HAL
open science

Image du corps, corps de l'image, miroir du corps, remarques sur la céramique figurée attique

Ludi Chazalon

▶ **To cite this version:**

Ludi Chazalon. Image du corps, corps de l'image, miroir du corps, remarques sur la céramique figurée attique. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2013, XI, pp.47-53. hal-02276815

HAL Id: hal-02276815

https://hal.science/hal-02276815

Submitted on 11 Sep 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.

Image du corps, corps de l'image, miroir du corps, remarques sur la céramique figurée attique

Ludi CHAZALON
Université de Nantes, UMR 6566 CRe-Lahm
ludichazalon@orange.fr

Le vase figuré renvoie en filigrane au corps figuré. Le vase comme métaphore du corps est à interroger, mais que suggère, dans cette perspective, l'image peinte sur ce corps-vase ? Ce jeu de démultiplication des signes, nous le retrouvons souvent chez les peintres céramistes grecs : dès la « réinvention » de l'image figurée, celle-ci apparaît solidaire du support céramique, soulignant et structurant ses articulations. Le pouvoir d'évocation de ce corps-vase pourrait bien influencer, plus que nous ne l'avons jusqu'à présent perçu, la hiérarchisation des images sur le vase et l'écho qu'elles ont les unes par rapport aux autres.

Il reste indispensable de poser et reposer la question du regard que nous portons sur les vases figurés. Cet acte que les Grecs de l'époque archaïque et classique comprenaient spontanément[1], nous voilà bien obligés de l'examiner scrupuleusement, de le reconstruire en nous dépouillant de quelques habitudes anachroniques qui désorientent notre approche. La ritournelle est maintenant bien connue, qui pourtant gagne toujours à être revisitée[2]. Dans notre monde toujours plus dématérialisé, le risque n'est plus seulement de transformer ces images en tableaux[3], immobiles derrière une vitrine de musée, objets de contemplation sous une lumière invariable, niant toute autre fonction, rejetant manipulation et manipulateur, effaçant le contexte, l'espace et la distance. Ce sont aussi les couleurs, les brillances et les chatoiements qui finissent par nous échapper ; les photographies des livres d'art, ces merveilleux et utiles documents, matifient le vernis noir, de même rendent presque invisibles les rehauts blancs et rouges, les lignes en relief sont écrasées, celles en vernis dilué disparaissent. L'exemple de cette coupe de Naples met bien en valeur la multiplicité des jeux du possible (fig. 1a et b) : la manipulation de la coupe fait briller le vernis et anime l'athlète, dont on apprécie le corps différemment, selon que l'on voit ou non les traits internes, en vernis dilué, qui le détaillent. L'importance accordée à la beauté du corps de l'athlète peut être soulignée, amplifiée, par la *dynamique* proposée par le peintre.

Fig. 1a.

Fig. 1b.
Coupe attique à figures rouges. Vers 470 av. J.-C. Peintre de Tarquinia. Naples 126059. (Beazley Archive 211460). Photo LC.

Quelle que soit la technique employée par les céramistes grecs, à figures rouges ou à figures noires, les subtilités qu'ils envisageaient sont souvent perdues à cause de notre goût immodéré pour la fixité dans les musées et bien sûr les photographies — temps « suspendu » de la contemplation et espace maîtrisé par la limitation des angles de vue. Certes les images gagnent en lisibilité et les agrandissements photographiques nous font apprécier la sûreté, la délicatesse du trait de certains peintres. Méfions-nous cependant des erreurs de perspective que cela induit aussi: prenons l'exemple des grands vases

[1] Spontanéité où s'exprime une culture du regard. Comme le rappelle J.-C. Schmitt (1987, 31) : « plus personne ne doute, depuis l'article fameux que Marcel Maus consacra aux « techniques du corps » que les gestes, les attitudes, les comportements individuels sont des acquis sociaux, le fruit d'apprentissages et de mimétismes formels ou inconscients ».

[2] Lissarrague 2008,10 : séminaire intitulé « Des musées de papier aux banques de données », avec Irène Aghion, Martine Denoyelle, Alain Schnapp, François de Polignac. Manfrini 2008.

[3] Pour les pratiques des siècles précédents, voir par exemple dans Rouillard 2008.

photographiés selon un angle perpendiculaire à leur axe et à mi-hauteur de leur taille (tous les *corpus vasorum* présentent ce type de photos définissant clairement la forme du vase au dépens de son décor), dans certains cas, la photo produit une déformation de l'image entière ou de sa partie haute, comme en témoigne l'impact très contrasté de l'image sur l'hydrie du peintre de Léningrad (fig. 2a et b) : dans la première figure, l'image est en quelque sorte diminuée, écrasée du fait de sa position sur l'épaule du vase, alors que dans la deuxième figure, on perçoit bien l'importance de l'image et au contraire son épanouissement, sa mise en valeur sur l'épaule d'un vase entièrement verni en noir, comme pour recentrer l'attention sur elle. En fonction de l'angle de prise de vue, le photographe construit, manipule et propose une image forte ou faible, indépendamment de l'intention du peintre grec. Même s'il nous est facile de passer outre en tenant compte des erreurs de

Fig. 2a et b : Hydrie attique à figures rouges. H : 29 cm. Vers 470-460 av. J.-C. Peintre de Léningrad. Londres BM 1920.0315.3. (Beazley Archive 206571). © Trustees of the British Museum

parallaxe, il est évident que ces images n'ont jamais été regardées de cette façon par les Grecs et qu'ils n'avaient pas à filtrer ces difficultés auxquelles nous sommes confrontés.[4]

Nous essaierons donc de regarder un vase sans nous laisser piéger par ces phénomènes anachroniques, auxquels il faudrait bien ajouter l'acte de regarder qui « ne dépend pas seulement de la nature humaine mais aussi de l'histoire »[5]. Dans l'antiquité cet acte est pensé de manière dynamique et cette façon de percevoir a continué d'ailleurs jusqu'au XVIe siècle de notre ère comme le rappelle G. Vigarello : « seule domine le principe d'une lumière projetée par l'œil. Seule domine aussi sa conséquence : le privilège donné à l'émission sur la réception. Les yeux sont la lumière du corps […] L'œil « émet », il « projette »[6]. Pour les Grecs de l'antiquité, le regard est aussi une action qui induit l'Autre, qui est réversible, « le voir n'étant pas séparé de l'être vu » qui fait du spectateur de l'image un acteur potentiellement interpellé par le regard frontal d'un personnage figuré[7].

Le corps-vase

L'analogie entre vase et corps humain devient, dans ces conditions, particulièrement porteuse de sens. Cette assimilation vase et corps n'est pas une spécificité de la Grèce antique et elle répond en premier lieu à ce paradoxe étudié par Mary Douglas : « le corps humain est un symbole naturel »[8]. Le problème a été pris en considération par les ethnoarchéologues, notamment David Nicholas, qui posent la question des céramiques décorées et proposent d'y répondre en arguant que « pots *are* persons and concepts of the body are closely related to and partly determinative of decorative expression on pots »[9]. Leur enquête sur les Mafa et Bulahay du Cameroun les amène à considérer que les « pots share with persons the characteristic of owing

[4] On peut ajouter la contrainte de l'aplatissement, le cadre de la photographie qui déstructure le vase, etc. La liste des manipulations est trop longue pour être citée de façon exhaustive !

[5] Benjamin, 2000 : 74.

[6] Vigarello, 2004 : 10-11.

[7] Frontisi-Ducroux, 1995 : 90.

[8] Douglas, 1996.

[9] David et al., 1988 : 365-366. Je remercie Michael Dietler de m'avoir indiqué cet article.

their existence to having been irreversibly transformed, by fire and by enculturation respectively, from a state of nature into cultural entities ». Nous ne développerons pas ici les enjeux sociaux d'une telle métaphore, bien qu'ils apparaissent cruciaux notamment pour les vases monumentaux de l'époque géométrique, qui servent de sèma sur les tombes ; rôle qui pourra par la suite, à l'époque archaïque, être tenu par des statues de kouros…

La question est ici celle du vase articulé comme un corps. La description d'un vase est particulièrement explicite puisqu'elle fait appel à la terminologie de l'anatomie humaine. Nous en connaissons le détail grâce aux textes depuis Homère. La référence la plus complète est celle de Callixène de Rhodes qui, au milieu du IIIe s. av. J.-C., décrit une procession à Alexandrie sous Ptolémée Philadelphe : « Puis vient un cratère d'argent d'une contenance de 600 métrètes [plus de 23000 litres !] tiré par 600 hommes ; il a près du bord/ de la lèvre (*ta cheila*), des anses (*ta ôta*) et du pied (*hê basis*) des figures gravées ... Ensuite, viennent deux grands récipients d'argent ... Ils ont en haut des ornements, et tout autour de la panse (*en tais gastrais*) et sur les pieds (*epi tôn podôn*) des figures gravées, nombreuses et grandes d'une coudée et demie [0,66 m] ... Et deux cratères corinthiens avec en haut des figures assises gravées tout autour, et sur le col (*en tô trachêlô*) et sur la panse (*en tais gastrais*), des figures appliquées avec soin en bas-relief »[10].

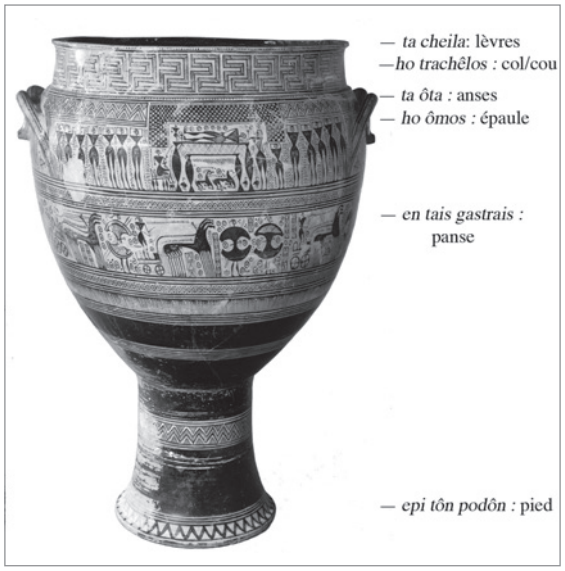

Fig. 3 : Cratère attique. H: 108,3 cm. Vers 750-735 av. J.-C. Atelier de Hirschfeld. New York 14.130.14. (Beazley Archive 9018109). D'après Mertens 2010, p. 52, n°6.

Pour décrire un vase (fig. 3), on parle de sa tête « *képhalé* » et de son visage « *prosopon* »[11] , de ses lèvres « *ta cheila* », de son col « *ho trachêlos* », de ses anses/oreilles « *ta ôta* » qui peuvent être aussi considérées comme des yeux « *ôpas* »[12], de son épaule « *ho ômos* »[13], de sa panse « *hè gastra* », de son nombril « *omphalos* », de son pied « *ho pous* ». On peut souligner bien sûr que nous continuons à utiliser les mêmes termes anatomiques : que ce soit en français, italien, anglais ou autre, la pratique s'est conservée. Mais il peut être aussi intéressant de remarquer que toutes les parties du corps ne sont pas mentionnées : pas de mains du vase, pas de bras, de hanches, de taille, de cuisses, etc. Il y a donc une sélection des rapprochements anatomiques et là encore cela parle en faveur d'une conscience très précise de la métaphore. Le corps est néanmoins pensé dans son ensemble puisque l'on va de la tête aux pieds.

Le corps habillé et le vase peint

Comme le suggère J. Boardman[14], les premières images sur le vase-corps pourraient bien avoir été conçues comme un vêtement recouvrant le corps-vase. Les registres de motifs géométriques (voir fig. 3) évoquent en effet l'ornementation rythmée des tissus où se superposent des bandes décoratives de lignes brisées, rhombes, dents de loup, etc. : on peut avoir une idée de leur aspect[15] grâce à la représentation, sur un plat chypriote du VIIIe s. av. J.-C.[16], d'un tissu installé sur un grand métier à tisser et caractérisé par ces motifs

[10] *Apud* Athénée, *Deipnosophistes*, V, 199 bc,e [trad. M. Bats]. Voir Froehner 1876.

[11] Lissarrague 1987 : 56.

[12] *Deipnosophistes*, XI, 783a : *Aleison* ou *Dépas* : « le nom de *dépas* vient de ce qu'il a deux yeux *(duo ôpas)*, mais pour dire deux oreilles/anses (*duo ôta*), ... car *le dépas* a vraiment deux anses (*duo ôta*) ».

[13] *Deipnosophistes*, XI, 473c: *Kadiskos* : selon Autocleidès (auteur athénien d'époque inconnue), « le *kadiskos* est un vase à couvercle, à deux anses (*diôtos*), dont les anses (*ta ôta*) sont enguirlandées de laine blanche comme aussi à partir de l'épaule droite (*tou ômou tou dexiou*) et du front à bande (*tou métôpou tou krokiou*), et tu y mets ce que tu trouves et tu répands l'ambroisie »..

[14] Boardman, 2001 : 19.

[15] Peu de tissus ont été retrouvés dans les fouilles archéologiques pour des problèmes de conservation évidents. Mais, unique, un tissu du Xe s. av. J.-C. a été trouvé dans l'héroon de Lefkandi, plié dans l'urne de l'homme incinéré. Étonnamment bien conservé, ce vêtement est celui d'une longue robe faite de deux draps de lin cousus. Les bords et la partie inférieure sont de couleur unie tandis que la partie supérieure est décorée d'un motif de « shaggy weave » qui ressemble, à une plus petite échelle, au « flokata » grec moderne. Cf. Popham Mervyn, Touloupa E., Sackett L.H. 1982, « The hero of Lefkandi », *Antiquity*, LVI, 173.

[16] Plat chypriote. VIIIe s. av. J.-C. Diam: 26 cm. Bonn, 3107. Boardman, 2001 : 19, fig. 10. Il existe quelques autres images présentant un tissu sur le métier, comme sur le célèbre skyphos attique à figures rouges, vers 440 av. J.-C. du peintre de Pénélope (Chiusi, Museo Etrusco, 1831). Le tissu est bordé de motifs géométriques sur les côtés verticaux et d'une frise horizontale d'animaux et personnage ailés.

géométriques sur différents registres horizontaux.

L'idée que le décor du vase puisse être le vêtement orné couvrant le corps-vase est conforté par les représentations de l'époque suivante et plus particulièrement de la première moitié du VIe s. av. J.-C. De nombreuses images[17] nous montrent des femmes portant un péplos historié, à registres superposés selon un rythme de décoration que l'on retrouve sur les vases. Le dinos sur pied de Sophilos (fig. 4a) exprime très clairement cette idée : le dinos lui-même est scandé par quatre registres superposés, tandis qu'il y en a cinq sur le pied. Tous sont figurés avec la représentation d'animaux sauvages ou fantastiques (sirènes) et des ornementations de palmettes. Dans le registre supérieur, près de l'embouchure, se déroule la représentation du cortège divin en l'honneur de mariage de Thétis et Pélée. La mise en abîme voulue par Sophilos est explicite : les déesses portent presque toutes un péplos historié : Artémis, les Muses, les Nymphes, Thémis et Hébé (fig. 4b) ; chaque registre du péplos est parcouru par des animaux sauvages et fantastiques, celui d'Hébé alterne frises ornementales (séries de languettes, palmettes et fleurs de lotus, zigzags) et frises d'animaux paissant, de lions et de sphinges[18]. Le jeu de références, de contrepoints et d'allusions est ici particulièrement vif : ces clins d'œil assumés montrent bien la légitimité de l'interprétation corps-vase habillé ! On remarquera cependant que le vase est censé être revêtu d'un péplos féminin, puisque, dans l'iconographie, ce sont toujours des femmes qui portent ce type de vêtement orné… pour un vase que l'on place habituellement du côté du masculin (sa fonction est le mélange du vin et de l'eau) cela ne manque pas de surprendre et d'introduire de l'ambiguïté.

Fig. 4a et b : Dinos attique à figures noires sur pied. H: 75 cm. Vers 580-570 av. J.-C. Sophilos. Londres, British Museum 1971.11-1.1. (Beazley Archive 350099). © Trustees of the British Museum

Le corps-vase habillé ouvre d'autres perspectives et permet peut-être d'en finir avec un lieu commun persistant : les motifs géométriques insérés dans le champ de l'image et qui semblent poser le problème de l'espace dans lequel se déroule la scène représentée. Ces motifs n'ayant aucune « réalité », ils sont considérés comme de simples remplissages, révélateurs de cet incontournable et peu contesté *horror vacui* que l'on attribue surtout aux influences orientales. Si l'on change de point de vue, la question n'est plus de comprendre l'espace dans lequel évoluent les personnages en considérant les motifs géométriques comme des intrus ; le vêtement du vase construit la cohérence de l'ensemble, les motifs géométriques qui le parcourent installent un rythme visuel qui le définit entièrement et sur lequel se greffent les scènes figurées représentées. Le champ de l'image, le fond du vase, n'est plus un espace extérieur ou intérieur correspondant au thème figuré, il est le tissu du vêtement du vase qui s'entremêle avec les autres dimensions de l'image. Il ne s'agit pas d'un remplissage quelconque, mais d'une façon de couvrir le corps-vase ; de fait, cette pudeur du vase habillé évoque à nouveau une part de féminité et l'on voit les céramistes jouer avec le genre des vases, comme ils le feront de façon explicite aux VIe et Ve s. av. J.-C. en dotant certains vases d'un sexe masculin ou d'une poitrine féminine[19].

---

17 Par exemple, les Moires sur le vase François, vers 570 av. J.-C. (Florence, 4209 ; Beazley Archive 300000). Une amazone sur une amphore du peintre de Timiadès, vers 560 av. J.-C. (Boston, 98.916 ; Beazley Archive 310045). Le Palladion sur un brassard de bouclier en bronze, vers 560 av. J.-C. (Delphes 4479 ; *LIMC* Aias 49). Plus tard ce type de vêtement introduira une note « archaïsante » dans l'image: voir le péplos historié du Palladion sur la coupe d'Onésimos. Vers 500-490 av. J.-C. (Rome, Villa Giulia ; Beazley Archive 13363).

18 Les motifs animaliers sont ceux de l'époque, souvent mis en scène sur la céramique corinthienne. Il n'en reste pas moins intéressant de voir le corps de la femme recouvert d'animalités diverses, calmes ou sauvages ou monstrueuses… Peut-être y aurait-il là une enquête à faire sur les motifs figurés associés aux femmes.

19 Voir par exemple la coupe attique à figures noires, manière du peintre d'Andokidès, vers 520 av. J.-C. Oxford, 1974. 344 (Manfrini 2008) dont le pied est remplacé par un sexe masculin ou le mastos attique à figures noires de Psiax, vers 520-510 av. J.-C. Malibu, 90. AE.122 (Beazley, Archive 4523) dont la forme est entièrement celle d'un sein de femme auquel deux anses sont ajoutées.

Image du corps, corps de l'image

La métaphore du corps-vase s'exprime différemment à partir de la deuxième moitié du VIe s. av. J.-C. Les peintres introduisent un certain raffinement dans la manifestation du corps-vase et quelques renversements viennent bousculer la conception du corps du vase. Le cratère de New York (fig. 5a) en est un exemple parmi d'autres à une époque où les « vases à yeux », les coupes à yeux surtout, connaissent un succès florissant. Sur la panse du cratère, les représentations du *prosopon* se démultiplient, *prosopon* de Dionysos-masque qui s'offre à la vue entre deux grands yeux, que l'on peut considérer être aussi ceux du vase : cela revient à dire que les yeux sont étrangement placés *sous* les lèvres, *sous* le col… et sur la panse. Les peintres semblent bien s'amuser de la versatilité du corps-vase !

Nous n'entrerons pas ici dans le riche débat autour des coupes à yeux, que M.-C. Villanueva Puig a repris récemment, mais nous soulignerons avec elle que « le lien entre les coupes à yeux et le monde dionysiaque s'accommode bien de l'aspect de masque de ce motif (…) La présence du masque du dieu entre les deux yeux sur certaines coupes a d'ailleurs conforté une lecture des yeux même comme masque du dieu »[20]. Les yeux représentés ont été identifiés comme homme, satyre, Dionysos, *gorgonéion* ou panthère[21], interprétations multiples qui sont paradoxalement loin de se contredire. Utilisée par le symposiaste, la coupe à yeux se fait *prosopon* (masque et visage) [22] pour les autres convives.

Fig. 5a et b : Cratère à colonnettes attique à figures noires. H: 34,3 m. Vers 520-510 av. J.-C. New York 06.1021.101. (Beazley Archive 9587). D'après Mertens 2010, p. 90, n°16.

Pour le cratère de New York, la performance est différente. Si le peintre déstructure visuellement le corps du vase en transformant la panse en une tête, avec une face à yeux dont la frontalité interpelle visuellement, il n'oublie pas mettre du son[23] et donne de l'importance aux oreilles (anses). Le décryptage du vase-corps nous invite donc à prendre en considération la zone des anses/oreilles, si souvent négligée dans les interprétations (voire dans les descriptions)[24], alors qu'il faudrait sans aucun doute lui redonner le prestige de l'écoute. Cet espace « dédié » à l'oreille permet de suggérer le « *kléos* », au sens que rappelle Svenbro : « le *kléos* appartient exclusivement à l'univers des sons et "tout ce que nous entendons est un *kléos* " dit Homère dans l'*Iliade »*[25]. La représentation d'Iris (fig. 5b), messagère des Dieux sous les anses de ce cratère invite à décoder[26] une parole figurée qui se montre pour atteindre l'oreille, une parole qui n'est rien moins qu'un message divin, qui se voit et s'entend dans la tête du spectateur et qui s'énonce éventuellement à haute voix. Le corps-vase se reconstruit ici par l'image et le son, de sorte que l'on ne peut hiérarchiser les images

[20] Villanueva Puig, 2004 : 12.

[21] Villanueva Puig 2004 : 10 : les yeux de type « masculin » sont de loin plus nombreux que les quelques exemples d'œil « féminin ».

[22] Frontisi-Ducroux, 1991.

[23] Svenbro, 1988.

[24] En avril 2013, sur le site du Metropolitan Museum, la fiche de ce vase présente la description des deux faces : « Obverse and reverse, between eyes, mask of Dionysos and of a satyre ». La présence d'un personnage ailé sous les anses n'est pas mentionnée.

[25] Svenbro, 1988 : 20. *Iliade*, 2, 486.

[26] Svenbro, 1988 : 23 : « Le sêma reste incomplet sans cette "pensée" qu'est son déchiffrement ».

et considérer que l'une est moindre par rapport à l'autre : quel que soit l'angle de vue sous lequel nous regardons le vase, les yeux interpellent, les paroles interpellent.

Cette interprétation nous amène à regarder autrement les figures peintes sous les anses et il me semble que l'on pourrait maintenant prêter une attention particulière à des représentations telles que les dauphins si fréquents sous les anses des coupes (fig. 6). Ce ne sont ni des figures de remplissage, ni des éléments secondaires dans la conception d'ensemble du vase décoré. On retrouve au contraire le rôle du messager, de la « parole » qui peut caractériser ces animaux-guides[27] que l'on voit parfois produire du son en jouant de l'aulos[28]. Dans cette perspective, les palmettes d'anse qui deviendront habituelles sur les coupes du Ve s. évoquent la fleur que tient Phrasikleia ; Svenbro souligne l'enjeu de cette opération métaphorique : « Le lotus qu'elle montre (signe visuel) occupe la place du *kléos* (signe acoustique). Selon son nom, Phrasikleia montre quelque chose qui ne peut pas être vu, mais seulement entendu : le *kléos*. En tant que statue, au contraire, elle montre quelque chose qui ne peut pas être entendu, mais seulement vu : une fleur »[29]. Une enquête plus approfondie sur les figures associées aux anses est en cours et permettra d'affiner ces remarques.

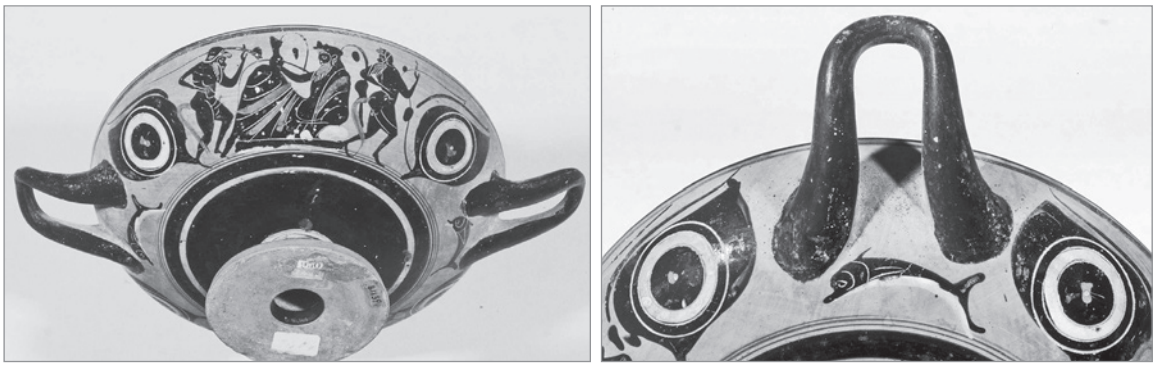

Fig. 6a et b : Coupe attique à figures noires. Fin VIe s. av. J.-C. Groupe de « Leafless ». Naples 81139. (Beazley Archive 331822). Photo Foliot CNRS/CCJ/MAN.

La métaphore du vase-corps s'avère riche de suggestions ; le vase n'est pas seulement miroir du corps visible, il peut être pensé comme expression des sens du corps humain. Il ne se donne pas seulement à voir mais il produit du visible (et du son) selon la dynamique active du toucher de l'œil antique. La performance des images sur ce vase-corps révèle une certaine conception du corps et le jeu du peintre qui s'amuse parfois à en brouiller les signes. Il faut compter aussi avec les manipulations de ces vases, qui mettent en relief certaines images par rapport à d'autres, en fonction du geste ou du regard que l'on porte sur eux. Cet humour des céramistes, nous le retrouvons, comme souvent, sur les coupes et notamment dans la coupe de Genève[30] (fig. 7) : on voit bien, dans le médaillon interne, que le satyre plongeant dans le cratère n'est pas un simple glouton ou ivrogne… les jeux d'inversion[31] mis en abîme se démultiplient, mises en miroir du corps du satyre et du corps du vase, corps inversés qui s'emboîtent sens dessus dessous, cratère qui devient le haut du corps du satyre tel un masque renversé, le tout à l'envers bien sûr et, devant tout cela, en inversion chromatique (technique en silhouette), une coupe, que la posture du satyre rend paradoxalement et ironiquement inutile. Ajoutons que le buveur découvre l'image en vidant la panse du vase pour remplir la sienne et qu'il se trouve alors curieusement face à ce qui est devenu le *prosopon* du vase : s'il en est tout retourné, il pourrait avoir trop bu.

Fig. 7 : Coupe attique à figures rouges. Fin Ve s. av. J.-C. Genève, 16908. (Beazley Archive 11019). D'après Brun et al. 2004, p. 1.

[27] Somville, 1984 : 11 et 16.

[28] Lissarrague, 1987 : Les dauphins sont alors pourvus de bras indispensables pour tenir l'aulos.

[29] Svenbro, 1988 : p. 26. Il ne s'agit pas pour autant de réduire les fleurs à cet aspect et leur performance peut aussi amener du parfum dans l'image: cf. Kéi Nikolina, « La fleur, signe de grâce dans la céramique attique », *Images Re-vues* [En ligne], 4 2007.

[30] L'extérieur est à vernis noir, ce qui donne d'autant plus d'importance à la représentation interne.

[31] Voir les nombreuses études de François Lissarrague sur l'iconographie du satyre.

Eléments de bibliographie

Benjamin W. 2000. (1ère éd. 1935). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, III. Paris : Folio essais.

Boardman J. 2001. *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures.* London: Thames and Hudson.

Brun J.-P. *et al.* 2004. *Le vin. Nectar des Dieux. Génie des hommes.* Gollion : InFolio, cop. 2004.

David N. *et al.* 1988. « Why Pots are Decorated », *Current Anthropology*, 29-3, 365-389.

Douglas M. 1996. (1ère éd. 1970). *Natural Symbols. Explorations in Cosmology.* London-New York.

Froehner W. 1876. *Anatomie des vases antiques.* Paris : Detaille.

Frontisi-Ducroux F. 1991. *Le dieu-masque, une figure du Dionysos d'Athènes.* Paris : La Découverte.

Frontisi-Ducroux F. 1995. *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce Ancienne.* Paris : Flammarion.

Haroche C., Vigarello G. (Eds.) 2004. « Le sens du regard », *Communications* 75, Paris.

Lissarrague F. 1987. *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec.* Paris : A. Biro.

Lissarrague F. 2008. « Une expérience visuelle », *Sociétés & Représentations* 2/2008 (n° 26), p. 261-270.

Manfrini I. 2008. « Mise en vase, mise en torsion », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1.

Martens D. 1992. *Une esthétique de la transgression. Le vase Grec de la fin du géométrique au début de l'époque classique.* Bruxelles : Académie Royale de Belgique.

Mauss M. 1936. « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII.

Mertens J. R. 2010. *How to read Greek Vases*. Metropolitan Museum of Art New York.

Rouillard P. 2008. « El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX » *in* Paloma Cabrera (éd.), *Actas del Coloquio Madrid, 2005*. Madrid.

Schmitt J.-C. 1987. « La morale des gestes », *Communications 46*, pp. 31-47, Paris.

Somville P. 1984. « Le dauphin dans la religion grecque », *Revue de l'histoire des religions* 201, pp. 3-24, Paris.

Svenbro J. 1988. *Phrasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce ancienne.* Paris : La Découverte.

Vigarello G. 2004. « Du regard projet au regard affecté », *Communications* 75, pp. 9-15, Paris.

Villanueva Puig M.-C. 2004. « Des coupes à yeux de la céramique grecque », *Journal des Savants*, 2004-1, pp. 3-20. Paris : De Boccard.