations et en particulier sur l'importance de la place du spectateur et sur la construction du regard antique.

## 1 - LA MISE EN SCÈNE DES STATUES DANS L'ANTIQUITÉ

Les recherches sur la présentation architecturale des statues en Grèce ancienne témoignent d'une sorte de tension entre deux tendances : tout faire pour « se faire remarquer », en exposant son offrande de façon plus spectaculaire que les autres et, au contraire, se distinguer en la cachant et l'isolant. Deux groupes sculptés installés au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. dans les sanctuaires de Delphes et d'Olympie illustrent cette seconde tendance. Il s'agit des groupes mettant en scène les familles du thessalien Daochos II et du macédonien Philippe II. Au lieu de disposer leurs statues en plein air, sur une base disposée le long d'une voie ou sur le bord d'une place, dans l'un des *epiphanestatoi topoi* (lieux les plus en vue) du sanctuaire, ces deux dédicants ont choisi d'abriter leur offrande dans un bâtiment fermé. Le premier, à Delphes, dans un trésor de plan rectangulaire qui avait été construit vingt-cinq ou trente ans plus tôt sur une terrasse au nord-est du temple ; le second, à Olympie, est bien connu : il s'agit du Philippeion,

un bâtiment circulaire d'ordre ionique qui abritait les portraits de Philippe II, de ses parents, d'Alexandre et d'Olympias, la mère de ce dernier. Ces deux exemples d'écrins architecturaux, auxquels on pourrait ajouter une liste relativement développée, étaient fermés de tous côtés ; seule une petite porte permettait, à ceux qui y étaient autorisés, d'entrer dans le bâtiment. Ce n'est qu'à travers la porte entrouverte de certains de ces écrins fermés, qu'il était possible d'apercevoir les statues, tout au moins une partie d'entre elles. Ces bâtiments clos, cachant en leur sein des statues d'ordinaire destinées à être vues de tous, posent d'autant plus problème lorsque l'on songe qu'au même moment se développaient, au moins à Delphes, de hauts piliers qui permettaient aux statues de se distinguer des autres.

Placer des statues de marbre à l'abri d'un bâtiment permettait également de les protéger des malveillances et des intempéries. Mais il existe également des constructions ouvertes en façade qui permettaient à l'offrande sculptée d'être vue tout en étant protégée, par un mur de fond, des murs latéraux et une toiture. Cacher ses statues dans un trésor était certainement un autre moyen de les isoler et donc de les distinguer de la foule innombrable de marbres et de bronzes qui, dès le IV<sup>e</sup> siècle, saturait l'espace des grands sanctuaires.

D'autres types de dispositifs, par exemple les rideaux disposés devant les statues, peuvent être évoqués parmi ceux qui cachent les statues et les dérobent au regard du visiteur, pèlerin ou simple passant. Les inventaires des sanctuaires nous renseignent sur l'existence de cette pratique



Fig. 01

que l'archéologie ne peut malheureusement documenter (par ex. inventaire de la garde-robe de la statue d'Héra dans son sanctuaire de Samos, daté de 346/345 av. J.-C. Voir Ohly, 1953, 46-49 et Bald-Romano, 1988, 132). Pausanias, par exemple, décrit le rideau disposé devant la statue de Zeus de Phidias dans son temple à Olympie (*Élide* V 12, 4). En plus des barrières qui entouraient l'espace réservé pour la statue dans la *cella* du temple, ce rideau, offert par un roi hellénistique au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., instaurait une distance plus grande entre Zeus et ses visiteurs. En installant un rideau devant une statue, on pouvait choisir de la montrer ou de la dissimuler, un jeu d'ouverture et de fermeture qui, à l'époque hellénistique, est repris dans la statuaire privée : les niches accueillant les statues pouvaient être munies de grilles, de portes et/ou de volets qui permettaient ces jeux. Les exemples déliens sont bien connus (voir par exemple les niches de l'agora des Italiens ou celles des maisons

privées déliennes, étudiées par M. Kreeb, 1988), mais une recension systématique des niches pour statues ménagées dans les portiques et les demeures privées aboutirait certainement à des résultats intéressants (on peut partir de l'étude de G. Hornbostel-Hüttner, 1979).

Pour nous aider dans ce décryptage des images cachées, ou plutôt pour essayer de comprendre pourquoi leur créateur avait décidé de les cacher, on peut se tourner vers les textes qui témoignent d'une réglementation concernant les possibilités de voir ou de ne pas voir les images lorsqu'elles sont cachées. Pausanias mentionne un certain nombre des interdits concernant les statues de culte (sur cette question, voir Hewitt, 1909, 83-91 ; Corbett, 1970, 149-158), mais nous souhaitons attirer ici l'attention sur un autre type de texte : les règlements inscrits sur des stèles affichées dans les sanctuaires. Prenons l'exemple le plus probant, un règlement de l'Acropole



Fig. 02

d'Athènes (*IG I<sup>3</sup> 4 B*) où il est question de locaux et de leurs modalités d'ouverture. Il s'agit d'une inscription *stoichèdon* gravée sur deux plaques de métopes de l'« architecture H » (Athènes, Musée épigraphique 6794 ; l'inscription est datée entre 508/507 et 499/498 ou 485/484 av. J.-C. au plus tard. Voir Tölle-Kastenbein 1993, 43-75 et Holtzmann, 2003, 84-86). Deux décrets du peuple athénien y figurent ; ils témoignent d'une phase de réorganisation de l'Acropole d'Athènes dans laquelle il est apparu nécessaire de réaffirmer les principes de fréquentation de l'espace sacré. Le second de ces décrets, le plus complet (plaque B), présente plusieurs règlements religieux relatifs à l'*hécatompédon*. L'un de ces règlements stipule que « les trésoriers devront ouvrir à la visite les locaux de l'*hécatompédon* au moins trois fois par mois : le premier jour avant la nouvelle lune ainsi que le dixième jour et le vingtième jour,

en leur présence » (traduction de B. Holtzmann, 2003, 85). Comme pour chacun des règlements de cette stèle, des amendes sont prévues pour les contrevenants<sup>1</sup>. Cette inscription témoigne donc de règles d'ouverture des édifices qui ont dû exister dans d'autres sanctuaires et pour d'autres types de bâtiments. Pensons aux trésors de Daochos II à Delphes ou à la *tholos* de Philippe II à Olympie : leur accès a pu être réglementé de la même façon.

À cet égard, le texte de Lucien décrivant la *tholos* de Cnide (*Amores* 13-14), écrin de la statue d'Aphrodite de la main de Praxitèle, est très instructif : on apprend que Lucien et ses amis ont pu demander au gardien des clés de leur ouvrir la porte arrière du bâtiment qui abritait la Cnidiennne, afin de voir la statue toute entière ; le passage les présente comme des privilégiés et l'on aimerait savoir qui était autorisé à pénétrer par derrière. Le grand public devait-il se contenter de ne voir que la face avant de la statue de Praxitèle ? En outre, ce texte ne permet pas de déduire la forme exacte du bâtiment ; or le texte de Pline relatif à la Cnidiennne mentionnait un édifice ouvert de toutes parts (*Histoire naturelle* XXXVI, 20-21) Ce qui nous intéresse, dans ce passage de Lucien, c'est précisément cette mention du « gardien des clés » ; de la même manière, doit-on imaginer, à Delphes, qu'un kleidophilax ouvrait les bâtiments d'ordinaire fermés afin de permettre aux pèlerins-visiteurs d'admirer les groupes sculptés enfermés dans les trésors de la terrasse au nord-est du temple par exemple ? Le thessalien Daochos II, qui connaissait bien le fonctionnement du sanctuaire d'Apollon, y avait peut-être songé lorsqu'il décida d'installer son groupe sculpté dans un trésor rectangulaire muni d'une seule porte sur son petit côté ouest.

1 - Les *oikémata* évoqués dans ce décret étaient des « locaux » (trois au moins) construits sur cet espace désigné par le terme *hécatompédon*, auquel doit correspondre la plate-forme de *pôros* à crépis qui servit ensuite de massif de fondation au Parthénon. Ces locaux, sans doute du même type que les trésors archaïques dont des vestiges sont conservés au Musée de l'Acropole d'Athènes, abritaient des objets sacrés que les pèlerins pouvaient voir trois fois dans le mois.



## 2. IMAGES DÉROBÉES

Si la mise en scène des groupes sculptés est révélatrice de l'importance accordée à l'accès aux images et à leur visibilité, il est une autre catégorie de représentations qui pose de manière plus radicale la question du rapport entre l'image et son spectateur : les représentations définitivement dérobées au regard.

Le décor funéraire est un premier domaine où se pose de manière aiguë la question de la destination des images et de leur non-visibilité. Parmi les nombreux exemples que l'on pourrait citer, prenons celui des sarcophages étrusques : pour les plus importants d'entre eux, ces réceptacles étaient richement décorés de peintures ou de reliefs sur les quatre côtés de la cuve et parfois sur le couvercle. Ce décor était invisible, en tout ou en partie, dans la tombe, les sarcophages étant placés contre les parois, dans des hypogées nécessairement obscurs. Certes, certains exemples contemporains montrent que les sarcophages n'étaient parfois décorés que sur la face visible à qui entrait dans la tombe, et que le regard d'un visiteur était pris en compte. Mais la plupart du temps, et en particulier pour les décors les plus complexes, l'invisibilité était la règle. Faut-il alors penser que les images étaient destinées à être vues seulement au moment des funérailles, et destinées principalement à ce spectateur idéal qu'est le défunt ? Sans doute nous manque-t-il trop d'informations sur le déroulement des rituels funéraires et sur l'accessibilité des hypogées pour comprendre pleinement le statut des images des tombes et sur ce qu'on pouvait en voir.

Le statut ambigu des images enfouies dans les tombeaux de la cité est aussi celui des images dressées dans le ciel : les frises continues de trois bâtiments édifiés en Attique au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. interrogent le regard de l'historien de l'art moderne. La première est aussi la plus célèbre : il s'agit de la frise continue du Parthénon sur l'Acropole d'Athènes, qui mesurait presque 160

m de longueur (hauteur des panneaux sculptés : 1,02 m). Cette inclusion ionique (inattendue dans un bâtiment que tout le monde présente comme l'exemple parfait du dorique) était dissimulée dans la pénombre du plafond, comme l'a justement souligné B. Holtzmann dans les pages qu'il consacre à ce morceau de sculpture (Holtzmann, 2003, 126-136). Or la péristasis du Parthénon était étroite et le mur qui portait la frise très haut (le bas de la frise est à 11,31 m du sol de la colonnade) : il n'y avait donc aucun point de vue propice pour admirer les panneaux sculptés de la frise des Panathénées... sauf en se plaçant à 15 m de là, à travers les colonnes du péristyle, qui empêchaient de toutes façons toute vision d'ensemble. L'emplacement de cette frise n'a probablement pas été délibérément choisi, mais semble être dû aux circonstances et à l'avancement du chantier : la frise n'était sans doute pas prévue au départ. Il est donc encore plus étonnant de constater que, dans deux autres édifices construits en même temps ou peu de temps après le Parthénon, cette position qui cache les images au regard du spectateur ait été reprise : ainsi pour la frise continue de l'Héphaïstéion sur Colonos Agoraios ou celle du temple de Poséidon au Cap Sounion.

L'impossible vision de la frise du Parthénon invite à supposer un regard des dieux ; mais que penser d'une autre imagerie publique, celle des monuments civils, destinés à célébrer le pouvoir politique auprès des membres de la cité et qui pourtant leur demeure invisible ? C'est le cas bien connu de la Colonne trajane. On sait que, placée au centre du forum de Trajan et donc au cœur du projet politique de la Rome du début du II<sup>e</sup> siècle, cette colonne historiée déroule sur une trentaine de mètres de hauteur le récit figuré des campagnes daciques de l'empereur. Il est sûr que la majeure partie du décor était impossible à distinguer pour le spectateur qui se tenait à la base de la colonne ou même sur les hypothétiques terrasses qui la flanquaient. En dépit des tentatives pour reconnaître dans le récit des structures récurrentes permettant de guider le regard, il faut sans doute

se résigner à admettre que les images de la colonne n'étaient pas faites pour être regardées, scrutées ou discutées ; comme le dit Paul Veyne, « la colonne n'informe pas les humains, n'essaie pas de les convaincre par sa rhétorique : elle les laisse seulement constater qu'elle proclame la gloire de Trajan à la face du ciel et du temps » (Veyne 2001, 321).

### 3. L'INVENTION DE L'IMAGE

Les images se trouvent parfois là où on ne les attend pas de prime abord : non pas seulement dans l'activité de l'homme, mais également dans les productions de la nature. Les Anciens avaient bien conscience de ce pouvoir des images : elles pouvaient être dissimulées dans les nuages, comme le montre un passage du *De rerum natura* (IV, 136-142), où Lucrèce s'interroge sur la nature des simulacres ; elles étaient également enfouies dans le sol, apparaissant à celui qui fouillait la terre et fendait les pierres : Pline évoque ces pierres figurées, où les taches disposées naturellement donnent à voir Apollon et les neuf Muses (*Histoire naturelle* XXXVII, 5).

Bien évidemment, c'est ici le regard du spectateur qui fait en partie l'image. Le thème de la tache, dont le statut oscille entre l'informe et le figuré, traverse les âges. On sait le succès de ce type d'images à la Renaissance et au-delà : Léonard déjà vantait le pouvoir de l'imagination face aux formes incertaines, et les collections de pierres figurées et autres *mirabilia* de la nature montrent assez l'étonnement suscité par ces images troubles (*Léonard de Vinci*, 1942, 247. Sur les pierres figurées, voir Baltrušaitis, 1995, 87-149).

Les tests cliniques de Rorschach ont montré que cette puissance figurative du regard était loin d'être dénuée de sens : dis-moi ce que tu vois, je te dirai qui tu es. La critique d'art n'est pas toujours exempte d'ambiguïté à cet égard : souvent, le travail du regard face à une œuvre est bien un travail d'invention, au double sens du terme, archéologique et fantasmatique. On

songera aux études de Daniel Arasse sur le détail en peinture : l'historien d'art débusque les détails dissimulés, les petites images cachées au sein du tableau, comme cet autoportrait minuscule de Garofalo dissimulé dans un miroir ; mais il interroge aussi les taches, donnant du sens à ce qui apparaît parfois informe : les draps du lit dans *Le Verrou* de Fragonard, le nuage au plafond de la *Chambre des Époux* de Mantegna (Arasse, 1992. Pour les exemples évoqués, cf. également Arasse 2004). Le risque de surinterprétation, d'invention d'une forme n'est jamais très loin, comme le montrent plusieurs cas qui ont suscité la discussion : le vautour dissimulé dans un tableau de Léonard (Meyer-Schapiro 1982, 93-138), ou la brindille/serpent dans la *Tempête* de Giorgione (Settis, 1978). Mais on pourrait citer aussi des exemples empruntés à l'art antique : ainsi certains motifs des rinceaux augustéens de l'*Ara pacis*, où Gilles Sauron a voulu reconnaître notamment « une composition végétale évoquant la silhouette d'un navire de guerre » (Sauron 2000, 86-90, légende de la fig. 28 pour la citation).

Un équivalent de ce filon d'études sur les images romaines pourrait se trouver dans les recherches menées par Saussure sur la poésie latine : le linguiste croyait reconnaître des mots sciemment dissimulés dans les vers des poètes romains, ce qu'il appelait des « anagrammes » ou des « mannequins » (Starobinski, 1971). L'ambition du grand linguiste et son échec (Saussure ayant lucidement renoncé à publier ses études) montre la fascination exercée par cette recherche des images cachées – mais également ses dangers et ses limites.

### 4. PERSPECTIVES

Les images cachées évoquées ici appartiennent à différents types d'images : des images liées au divin (statues de cultes, offrandes, décor architectural des temples), des images liées à l'au-delà (les images funéraires), mais aussi des images commémoratives (statues de la famille de Philippe II de Macédoine, colonne trajane).

Omniprésentes dans les sociétés antiques sur lesquelles notre enquête s'est majoritairement fondée, certaines images sont cachées par des dispositifs conçus à cet effet, d'autres sont difficilement perceptibles. Plus que de peur des images, il est question ici du pouvoir des images. Les images acquièrent une force supplémentaire selon le dispositif qui les accompagne : un écrin architectural conçu pour les abriter leur confère une dimension sacrée qu'elles n'auraient pas si elles étaient disposées en plein air, un rideau ou des interdits réglementent leur présence et le rapport que le public a avec elles. Les images intriguent lorsqu'elles sont là, mais qu'on ne peut les voir ; pour le spectateur, savoir que l'image est là suffit. Par ailleurs, l'image placée dans l'image ou la statue négligée à l'arrière – le dos de la statue n'étant pas visible – sont des exemples des rapports complexes entre l'image, son producteur, son commanditaire et les « récepteurs ». Saisir la part d'intervention du commanditaire comme celle du concepteur de l'image et même de son spectateur est crucial pour comprendre l'image et son rôle dans la société.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE D. 1992. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion.
- ARASSE D. 2004. *Histoires de peintures*, Paris : France Culture, Denoël.
- BALD-ROMANO I. 1988 Early Greek Cult Images and Cult Practices, in R. Hägg, N. Marinatos et G. C. Nordquist (éds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute in Athens (26-29 June 1986)*, Stockholm, Göteborg : Paul Aström.
- BALTRUŠAITIS J. 1995. Pierres imagées, dans *Aberrations. Essai sur la légende des formes. Les perspectives dépravées – I*, p. 87-149, Paris : Champs Flammarion.
- CORBETT P. E. 1970. Greek Temples and Greek Worshipers. The Literary and Archaeological evidence, *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 17, p. 149-158.
- HEWITT J. W. 1909. The Major Restrictions on Access to Greek Temples, *Transactions of the American Philological Association*, 40, p. 83-91.
- HOLTZMANN B. 2003. *L'Acropole d'Athènes : monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias*, p. 84-86, Paris : Picard.
- HORBOSTEL-HÜTTNER G. 1979. *Studien zur römischen Nischenarchitektur* (Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society, 9), Leiden : E. J. Brill.
- KREB M. 1988. *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser*, Chicago : Ares.
- LÉONARD DE VINCI [1942] *Les carnets de Léonard de Vinci*, vol. 2, Paris : Tel Gallimard.
- OHLY D. 1953. Die Göttin und ihre Basis, *AM*, 68, p. 46-49.
- SAURON G. 2000. *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris : Picard.
- SCHAPIRO M. 1982. Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art, dans *Style, artiste et société*, pp. 93-138. Paris : Gallimard.
- SETTIS S. 1978. *La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turin : G. Einaudi.
- STAROBINSKI J. 1971. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris : Gallimard.
- TÖLLE-KASTENBEIN R. 1993. Das Hekatompedon auf der Athener Akropolis, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 108, p. 43-75.
- VEYNE P. 2001. Propagande expression roi, image idole oracle, dans *La société romaine*, 311-342, Paris : Seuil.

## AUTEURS ANCIENS

- LUCIAN [1967] with an English translation by M. D. Macleod, vol. VIII, Cambridge (Ma), Harvard University Press, (Loeb)
- LUCRÈCE [1964] *De la nature. Livres IV-VI*. Texte établi, traduit et annoté par Alfred Ernout, Paris : Les Belles Lettres.
- PAUSANIAS [1999] *Description de la Grèce, Livre V*

*L'Élide (I)*. Texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux et commenté par Anne Jacquemin, Paris : Les Belles Lettres.

PLINE L'ANCIEN [1981] *Histoire naturelle. Livre XXXVI*. Texte établi par Jacques André, traduit par Raymond Bloch et commenté par Agnès Rouveret, Paris : Les Belles Lettres.

PLINE L'ANCIEN [1972] *Histoire naturelle. Livre XXXVII*. Texte établi par Eugène de Saint-Denis, Paris : Les Belles Lettres.