



HAL
open science

De la banalisation à la re-sémantisation

Claude Pouzadoux

► **To cite this version:**

Claude Pouzadoux. De la banalisation à la re-sémantisation. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2009, IX, pp.97-103. hal-02263957

HAL Id: hal-02263957

<https://hal.science/hal-02263957>

Submitted on 6 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.

De la banalisation à la re-sémantisation

Claude POUZADOUX

(ArScAn - ESPRI, CNRS- Centre Jean Bérard-Naples)

(cpouzadoux@free.fr)

En rapport avec la question de la démultiplication des images abordée dans le cadre de notre séminaire sur la « peur des images », j'ai choisi d'examiner les influences exercées par les scènes de genre et particulièrement les visites à la tombe (le plus grand ensemble d'images de la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C.) sur la représentation des scènes mythologiques contemporaines. À la différence du film de Claudio Pazienza¹ où la multiplication des images est avant tout liée à la variété des regards portés sur un même tableau, *La Chute d'Icare* de Bruegel l'ancien, dans le cas que je traite la prolifération est due à la reproduction d'un même thème iconographique sur une série de vases. Les deux exemples se rejoignent cependant sur un point, celui de la banalisation et de l'appauvrissement, voire de la perte, du moins pour le spectateur moderne, du sens originel de l'image.

Dans le tableau de Bruegel, la hiérarchie des plans qui joue en faveur du paysan au détriment d'Icare et les rapports établis dans l'image entre la nature et la figure humaine qui donnent la priorité au paysage, introduisent un brouillage dans l'identification du sujet. Sur les vases apuliens, la schématisation de la représentation mythologique qui emprunte sa forme aux scènes génériques rend son interprétation incertaine.

Dans les deux cas, la banalisation semble aussi liée à une réduction des éléments narratifs. Même

si un personnage se noyant est repéré sur la droite du tableau, son identification n'est pas immédiate, faute d'éléments renvoyant au mythe, à la narration de l'épisode, en particulier les personnages et les attributs. La standardisation du mythe d'Achille dans la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C. procède également d'une disparition des comparses nécessaires à une identification assurée de la scène². Réduite à la représentation



Fig. 1 : Cratère à volutes fragmentaire attribué au Peintre de Baltimore (Foggia, Museo Civico, 132281) : face A (photo Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia).

1 - Voir dans ce volume la contribution de Luc Bachelot : *L'image démultipliée*.

2 - Pouzadoux 2005 : 195-197.



Fig. 2 : Cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Tarente, Museo Archeologico Nazionale, 132731) : face A (photo DE JULIIS E. M. 1992. 46, fig. 240.)

de deux personnages (fig. 1)³, un jeune homme et un vieillard, à l'intérieur d'un édifice semblable à une petite chapelle appelée communément un *naïskos*, la scène pourrait aisément être assimilée à une représentation traditionnelle de visite à la tombe figurée par une colonne ou par un *naïskos* (fig. 2-3)⁴. Rares sont, dans le premier cas, les éléments qui permettent d'éviter la confusion entre les deux thèmes. On note seulement la longue chevelure du défunt, le vêtement du vieil homme, ainsi que la hiérarchie des positions : le jeune homme est assis, tandis que le vieil homme est debout devant lui. Cette différence entre les deux images suffit cependant à déjouer toute assimilation. La situation n'est plus seulement

3 - De Juliis 1992 : 50, fig. 252.

4 - De Juliis 1992 : 48, fig. 246 ; p. 58, fig. 282 ; p. 44, fig. 235 ; p. 69, fig. 318.



Fig. 3 : Hydrie attribuée au Peintre de Baltimore (Tarente, Museo Archeologico Nazionale, 132733) : face A (photo DE JULIIS E. M. 1992. 69, fig. 318)

celle de deux défunts anonymes, mais celle de deux figures mythologiques et elle se réfère à une expérience héroïque. L'installation d'un nouveau cadre architectural dans lequel prennent place ces personnages modifie néanmoins et réoriente le récit. Je propose d'examiner comment ce processus de recadrage, au sens propre comme au sens figuré, loin de le banaliser, enrichit le mythe de nouvelles valeurs et significations. La situation se trouve en effet assimilée par ce biais à une expérience plus quotidienne et familière aux spectateurs du vase.

Le point de départ de cette étude est offert par une sépulture monumentale d'Arpi⁵, un centre daunien situé au nord de l'Apulie. Parmi une soixantaine de vases à figures rouges appartenant au mobilier funéraire répartis dans les différentes chambres de la tombe, on compte environ quatorze représentations de visite à la tombe. Elles sont toutes organisées selon un schéma devenu standard. Sur la panse de cratères, d'amphores, d'hydries et de loutrophores est représenté un *naïskos* peint en blanc (fig. 2-3). Sur un socle

5 - De Juliis 1992.

plus ou moins élevé, quatre colonnes à chapiteau ionique soutiennent les poutres d'un plafond surmonté d'un fronton triangulaire. À l'intérieur de cet espace sont représentés, toujours en blanc, un ou deux personnages dont l'âge, le sexe et la fonction sont distingués par des attributs et des positions particuliers. Les configurations sont les suivantes : un guerrier assis seul (fig. 2), un cavalier debout seul, une femme assise seule (fig. 3) ou avec une servante. Nus et cheveux courts, les hommes sont de jeunes guerriers ; les femmes sont représentées vêtues d'un *peplos* et d'un *himation*, tenant divers objets de la toilette tels que le miroir ou la boîte, ainsi que des éventails, des ombrelles ou des balles. Ces images répétitives présentent également quelques variations dans la représentation des personnages se trouvant à l'extérieur du monument. Le plus souvent au nombre de quatre, sauf dans le cas de l'hydrie (fig. 3) sur laquelle la scène n'occupe que la partie inférieure de la panse, ces visiteurs, deux hommes et deux femmes, sont répartis en chiasme autour de la tombe. Ils tiennent eux aussi des boîtes, des miroirs, des cistes ou des patères. Le peintre puise dans un répertoire d'objets qui tiennent ici le rôle d'offrandes.

Le grand nombre des scènes de visite à la tombe finit par donner une image très banalisée et appauvrie de l'iconographie apulienne à la fin de sa production. Ces petites scènes de genre ont été reproduites pendant trois quarts de siècle, de 360 à 290 av. J.-C. environ, fin de la production italiote. Leur multiplication dans le mobilier des tombes, sur différentes formes et sur différentes parties des vases, donne une impression de prolifération. Hans Lohmann, auteur du premier corpus d'images de visites à la tombe en recensait en 1979⁶, pour la seule production apulienne, 877 sur 10 000 vases et ce nombre n'a cessé de croître au rythme des nouvelles découvertes de tombes. Nous manquons cependant de contextes archéologiques pour comprendre la fonction de ces scènes. La tombe d'Arpi montre que leur

duplication et leur démultiplication relèvent aussi d'une logique d'accumulation, voire de collection. Le nombre de vases décorés de scènes avec un *naiskos*, bien supérieur à celui des dépositions, puisque deux d'entre elles seulement ont pu être identifiées, montre bien qu'une valeur particulière était attachée à l'accumulation de ces images. Le caractère lacunaire du mobilier ne permet cependant pas de voir si elles formaient un ensemble cohérent. On peut néanmoins souligner l'uniformité stylistique due à la production d'un même atelier.

Parmi ces vases, le cratère à volutes évoqué précédemment (fig. 1), avec une scène contenant un *naiskos* très similaire aux autres, peut sans doute entrer dans la série. Le jeune homme est nu, comme sur les autres représentations, à l'exception de bottes et d'un *himation* dont un pan passe au-dessus de ses cuisses. Alors que d'autres guerriers tiennent une lance, un bouclier et un casque, parfois une épée, celui-ci a, en plus de son épée sur laquelle il appuie son bras gauche, un bâton noueux qu'il tient de la main droite. Dans son dos, on distingue le sommet d'un chapeau qui évoque le pétase macédonien, tandis qu'une autre coiffe du même type est suspendue avec une épée aux poutres de l'édifice. Ce jeune homme présente comme particularité de porter des cheveux longs et bouclés. Notons aussi que le peintre a particulièrement soigné la représentation de son siège : un tabouret richement orné, accompagné d'un repose pied très travaillé. Son interlocuteur, de taille plus réduite, auquel il adresse un geste de la main droite, l'index et le majeur tendus, est un homme d'âge mûr comme le signale sa barbe. Il porte une tunique serrée par une ceinture, sur un vêtement collant aux manches longues. Lui aussi est chaussé de bottes et s'appuie sur un bâton à l'extrémité recourbée. Dans son dos, on distingue une coiffe de type *pilos*. Malgré un ensemble de traits qui lui sont propres, cette image semble aussi pouvoir être insérée dans la série des scènes de visite à la tombe.

La différence d'échelle entre ces deux figures

6 - Lohmann 1979.

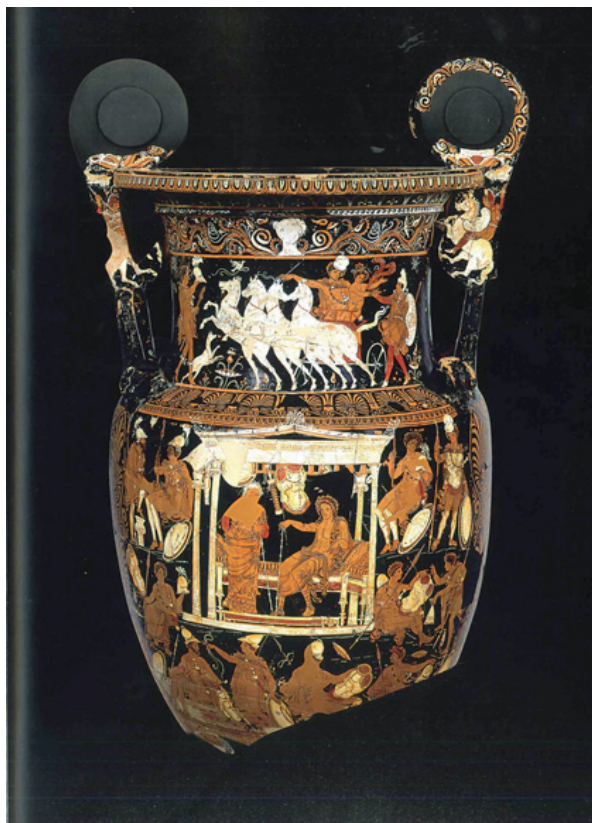


Fig. 4 : Cratère à volutes attribué au Peintre du Sakkos Blanc (ex. J. Paul Getty Museum, Malibu, 77.AE.14) : face A (photo Capolavori ritrovati. Nostoi, Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria Alessandro VII. 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, Rome, 2007, Rome, 2007, n° 55, p. 198)



Fig. 5 : Cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Genève, collection Me Pierre Sciclounoff) : face A (photo Aellen CH., Cambitglou A., Chamay J. 1986. *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale. Hellas et Roma IV.* 206. Genève.)

est en effet conforme à la distinction des statuts de personnages représentés sous ces édifices. Les servantes ou les échansons sont toujours plus petits que les autres. En outre, même si le binôme jeune homme/homme mûr est plus rare que d'autres, il a tendance à se multiplier dans la période de production à laquelle appartient cette image⁷. Cependant, dans une telle configuration, c'est toujours l'homme le plus âgé qui est assis. Sur le cratère d'Arpi, c'est au contraire le jeune homme qui est assis, ce qui confirme son haut rang ou son statut de héros. L'édifice architectural dans lequel ils prennent place est semblable, lui aussi, aux édicules précédemment décrits : sur une base, peu élevée dans ce cas, se dressent quatre colonnes

à chapiteau ionique, supportant les poutres d'un plafond surmonté d'un fronton triangulaire. Le fait que ces figures ne soient pas peintes en blanc suggère que l'édifice ne représente pas une tombe comme dans les cas précédents. On note cependant tout autour une série de personnages assis qui évoquent les visiteurs, à cela près qu'il ne s'agit que de jeunes guerriers, nus, parfois coiffés d'un pétase, et portant un *himation*, tenant lance, bouclier ou épée. Plutôt que de visiteurs à la tombe, ces personnages constituent une troupe armée au repos. Différente des précédentes, une figure dotée d'ailes, de bottes et d'un aiguillon vient compléter cette assemblée. Il s'agit d'une

7 - Lubtchansky et Pouzadoux 2001, Lubtchansky et Pouzadoux 2003.

furie. Une assemblée de guerriers, également représentée sur un cratère à volutes attribué au Peintre du Sakkos Blanc (fig. 4)⁸, (en activité dans les mêmes années que l'artiste qui a décoré le cratère étudié ici), constitue un bon parallèle. Autour d'un édifice abritant un jeune homme assis sur une *kliné* et un vieil homme debout, sont réunis onze guerriers d'âges différents, assis ou debout, qui conversent. Cette scène peut aider à l'identification des personnages représentés sous le *naïskos* du vase d'Arpi. La richesse de la *klinè* et des armes suspendues au plafond suggère la tente d'Achille à Troie. Le vieil homme pourrait être Phoenix, le précepteur d'Achille, comme le montre une série de vases apuliens offrant des représentations similaires et provenant d'ateliers contemporains dont la clientèle était la même que celle dont faisait partie le défunt d'Arpi. L'un d'entre eux, en particulier, un cratère conservé à Boston⁹ antérieur de quelques décennies, montre dans un édifice identique deux personnages similaires, dans des attitudes différentes cependant, explicitement identifiés par des inscriptions comme Achille et Phoenix. Le motif appartient ici à une autre scène, celle de la mort de Thersite¹⁰. La comparaison entre les deux vases invite cependant à reconnaître, sur le cratère de la tombe d'Arpi, le binôme Achille et Phoenix : on y retrouve en effet la même caractérisation héroïque du jeune homme à demi nu et entouré d'armes assis sur un siège luxueux, ainsi que la même différence d'âge entre les comparses. La même association de personnages se rencontre sur le cratère du Peintre du Sakkos Blanc, mais également sur trois cratères au moins de l'atelier du Peintre de Baltimore où ils sont entourés de figures, notamment de divinités, qui aident à identifier le caractère mythologique de la scène¹¹ : la comparaison entre le cratère d'Arpi et celui de la collection P. Sciclounoff (fig.



Fig. 6 : Amphore attribuée au Peintre Varrese (Tarente, Musée Nazionale Archeologico, inv. 8935) : face A (photo R. Cassano (a cura di). 1992. *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*. 261. Bari.)

5), font apparaître des différences significatives pour étudier les modalités de la prolifération des images.

Au registre supérieur de ces cratères se trouve une rangée de six personnages. Dans les deux cas, le centre est occupé par Achille, assis sur une *klinè* ou sur un tabouret, avec Phoenix à ses côtés. Les figures féminines qui les entourent, en particulier celle le groupe de droite avec les Néréides portant ses nouvelles armes à Achille et celle assise à gauche suggérant la captive Briséis, introduisent des éléments qui aident à situer le contexte narratif de la scène mythologique. Sur le cratère d'Arpi, le

8 - Trendall et Cambitoglou 1982 : 866, n. 27/26.

9 - Trendall et Cambitoglou 1982 : 472, n. 17/75.

10 - Pouzadoux 2009.

11 - Schulze 1998 : 393, fig. 3 et 4.

motif du jeune homme assis et de l'homme mûr appuyé, face à lui, sur un bâton, semble extrait du même contexte mythologique et insérée dans le schéma générique des scènes de visite à la tombe. Achille et Phoenix sont d'autant plus banalisés que l'assemblée des guerriers est peu caractérisée, contrairement à la troupe des guerriers représentés sur le cratère du Peintre du Sakkos Blanc. Toute portée narrative semble abandonnée au profit de la construction du nouveau schéma mis en place par l'introduction d'un cadre architectural qui isole les figures. L'analogie des deux types de scène ainsi rendue possible met en évidence un autre aspect du mythe qui se charge de valeurs plus générales. Le rapprochement entre une telle composition et les représentations d'anciens sous un *naïskos* suggère en effet que le binôme Achille et Phoenix sert désormais de paradigme à l'expression de symboles liés à la complémentarité entre les générations. Le déficit narratif se trouve compensé par le surcroît de valeur symbolique dont le motif devient porteur. Une telle opération met en évidence une appropriation du mythe plutôt qu'une banalisation. Loin d'être isolé, ce processus semble avoir vu le jour quelques décennies plus tôt dans la représentation des scènes liées au mythe de Niobé, d'Andromède et d'Électre.

La réduction des éléments narratifs est particulièrement perceptible dans les représentations de la pétrification de Niobé, de l'exposition d'Andromède et du deuil d'Électre. Sur une amphore de Tarente (fig. 6), Niobé est entourée de ses parents qui sont, sur une autre de Bonn¹², remplacés par des visiteurs anonymes composant habituellement le public des scènes génériques de visite à la tombe. Persée et Céphée, le père d'Andromède, sont assimilés à leur tour à des visiteurs à la tombe sur un cratère en cloche¹³ tandis qu'ils créaient une scène annexe sur une hydrie du British Museum¹⁴. On peut souligner

encore la réduction du nombre de personnages sur une pélikè du Louvre¹⁵ où Électre apparaît assise sur les degrés de la tombe d'Agamemnon entourée d'Oreste et de Pylade, par rapport à celle de Naples¹⁶.

Le cas de Niobé offre plusieurs points de comparaison avec celui d'Achille par l'utilisation d'une structure architecturale qui souligne l'isolement de l'héroïne figurée à l'intérieur, tout en créant un dispositif visuel propre à transformer ces personnages en figures exemplaires. Platon donne comme exemple de production des faux-semblants (*skiagraphia*), des dispositifs scénographiques empruntés à l'expérience architecturale et picturale¹⁷. Ainsi, un faux porche monumental permettrait-il de créer une image illusoire de vertu¹⁸. La méfiance de Platon à l'égard de ces encadrements montre que l'on reconnaissait bien leur efficacité symbolique qui, tout en l'isolant, pouvait exalter et sacrifier le personnage. Ces architectures peintes font parfois l'objet d'une recherche illusionniste comme on peut le voir dans le cas de l'amphore de Bonn avec Niobé : le doublement intérieur des colonnes de la façade par une ligne, ainsi que le traitement du plafond témoigne de la volonté de créer un effet de profondeur. Le même effet de perspective se retrouve dans plusieurs représentations de Niobé, soit par l'emploi d'une autre couleur, soit par la représentation de colonnes aux deux autres angles. Ces constructions revêtent en outre une connotation funéraire qui facilite l'analogie entre la situation peinte et la situation vécue par le spectateur.

Ces édifices sont en effet comparables à des chapelles destinées à abriter des statues de divinités, mais aussi, en contexte funéraire, à celles de défunts sur des tombes monumentales. Mais la référence à la réalité n'est peut-être pas

12 - Trendall et Cambitoglou 1982 : 338, n. 13/3.

13 - Trendall et Cambitoglou 1982 : 273, n. 10/83, pl. 90, 5-6.

14 - Londres, British Museum, F. 185.

15 - Paris, Musée du Louvre, MNB 167 (K 544).

16 - Naples, Museo archeologico Nazionale 82140 (H 1755).

17 - Platon, *Rép.*, 365c.

18 - Sur cette question, voir Rouveret 1989 : 56-57.

la plus probante étant donné l'écart existant entre ces monuments et leur représentations sur les vases. Curieusement les peintures sur les vases apuliens anticipent sur l'architecture funéraire attique dans le recours à ces structures. Les premières représentations picturales datent d'environ 370 av. J.-C. tandis que les monuments funéraires n'apparaissent en Attique qu'au cours de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. Une génération sépare la création du motif pictural de sa réalisation architecturale. Cela permet de souligner les enjeux symboliques d'un dispositif visuel qui ne se réfère pas tant à une réalité qu'aux qualités intrinsèques de l'image.

Le cas le plus frappant de la grande proximité perçue entre scène mythologique et scène générique reste donc celui de l'amphore de Bonn où l'on reconnaît Niobé au bas de sa robe peint en blanc pour évoquer la pétrification, ainsi qu'à sa pose douloureuse, la tête voilée posée sur la main. C'est à peu près tout ce qui la distingue d'une scène de visite à la tombe, avec la présence des loutrophores qui, selon les codes funéraires, servent à marquer les tombes des jeunes morts avant le mariage : elles précisent ici qu'il s'agit d'une mère en deuil. La base monumentale surélevée par un socle pourrait représenter la tombe des enfants, comme sur l'amphore de Tarente, si la structure architecturale qui se dresse au-dessus ne venait encadrer Niobé comme une défunte. Cette assimilation est renforcée par la présence des porteuses d'offrandes qui se substituent aux parents. Cette image présente le point d'aboutissement d'un processus fondé sur une extrême simplification des éléments narratifs qui laisse place à la re-sémantisation du mythe en contexte funéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- DE JULIIS E. M. 1992. *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*. Bari : Edipuglia.
- LOHMANN H. 1979. Grabmäler auf unteritalischen Vasen : *Archäologische Forschungen Bd 7*. Berlin.
- LUBTCHANSKY N., POUZADOUX Cl. 2001. « Le vieil homme, une figure exemplaire dans la célébration des morts ». In : *Autour des Morts. Mémoire et Identité, Rouen, 19-21 novembre 1998* : 89-106. Rouen.
- LUBTCHANSKY N., POUZADOUX Cl. 2003. « Portraits d'ancêtres dans l'iconographie de l'Italie préromaine ». In : BAKHOUCHE B. (ed.), *L'ancienneté chez les Anciens. La vieillesse dans les sociétés antiques. La Grèce, Rome : 115-131*. Montpellier.
- POUZADOUX Cl. 2005. « L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle : entre peintres et commanditaires ». In : DENOYELLE M., LIPPOLIS E., MAZZEI M., POUZADOUX Cl. (ed.) *La céramique apulienne : bilan et perspectives, colloque Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000, Collection du Centre Jean Bérard, 21*, 187-199. Naples.
- POUZADOUX Cl. 2009. « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne ». In : OSANNA M. (ed.), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV^e III^e sec.a.C. : 23-39*. Venosa.
- ROUVERET A. 1989. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.C.) : *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 274*. Rome.
- SCHULZE H. 1998. Phoinix und Achill in der unteritalischen Vasenmalerei. *AA*, 2 : 389-399.
- TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A. 1982. *The Red-figured Vases of Apulia, Volume I., Early and middle Apulian. II, Late Apulian*. Oxford.