

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 36 (1987)

Artikel: Les vases athéniens et les réformes démocratiques
Autor: Bažant, Jan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835473>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les vases athéniens et les réformes démocratiques

Jan Bažant

L'imagerie de la vie quotidienne figurée sur les vases athéniens du 6^e siècle avant J.-C. peut être envisagée comme un syndrome de l'exhibitionnisme culturel: tout y est maniére. Voici un cavalier, et pourtant dans leur pays montagneux, les Grecs se passaient de chevaux, ils ne connaissaient ni le fer à cheval, ni les étriers⁽¹⁾. Autre exemple: nous voyons un duel de guerriers alors qu'en ce temps-là on n'en voyait que très rarement⁽²⁾. Ailleurs nous voyons aussi un convive qui mange allongé comme un roi ou un dieu⁽³⁾. Les peintres montrent aussi d'autres moeurs caractéristiques des Grecs: l'amour homosexuel et la nudité des athlètes⁽⁴⁾. Toutes ces représentations révèlent le comportement des Grecs de la classe possédante.

Dès le commencement du 5^e siècle av. J.-C., le répertoire des vases athéniens se renouvelle par l'introduction de thèmes tout à fait nouveaux. Représenter les femmes et les jeunes hommes, tel paraît être le premier souci des peintres; «l'Athénien magnifique», et avec lui la hiérarchie sociale, aussi bien que les traits typiques de la grécité, ne sont plus un sujet d'actualité. Que s'est-il passé? Pourquoi l'*«Admirable Athénien»* et ses modèles, Héraclès et Dionysos, sont-ils remplacés par des femmes et des jeunes gens accompagnés de Niké et d'Eros?

Quel que soit le fond de ces changements, il est évident que ce n'est pas un déclin de l'idéologie qui a animé l'imagerie du 6^e siècle av. J.-C. Dans les siècles suivants, on voit par contre s'accentuer la tendance à affirmer l'identité des Athéniens en excluant les étrangers et les subordonnés. La relation entre les hommes et les femmes et celle entre les Grecs et les étrangers étaient en effet l'un des problèmes qui absorbaient les Grecs de ce temps-là. Or plus l'élite se distanciait, plus elle devenait dépendante de ses subordonnés. Les femmes et les étrangers se trouvaient exclus de la vie civique bien que les femmes fussent irremplaçables en tant que garantes de la stabilité sociale et bien que les étrangers fussent indispensables en tant qu'organisateurs de la vie économique⁽⁵⁾.

Il y a là de quoi s'étonner: l'imagerie qui met l'accent sur l'identité nationale et sociale de l'élite athénienne ira en déclinant au siècle où cette identité est plus essentielle que jamais. Nous devons donc analyser l'imagerie nouvelle afin de trouver ce qui s'est produit dans le cas de l'imagerie ancienne.

Le transfert d'intérêt des imagiers athéniens est difficile à comprendre. Après des siècles d'imagerie expressivement masculine, nous assistons tout à coup au surgissement de l'imagerie féminine. C'est un fait absolument extraordinaire car, dans la société d'alors, il était de bon ton de ne jamais parler des femmes honnêtes. Si l'on parlait d'elles, on les traitait comme des êtres inférieurs, presque des esclaves⁽⁶⁾. Nietzsche a pensé qu'entre la glorification des femmes dans l'art grec classique et leur asservissement dans la vie réelle d'alors il y avait une relation étroite. La femme grecque avait renoncé à ses droits afin de ne pas rompre la cohésion des hommes. Les aspirations individuelles et communes étaient ainsi harmonisées et la communauté, en témoignage de gratitude, avait glorifié ses généreuses femmes dans l'art, dit le philosophe allemand⁽⁷⁾.

Sans nous attarder à ces fantaisies — on a aussi parlé dans ce contexte d'un mouvement féministe⁽⁸⁾ —, rappelons seulement qu'entre le 6^e et le 5^e siècle av. J.-C., le statut de la femme athénienne ne semble pas subir de modification importante. Il importe aussi que l'imagerie féminine soit étroitement liée à l'imagerie juvénile et que la création de l'imagerie nouvelle commence déjà au milieu du 6^e siècle pour ne finir qu'au milieu du siècle suivant. Si nous voulons comprendre la transformation de cette imagerie sur les vases athéniens, il faut commencer par ces images elles-mêmes et non par des spéculations historiques.

Le thème principal de l'imagerie du 6^e siècle av. J.-C. est avant tout la guerre. Résumons son développement. D'abord nous assistons le plus souvent à des combats mais dès la fin du 6^e, ce sont en règle générale des départs de guerriers. Il faut relever que la présence féminine tend à s'imposer de plus en plus dans ce thème originellement exclusivement masculin.

Les premières images de départ nous montrent le guerrier qui monte dans son char de guerre. Les membres de sa famille y jouent des rôles secondaires: ils regardent simplement. Il est à noter que jusqu'à la fin du 6^e siècle, c'est le père ou le grand-père qui prennent congé du guerrier. Ils occupent toujours les places les plus en vue; les femmes sont toujours représentées derrière eux⁽⁹⁾. Nous ne les trouvons jamais assises sur le tabouret devant le char — cette place était évidemment réservée aux hommes⁽¹⁰⁾.

Autour de 500 avant J.-C., nous assistons au retournement de la situation⁽¹¹⁾. Tout a commencé par l'apparition de deux motifs nouveaux dans les scènes d'adieu: la hiéroskopie et la libation. Désormais, le guerrier et sa famille sont unis par une composition centripète. Mais les peintres feront très tôt un choix entre ces deux motifs et ce choix sera par lui-même éclairant car la hiéroskopie était un rite exclusivement masculin tandis que la libation était réservée aux femmes. Les peintres, comme on peut s'y attendre, choisiront la libation. Avec l'introduction de ce motif, notre thème sera radicalement « féminisé ». Le partenaire du guerrier ne sera plus le père ou le grand-père mais la mère ou l'épouse. Qui plus est, les guerriers eux-mêmes deviendront de plus en plus passifs. Etant donné qu'au 5^e siècle, l'adieu est le principal thème guerrier, ce sera finalement la femme qui animera les images guerrières tardives.

Pourtant ce n'était pas la guerre comme telle qui était réévaluée. Bien qu'au 5^e siècle av. J.-C. le champ de bataille ne soit plus représenté que très rarement et que les femmes s'imposent de plus en plus à l'imagerie guerrière, le sujet ne devient pas moins belliqueux. Loin d'essayer de retenir leurs fils ou leur époux, les femmes leur apportent des armes et nous ne les voyons jamais en larmes⁽¹²⁾. Ce qui change, c'est seulement la façon de nous présenter la guerre: le point de vue des guerriers était remplacé par celui des femmes. Illustrations de la bataille ou du départ pour la guerre, de telles images se conforment à la même idéologie: la guerre est nécessaire et les guerriers représentent le sommet de la hiérarchie sociale.

Une autre transformation, moins frappante mais sans doute plus importante, reste à examiner. Si au 5^e siècle av. J.-C., la femme devient la protagoniste dans l'imagerie guerrière, ce n'est pas au détriment de ce « magnifique Athénien », le héros de l'imagerie du 6^e siècle. Au fur et à mesure que, dans les scènes d'adieu, les pères et grands-pères sont remplacés par les mères et épouses, le guerrier prend un aspect juvénile. Sur le plan de la famille, il ne s'agit plus du père mais du fils. Sur le plan de la communauté, il ne s'agit plus du citoyen mais seulement du candidat à la citoyenneté⁽¹³⁾. Remarquons d'ailleurs que le motif de la femme qui lève un enfant vers le guerrier sur le point de partir n'existe pas au 5^e siècle: ceux qui partent n'ont pas encore d'enfants, ils en sont eux-mêmes.

L'imagerie guerrière se renouvelle donc par deux changements: le guerrier devient juvénile et, simultanément, il se trouve entouré de femmes. Il n'est pas difficile de décider laquelle de ces innovations a été à l'origine de l'autre: ce n'est qu'après que le guerrier-père a été remplacé par le guerrier-fils que la femme a pu s'imposer. Tant que l'imagerie guerrière est dominée par l'homme adulte, les « autres » — les femmes et les jeunes gens — ne peuvent que remplir des rôles secondaires; mais après sa disparition, la hiérarchie a pu être renversée⁽¹⁴⁾. On peut même dire que toute la transformation de l'imagerie autour de 500 av. J.-C. consiste à substituer un jeune homme à notre « admirable Athénien ».

Cela nous amène à discuter l'âge des hommes représentés dans les autres thèmes des vases athéniens. Ce sont pour la plupart des hommes adultes, leur classe d'âge — qui est aussi leur classe sociale — étant indiquée par le port de la barbe. Mais à partir de la fin du 6^e siècle av. J.-C., les jeunes gens imberbes s'imposent dans tous les thèmes de l'imagerie athénienne. Désormais c'est le monde juvénile qui intéressera les peintres; même les dieux auront l'air de plus en plus jeunes. Ce changement a modifié profondément le caractère des représentations masculines.

De ce point de vue, le développement des thèmes athlétiques est significatif. Au 6^e siècle av. J.-C., ces images étaient centrées sur l'idée du duel; on y constate un souci de représenter le sport comme une guerre symbolique (valeur agonistique). Ce souci se marque dans l'accent mis sur les prix (lébès ou trépied) et surtout dans le choix des disciplines représentées (boxe, lutte, course, concours hippiques). Elles ressemblent toutes à un combat. Les disciplines qui ne rappellent pas immédiatement la guerre (saut, lancement du disque, etc) n'apparaissent que plus tard, vers la fin du 6^e s., bien qu'il s'agisse des disciplines habituelles des athlètes réels du 6^e s. av. J.-C.

Autour de 500 av. J.-C., les thèmes athlétiques se renouvellent: on y assiste à une relève des hommes par les jeunes hommes. Bien que ces thèmes soient alors au sommet de leur popularité, on y introduit beaucoup de motifs nouveaux; les motifs traditionnels (boxe, lutte, course et concours hippique) iront déclinant au 5^e s. av. J.-C. Evidemment, la compétition, cette guerre symbolique, n'intéressera plus les peintres. Ce qu'ils voudront dorénavant saisir, ce sera la vie des adolescents.

L'atmosphère dans la palestre des imagiers athéniens du 5^e s., auparavant si belliqueuse, se calme rapidement. Nous assistons en effet à un changement dans la mise en scène. On ne représente plus la piste⁽¹⁵⁾ mais des endroits plus intimes. Le narrateur, lui aussi, change. Ce n'est plus l'athlète lui-même, un hâbleur, qui nous entretient de ses brillantes victoires. Dorénavant, il s'agit plutôt d'un homme âgé, d'un spectateur qui nous raconte ce qu'il a vu de son banc bien ombragé. On a substitué la glorification de la jeunesse au reportage d'une compétition sportive. L'introduction des scènes scolaires dans l'imagerie athénienne est étroitement liée à cette évolution. Il se confirme pleinement que dès 500 ce sont les jeunes hommes eux-mêmes, leur vie, leurs intérêts, qui attirent l'attention des peintres athéniens. Dorénavant, l'athlétique ou la guerre ne les intéresseront qu'en tant qu'activités spécifiques des adolescents.

Il importe donc de souligner qu'autour de 500 av. J.-C. le héros de l'imagerie des vases athéniens s'est métamorphosé. Dans la première moitié du 6^e s., c'était le citoyen d'Athènes; plus tard, il est remplacé par le jeune homme. Cette métamorphose aboutit à des résultats très importants.

Les héros nouveaux, les jeunes gens, ne sont que des hommes en puissance — un jour ils seront adultes et citoyens mais c'est tout pour l'instant. On peut les admirer, on peut chanter leur beauté mais on ne peut pas les charger de la propagande idéologique. On ne peut pas attendre d'eux une affirmation de la hiérarchie sociale car ils se trouvent encore en dehors d'elle. Les jeunes hommes figurés par les imagiers du 5^e s. av. J.-C. ne sont cependant pas identifiables avec les jeunes gens réels de ce temps-là. La jeunesse, en Grèce

ancienne, est avant tout l'attribut des guerriers de l'épopée. Donc l'image des jeunes gens sur ces vases oscille entre les adolescents réels du 5^e s. et l'idéal héroïque. De plus, avec la disparition des hommes de l'imagerie athénienne, la porte était ouverte pour l'arrivée des femmes dans le rôle principal. Ainsi la transformation de la représentation de la vie sur les vases athéniens est accomplie.

Arrivée des femmes

Sous bien des rapports, l'imagerie du 5^e s. a représenté l'aspect « privé ». On constate une tendance à ôter des images toute allusion à la vie publique, aux problèmes de la société entière. Si nous analysons de ce point de vue la formation des thèmes féminins, leur développement confirmera entièrement ce que nous avons relevé à propos des thèmes masculins.

Le plus ancien des thèmes féminins est celui qui illustre les rites funéraires. Au commencement, il ne s'agissait pas d'un thème exclusivement féminin; les images du 8^e s. av. J.-C. sont très masculines — l'accent est mis surtout sur le prestige social de la famille du défunt⁽¹⁶⁾. Mais cette solennité des images funéraires ne convenait plus au siècle suivant: au fur et à mesure qu'on réduisait le nombre des participants, l'atmosphère de ces scènes devenait de plus en plus intime⁽¹⁷⁾. Ainsi annoncée, la tendance ne fera que s'accentuer aux siècles suivants. Au 6^e s., pour accentuer le fait que, dorénavant, les rites auront lieu dans l'intimité familiale du défunt, on ajoute des inscriptions qui spécifient les relations de parenté des personnages représentés⁽¹⁸⁾. Simultanément, le rôle accordé aux femmes devient de plus en plus important. Or dès le 6^e s., ce seront les femmes qui animeront les scènes funéraires, les hommes n'y interviendront que lorsqu'on a besoin de leur force (pour manipuler le corps). Ce sont les femmes qui entourent le mort, qui pleurent, qui se déchirent les joues et qui accomplissent les autres rites funéraires.

Sur les lécythes à fond blanc de la deuxième moitié du 5^e s., il n'y a aucune trace de la pompe des représentations funéraires du 8^e s.; ici la place du défunt dans la hiérarchie sociale n'intéresse pas les peintres athéniens. Le plus souvent, nous y voyons une femme plongée dans un dialogue muet avec ses morts. Evidemment l'imagerie des vases de ce temps-là tendait aux représentations de la vie privée qui expriment les aspects universels de l'existence humaine. Cette affirmation se vérifie aussi dans le cas des représentations de rites de mariage et du sacrifice.

Au 6^e s. av. J.-C., les images nuptiales ont l'air d'une fête publique — le couple est représenté dans le char, entouré des invités. Au siècle suivant, la procession deviendra moins solennelle: nous y voyons seulement le couple, dès lors à pied, et la parenté la plus proche. Dans ces scènes, le marié deviendra de moins en moins important, finalement, il disparaîtra complètement; l'essentiel réside dans la caractérisation des derniers moments avant qu'une femme se mette en ménage. On a ainsi substitué les allusions à la vie sentimentale de la jeune fille aux allusions à la hiérarchie sociale et au prestige de la famille de la mariée.

Le troisième et dernier thème des vases athéniens qui concerne les rites, c'est le sacrifice. Vu que l'histoire se répète, nous pouvons être bref. Auparavant, les peintres représentaient des processions solennelles où les femmes jouaient les rôles subordonnés; l'accent était mis sur le sacrifice sanglant qui était l'affaire exclusive des hommes⁽¹⁹⁾. Les notables athéniens de la classe dirigeante en étaient les protagonistes. Ces images iront se raréfiant au 5^e s., remplacées par la représentation d'une femme qui fait la libation près de l'autel. Le thème du sacrifice lui aussi finit ainsi par se féminiser.

Dans l'imagerie athénienne, le point de départ des représentations des rites funéraires, des rites de mariage et de sacrifice était les images qui glorifiaient la communauté et surtout ses notables, nos « admirables Athéniens ». Pour eux, participer aux rites religieux revenait à afficher leur place dans la société, démontrer la supériorité de leur rang. Au 5^e s., les représentations des rites religieux sont féminisées et dépolitisées. Ils ne sont plus représentés de l'extérieur mais de l'intérieur, du point de vue de la femme qui dorénavant accomplit tous ces rites. Les funérailles, le mariage et le sacrifice n'y sont présentés qu'en tant qu'éléments constitutifs de la vie féminine. Ces images visualisent les expériences éternelles qui dépassent la perspective étroite des antagonismes sociaux; elles se rapportent plutôt aux faits les plus essentiels de l'existence humaine: la mort, l'amour, l'expérience religieuse.

On nous fera sans doute observer que ce n'est là qu'une des conséquences des mesures somptuaires de Solon⁽²⁰⁾. Mais ces lois ne peuvent expliquer qu'un aspect du phénomène étudié, à savoir pourquoi les rites solennels cessaient d'être représentés. Elles n'expliquent pas pourquoi ces démonstrations de noblesse et de richesse ont été remplacées par les représentations de la vie féminine. Et pourtant, c'est précisément dans cette direction qu'il faut chercher les raisons de la réorientation de l'imagerie des vases athéniens autour de 500.

Loin d'être une suite logique de la disparition de l'imagerie des rites solennels, les représentations des rites féminins sont liés organiquement aux autres thèmes féminins qui s'imposent dans la peinture des vases dès la fin du 6^e s. Cette imagerie nouvelle, dont relèvent les représentations des rites religieux, fut créée il est vrai sous l'effet des événements extérieurs. Il serait cependant absurde de l'expliquer par un événement unique, quelque grande que soit son importance.

Jusqu'ici nous avons traité seulement de la métamorphose de thèmes bien ancrés dans la tradition antérieure: guerre, athlétique et rites religieux. Mais ceux-ci ne constituent à peu près qu'une moitié de l'imagerie de la vie quotidienne figurée sur les vases athéniens du 5^e s. av. J.-C. L'autre moitié était formée en grande partie par les thèmes nouveaux centrés sur la vie féminine. Comment les femmes y sont-elles représentées? Quel aspect de leur personnalité y est-il accentué?

Le thème le plus fréquent de cette imagerie nouvelle nous montre les femme chez elles, au gynécée. Comparons cette image de la femme à celle que nous présente la littérature de ce temps-là. Les écrivains témoignent que les femmes passaient leurs journées à surveiller les enfants et les esclaves de la maison, à faire la cuisine ou à travailler la laine⁽²¹⁾. En dépit de ce que l'on croit généralement, elles passaient beaucoup de temps avec leur mari⁽²²⁾. Puis il ne faut pas oublier les rapports suivis avec les femmes du voisinage⁽²³⁾. Telle est, très sommairement esquissée, l'image de la vie des femmes athénienes du 5^e s. av. J.-C. que nous offrent les écrivains. Elle diffère radicalement de celle que nous voyons sur les vases de cette même époque. Il n'est pas difficile de décider laquelle de ces deux images contradictoires est la plus proche de la vie réelle d'alors. Celle de la littérature correspond à l'idéal des hommes athéniens d'époque classique: en se mariant, ils rêvaient d'avoir une épouse comme cela⁽²⁴⁾.

L'image que nous offrent les peintres n'est que la visualisation de l'idéal traditionnel que nous connaissons à travers l'épopée. Le modèle des femmes sur les vases n'est pas l'Athéniennes idéale d'alors mais la Grecque idéale du passé mythique, surtout Hélène: «Nulle, en filant, ne remplit sa corbeille d'ouvrages aussi réussis; nulle, entrelaçant les fils à l'aide de la navette sur un métier artistement construit, ne détache des longs montants un tissu plus serré. Et à coup sûr nulle non plus ne sait faire résonner la lyre pour chanter Artémis et Athéna à la large poitrine, comme Hélène, dont toutes les séductions habitent les yeux»⁽²⁵⁾. Filage⁽²⁶⁾, musique, séduction érotique — c'est aussi le portrait de la femme esquisse par les peintres du 5^e s. av. J.-C. Les traits «réalistes» (par ex. les femmes avec leur mari et leurs enfants) ne sont figurés que très rarement⁽²⁷⁾.

L'image de la femme sur les vases du 5^e s. était dominée par l'idéal de l'épopée mais on y trouve aussi les allusions à la femme des mythes grecs. Elle y est présentée comme une source permanente de tension. On la craint mais on sait très bien qu'elle est irremplaçable dans la vie sociale mais surtout religieuse de la communauté⁽²⁸⁾.

A y bien réfléchir, il est extraordinaire que les images sur les lécythes à fond blanc soient strictement anonymes⁽²⁹⁾. La relation précise entre la visiteuse et le mort ou la morte n'est, à la différence des scènes funéraires du 6^e s., jamais spécifiée. Il semble que les peintres des lécythes voulaient ainsi exprimer que cette visiteuse n'est pas seulement une mère ou une épouse mais aussi et surtout la déléguée de la communauté, que les rites funéraires sont adressés à tous les morts athéniens. Même remarque pour les représentations du mariage au 5^e s. dont l'essence se concentre, répétons-le, dans la figure de l'épouse. Loin d'être présentées comme une affaire privée, ces images nous montrent une sorte de rite de passage, c'est-à-dire l'intégration de la femme à la communauté⁽³⁰⁾. C'est pourquoi le marié a disparu de ces scènes.

A en juger par le témoignage de la littérature grecque, la fonction sociale et, par la suite, l'idéal féminin ont changé entre le 6^e s. et le 5^e s. D'abord l'accent est mis sur la femme-propriété prestigieuse⁽³¹⁾ puis sur la femme-ménagère et la femme-mère des enfants légitimes. Sur les vases athéniens du 5^e s., nous ne trouvons ni la première ni la seconde; ce qui nous est présenté, c'est la femme-protectrice de la stabilité, la femme-base solide de l'unité communautaire.

Il semble que, pour les peintres athéniens du 5^e s., la femme représentait la tradition. Tout change autour d'elle — des formes du gouvernement à la vie économique et sociale. Et pourtant, elle se comporte comme si de rien n'était. C'est pourquoi ils la caractériseront surtout comme épouse; il est significatif qu'au 4^e s. toutes les femmes, sur les vases athéniens, soient mises en scène d'une façon ou d'une autre dans un cadre nuptial. Mais ces mariages ne sont plus l'occasion d'une démonstration ostentatoire de prestige familial (comme au 6^e s.). A l'époque classique, la mariée est le plus souvent représentée seulement avec ses compagnes bien qu'elle tire un trait d'union entre son père et son mari. Or, dans ces images, elle n'appartient plus à sa maison paternelle mais pas encore à celle de son époux. Fille, épouse, ménagère, mère, veuve — ce sont les types féminins liés aux hommes en tant qu'individus: père, mari ou fils. La mariée comme telle représente par contre la femme en son état le plus «social»; les représentations de celle-ci sur les vases athéniens des 5^e et 4^e s. peuvent être envisagées comme l'expression de l'esprit communautaire.

Les images de la vie quotidienne sur les vases du 6^e s. représentaient exclusivement les événements qui mettent en scène notre «magnifique Athénien». Celles du 5^e s. représentent la femme qui concerne l'ensemble de la communauté des vivants et même celle des morts. La femme n'occupe d'ailleurs pas cette position de son plein gré; il en est ainsi sous la pression de la communauté.

Anti-héros

Au 5^e s. av. J.-C., les images de la mariée ne contredisent pas les idéaux civiques et la même observation vaudra pour les images du jeune guerrier quittant sa maison, la principale représentation guerrière de cette époque. L'entrée dans l'armée signifiait pour l'homme grec ce que le mariage signifiait pour la femme grecque. Il s'agissait d'une sorte de rite de passage; ces deux événements marquaient la fin de la période éducative et le début de la vie dans la communauté des adultes⁽³²⁾. Mais ce serait une erreur de prendre toute l'imagerie de la vie du 5^e s. pour une sorte de propagande des idéaux civiques ou même démocratiques. Il existe aussi des images avec des courtisanes ou avec des «éromènes».

On nous fera sans doute observer que les images avec les courtisanes ou les «éromènes» existaient déjà au 6^e s. Mais il ne s'agissait là que de personnages secondaires dans des thèmes dont les protagonistes étaient nos «magnifiques Athéniens». C'est seulement à la fin de ce siècle que les courtisanes et les «éromènes» s'émancipent et deviennent eux-mêmes les protagonistes ou du moins des partenaires égaux de leurs clients. Une imagerie mettant en scène un protagoniste dont les attitudes et le comportement pourraient soulever la réprobation, c'est une nouveauté de l'art grec du 5^e s. La super-sexualité des courtisanes, de même que

la stérilité des « éromènes » étaient à n'en pas douter peu louables⁽³³⁾, d'autant que leur métier — symbolisé par les bourses et les cuissots qu'ils reçoivent pour leurs services — les mettait à peu près au même rang que les esclaves : les « anti-humains ». Dans ces deux cas, il s'agit vraiment d'*«anti-héros»*, les premiers, semble-t-il, dans l'art mondial.

Il est surprenant de noter qu'au 5^e s. la formule iconographique pour représenter une courtisane avec son client était identique à celle qui représente un « éromène » avec son « éraste ». Evidemment on a formulé ces deux thèmes simultanément, comme les expressions complémentaires d'une même idée. Mais il y a plus surprenant : ce couple de la courtisane et de l'*«éronème»* forme le pendant nécessaire de celui de la mariée et du jeune guerrier dont nous avons parlé plus haut. Le contraste est trop frappant pour être fortuit : d'ailleurs la paire de la courtisane et de la mariée se trouve aussi sur le « trône Ludovisi » créé à même époque⁽³⁴⁾.

Nous voilà au cœur de l'imagerie des vases athéniens du 5^e s. av. J.-C. On ne manquera pas de nous opposer beaucoup d'objections. On peut dire que l'opposition de deux modes d'existence humaine, l'un intégré à la vie communautaire et l'autre étant aux antipodes des idéaux civiques, n'est jamais exprimée explicitement sur les vases. On peut dire que cette interprétation est trop sophistiquée, etc. Mais n'est-il pas surprenant que les pôles de cette structure iconographique soient accentués par l'absence ou la présence de certaines personnifications⁽³⁵⁾? Dans les scènes où les courtisanes et les « éromènes » dominent, comme on peut s'y attendre, on rencontre Eros⁽³⁶⁾. L'autre pôle est marqué en revanche par Niké⁽³⁷⁾.

Dans l'imagerie athénienne du 5^e s., Niké incarne toujours l'esprit communautaire ; elle est active surtout dans les scènes de départ où elle joue très souvent le rôle de la mère du jeune guerrier. Dans les représentations érotiques par contre, nous ne la trouvons jamais. Evidemment, Niké et les serviteurs d'Eros s'excluent l'un l'autre. Il en va autrement pour Eros lui-même qui peut figurer aussi bien dans les scènes avec les courtisanes ou les « éromènes » que dans celles avec les épouses. La différence est explicable : les Grecs connaissent plusieurs divinités érotiques, les principales étant l'*«Eros commun»* et l'*«Eros céleste»*⁽³⁸⁾. Les Grecs croyaient que la sexualité peut être soit maligne (« commune ») soit bénigne (« céleste »).

Dans l'imagerie du 5^e s. av. J.-C., ces deux sexualités ne sont pas nettement séparées. On peut même dire que l'absence de frontières est le trait le plus spécifique de l'iconographie de la vie sociale. Cela étonne quand on songe aux définitions précises et méticuleuses du statut social des protagonistes dans l'imagerie du 6^e s. L'affirmation de la hiérarchie sociale y représentait le « *basso continuo* » de toutes les images tandis que les peintres athéniens du siècle suivant accentuent précisément la promiscuité des types sociaux les plus divers. A part la bourse et le cuissot que les courtisanes ou les « éromènes » reçoivent, rien ne les distingue des femmes honnêtes ou des jeunes athlètes et guerriers. Entre ces deux couples — l'un « communautaire » et l'autre « anti-communautaire » —, il n'y a aucune frontière précise.

Les mariées et les courtisanes sont caractérisées d'une façon identique : par le filage, la toilette et la musique (ou d'autres passe-temps innocents). Leurs traits spécifiques sont ajoutés à cette caractéristique qui est, répétons-le, essentiellement « héroïque ». Même observation pour les jeunes gens (athlètes ou guerriers) et les « éromènes ». Plus troublant encore : il ressort de cela que la majorité des scènes de la vie sociale sur les vases du 5^e s., « les femmes au gynécée », « les jeunes hommes à la palestre », peut se rapporter soit aux courtisanes et « éromènes », soit aux jeunes citoyennes et citoyens honnêtes⁽³⁹⁾.

Il faut méditer quelque peu cette situation étrange pour en comprendre toutes les implications. Chez Homère, la question de la légitimité de l'épouse n'était pas encore posée⁽⁴⁰⁾ mais, dans la Grèce classique, une différenciation nette entre les épouses légitimes et les concubines était déjà de rigueur. Autour de 340 av. J.-C., une courtisane fut accusée, à Athènes précisément, d'avoir prétendu être l'épouse légitime. Pendant le procès, il fut rappelé aux membres du jury, entre autres, que « les courtisanes seront élevées à la dignité des femmes libres quand elles auront obtenu ce privilège d'avoir des enfants légitimes à leur gré et de participer aux mystères, aux sacrifices, aux prérogatives des citoyens. Que chacun de vous se dise donc, en déposant son suffrage, qu'il s'agit de sa femme, ou de sa fille, ou de sa mère, ou de la cité, des lois, de la religion : il ne faut pas que l'honneur de ces femmes soit rabaissé au rang de cette prostituée ; celles que leurs parents ont élevées dans la vertu et avec une si noble sollicitude, celles qui ont été mariées conformément aux lois, il ne faut pas qu'elles aient publiquement pour égale et concitoyenne la femme qui a pratiqué tant d'obscénités, plusieurs fois par jour et avec plusieurs hommes, et au gré de chacun »⁽⁴¹⁾.

Par la différenciation des courtisanes et des femmes honnêtes, on ne protégeait pas seulement ces dernières mais aussi la communauté, lois et religion. La courtisane devait être exclue de la communauté athénienne. Dans la vie réelle, on protégeait les épouses légitimes d'une contamination avec elles ; dans le monde représenté sur les vases en revanche, les courtisanes et les épouses légitimes se mêlent. A en juger par ces images, on pourrait croire qu'elles jouissent d'un statut identique.

Vide significatif

Il faut formuler le problème principal : pourquoi des protagonistes valorisés négativement ont-ils été introduits dans l'imagerie athénienne ? Pourquoi précisément au 5^e s. av. J.-C. ? Ce problème est étroitement lié avec celui de la disparition de notre « admirable Athénien » à la fin du 6^e s.

Sur les vases du 6^e s., nous avons rencontré cet « admirable Athénien » dans la sphère qui lui est propre. Il est présenté comme le partenaire des autres hommes, soit sur le champ de bataille, soit dans la palestre ou pendant le banquet. Sur les vases du siècle suivant, nous ne le rencontrons plus, ce sont les « autres » — les femmes et les jeunes gens — qui sont représentés. Vue sous cet angle, l'imagerie du 5^e s. est quand même la continuation directe de celle du siècle précédent. Ce qui unit ces thèmes apparemment si hétérogènes, c'est

précisément le personnage de notre « magnifique Athénien ». Bien qu'il n'y soit pas présent personnellement, il est la raison d'être des représentations de la vie sur les vases du 5^e s. Or ce qui est représenté ici, ce sont les principaux acteurs de la vie privée de notre « magnifique Athénien ». Nous y rencontrons sa femme, sa fille au moment des noces, son fils au moment de son départ pour le service militaire. Mais nous y rencontrons aussi les personnages qui symbolisent ses intérêts extra-familiaux : sa courtisane et son « éromène ».

A première vue, la compagnie représentée sur les vases athéniens du 5^e s. paraît très hétérogène : une assemblée fortuite, peut-on dire. Le fait est que ces images ne montrent que les amours diverses de notre « magnifique Athénien ». Pourquoi ? Il faut tenir compte du fait que le langage de l'art grec classique marque une tendance très prononcée à l'expression indirecte. Mais dans ce cas, un motif beaucoup plus important est en cause : le changement profond subi par la société athénienne entre le 6^e et le 5^e s.

L'idéologie qui animait les représentations du 6^e s. était franchement aristocratique. Cette imagerie glorifiait la classe dirigeante et ses manières nobles. Les femmes et les jeunes gens n'y figuraient qu'en tant que propriété — ce sont seulement « les objets » qui contribuaient à affirmer la richesse et la naissance noble de l'homme, leur propriétaire. Les femmes et les jeunes gens, de même que les chevaux et les chiens, sont avant tout les sources potentielles du prestige social des hommes.

Dans l'imagerie du 5^e siècle, nous ne trouvons aucune allusion à tout cela. Les traits qui évoqueraient la hiérarchie sociale y sont censurés, sans doute par suite de l'avènement du régime démocratique. Donc l'imagerie de cette époque est « démocratique » en ce sens qu'elle s'écarte apparemment du héros aristocratique de l'imagerie du siècle précédent. Elle cesse de représenter guerres, grands jeux athlétiques, chasses, chiens, chevaux, grande famille. Elle remplace ce héros par les femmes et les jeunes gens qui mènent une vie confortable bien qu'un peu mesquine. Sur cette nouvelle plate-forme, toutes les classes sociales de l'Athènes démocratique peuvent se rencontrer : les vases nous montrent ce qu'on admirait non seulement dans les maisons aristocratiques mais aussi dans celles des marins du Pirée ou dans celles des métèques athéniens.

Toutefois l'imagerie du 5^e s. av. J.-C. n'est point animée par l'idéologie démocratique. L'ostentation de la manière de vivre des aristocrates n'y est pas remplacée par une semblable ostentation de la part des démocrates. Il n'y a pas là de quoi s'étonner : les hommes d'Athènes ont considéré les valeurs aristocratiques comme parfaitement valables même sous le régime nouveau. Ces valeurs conserveront toute leur vigueur jusqu'à la fin de l'Antiquité⁽⁴²⁾. La contradiction, non résolue, était d'ailleurs le trait significatif de cette civilisation. En Grèce ancienne, le nouveau et l'ancien coexistaient : on oscillait sans cesse entre eux sans sentir le besoin d'une solution définitive⁽⁴³⁾.

Mais ce qui est possible dans la vie réelle, il n'est pas toujours possible de le représenter dans l'art. Les artistes doivent présenter une image plus ou moins cohérente de la vie sociale ; qui plus est, il faut encore respecter la tradition picturale. C'est pourquoi, après l'avènement de la démocratie à Athènes, les peintres des vases « dépolitisaient » l'imagerie de cette vie sociale. Ils choisissaient de garder la neutralité dans le conflit entre la moralité aristocratique et la réalité démocratique. Le résultat, nous le connaissons déjà : le héros aristocratique, privé de tous ses attributs, n'est représenté qu'implicitement.

Entre les 6^e et 5^e siècles, le héros traditionnel de l'art grec fut effectivement abandonné. Ce n'est plus la spécificité de la civilisation grecque et de la vie aristocratique qui intéresse les peintres. En mettant l'accent sur les femmes et les jeunes gens plutôt que sur les « magnifiques hommes », ils glorifient les élans éternels et surtout l'amour. Ils se tournent vers les choses banales parce que c'est là seulement qu'on trouve les valeurs éternelles et universelles. Loin de souligner la différence entre les Grecs et les Barbares ou entre l'élite grecque et ses subordonnés (les femmes, les jeunes gens et les esclaves), ils soulignent ce que les êtres humains ont en commun.

Sur les vases du 5^e s., les femmes et les jeunes gens prennent un aspect mythique très prononcé, nous l'avons souligné maintes fois. Ce n'est qu'au 5^e s. que le guerrier quittant son foyer est expressément caractérisé comme un héros. Or il est défini par l'acte de libation, un acte originellement réservé aux dieux dans l'imagerie athénienne⁽⁴⁴⁾. Les peintres du 5^e s. sont beaucoup plus proches de la vie réelle que leurs devanciers du 6^e. Pour ceux-ci, les représentations étaient avant tout la visualisation de l'idéologie d'alors.

Les peintres du 5^e s. av. J.-C. s'écartent radicalement des problèmes idéologiques et, grâce à cela, approchent la vie quotidienne bien plus librement et objectivement. Ce qu'il nous offrent, c'est vraiment la vie des femmes et des jeunes gens bien que le réel et l'imaginaire y soient indissociables. Ils ont peint cette vie — y compris ses aspects négatifs (« l'anti-héros » et « l'anti-héroïne » !) — en traits vifs, francs et touchants. De telles images ne réapparaîtront dans l'art européen que beaucoup plus tard.

Néanmoins une représentation de la vie sociale qui reste neutre, indifférente aux problèmes d'actualité, est prédestinée, semble-t-il, à se stériliser. Et les peintres athéniens ont abandonné les sujets d'actualité au moment où ils cessaient de représenter l'homme d'Athènes, notre « admirable Athénien » aristocrate. Il n'est donc pas surprenant d'observer que, immédiatement après la disparition de celui-ci, la production des vases peints a commencé à décroître très rapidement. Dans le 1^{er} quart du 5^e s., on a décoré à Athènes, à en juger par les catalogues de Beazley, env. 10 000 vases, dans le 2^e quart, 7000 et dans le 3^e quart, 4000 seulement. Une fois le sujet nouveau (femmes et jeunes gens) épuisé, les peintres se sont trouvés dans un cul-de-sac.

Dès le 2^e quart du 5^e s., on constate des essais pour renouveler le répertoire de l'imagerie athénienne en introduisant des thèmes religieux. La seule innovation dans le domaine athlétique a été l'introduction d'illustrations de « Lampadédromies », la course rituelle aux flambeaux⁽⁴⁵⁾. Au 4^e s., on voit s'accentuer cette ten-

dance à tel point que toutes les scènes sont finalement liées à la vie religieuse. Ses rapports avec la réalité étant coupés, l'imagerie de la vie sociale sur les vases du 4^e s. av. J.-C. ne pouvait que répéter et affiner des formules éculées. Inévitablement, elle s'est achevée sur une ornementation vidée de tout contenu précis.

Jan Bažant

NOTES

⁽¹⁾ Cf. M. Detienne *in:* J.-P. Vernant, Problèmes de la guerre en Grèce ancienne (1968) 119-142.

⁽²⁾ Cf. A.J. Holladay, JHS 102, 1982, 94 note 4. Pour le caractère archaïsant de l'imagerie guerrière sur les vases athéniens, cf. H. Hoffmann, Hephaistos 2, 1980, 147 et J. Bažant, Listy filologické 106, 1983 (à paraître).

⁽³⁾ Cf. B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (1971) 62-100; J.M. Dentzer, Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C. (1982) 153.

⁽⁴⁾ Pour l'amour homosexuel cf. K.J. Dover, Homosexualité grecque (1982). Pour la nudité cf. J.A. Rieti, CW 68, 1975, 431-436 et W.M. Clarke, Hermes 106, 1978, 381-396.

⁽⁵⁾ Cf. J.-P. Gould, JHS 100, 1980, 45 (pour les femmes) et M. M. Austin, P. Vidal-Naquet, Economic and Social History of Ancient Greece (1977) 101 (pour les métèques).

⁽⁶⁾ Cf. D. Schaps, CQ 27, 1977, 323-330.

⁽⁷⁾ F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (1930) 128. Mais cf. déjà Aristot. polit. 2,6,5-11 /1269b-1270a/.

⁽⁸⁾ Pour cela cf. S.B. Pomeroy, Arethusa 7, 1973, 141 et S.B. Pomeroy, Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Woman in Classical Antiquity (1975) 59-60.

⁽⁹⁾ Cf. ABV 256, 17; 278, 23; 279, 47; 283, 11; 286, 3; 290, 2; CVA London 31,4b; CVA London 33,2a; CVA London 62,2b; CVA Bibl. nat., Paris 38,2.

⁽¹⁰⁾ Cf. ABV 247, 92; 268, 24; 363, 47; 365, 67.

⁽¹¹⁾ Il est à noter, que le thème du banquet a subi le même développement: d'abord nous voyons à la tête du lit exclusivement les hommes; dès la fin du 6^e siècle av. J.-C. on peut y voir aussi une femme, l'homme occupant la place à ses pieds, cf. e.g. ABV 343,1 /CVA Los Angeles 14,1./.

⁽¹²⁾ Parfois on voit Athéna à la place de ces femmes: ABV 131,3; 277,66; 287,5.

⁽¹³⁾ Cf. ARV 603,35: un «fils» caractérisé comme chasseur reçoit de sa «mère» les armes. Cf. F. Lissarrague, Archers, peltastes, cavaliers. Aspects de l'iconographie attique du guerrier (1983) (thèse dactylographiée), 65.

⁽¹⁴⁾ Il est significatif que dès la fin du 6^e siècle av. J.-C. on trouve souvent des barbares dans les scènes d'adieu de guerrier, cf. W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (1981) 48-52, 91-92, 138-147.

⁽¹⁵⁾ La représentation d'un concours hippique avec le prix (lébès) et le «terma» de 440 av. J.-C. environ (Fortuna. Galerie für alte Kunst. Antikenkatalog, Zürich 1980, no.27) est tout à fait exceptionnelle.

⁽¹⁶⁾ Un des devoirs des classes subordonnées était précisément de participer aux funérailles des membres de la classe dirigeante: Iliade 18.339ff; 19, 302; Tyrtaios fr. 7 West; F Gr Hist 327 F 19 et 421 F 1.

⁽¹⁷⁾ Cf. J. Boardman, ABSA 50, 1955, 55.

⁽¹⁸⁾ Cf. J. Boardman, ABSA 50, 1955, no. 28.

⁽¹⁹⁾ Cf. W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche (1977) 158ff.

⁽²⁰⁾ Cf. W.E. Thompson, Glotta 48, 1970, 78-81 et S.C. Humphreys, JHS 100, 1980, 96-126.

⁽²¹⁾ Cf. D.K. Hill, CJ 42, 1947, 202-205; V. Ehrenberg, The People of Aristophanes (1951) 204; M. T. Charlier, G. Raepset, AC 40, 1970, 589-606.

⁽²²⁾ Cf. M. T. Charlier, G. Raepset, AC 50, 1981, 677-684.

⁽²³⁾ Cf. Eur. Hipp. 412-418 et Andr. 943-946; Dem. 55, 23-24, 27; Theokr. 15.

⁽²⁴⁾ A l'exception de ces rapports avec les femmes du voisinage, naturellement. Cf. Xen. oik. 7-10.

⁽²⁵⁾ Theokr. 18, 32-36 /trad. Ph.-E. Legrand/. Pour l'idéal traditionnel de la femme, cf. A.H.W. Adkins, Merit and Responsibility (1960) 36-37.

⁽²⁶⁾ L'accent mis sur le filage n'a rien de surprenant: en Grèce ancienne, cette activité féminine correspondait à la place qu'occupait la guerre dans la vie des hommes, cf. J. Redfield, Arethusa 15, 1982, 181-201.

⁽²⁷⁾ Pour les rares représentations des enfants, cf. P.E. Arias, M. Hirmer, B. Shefton, A History of Greek Vase Painting (1962) 389 et R. Schmidt, Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst (1977).

⁽²⁸⁾ Cf. J.-P. Gould, JHS 100, 1980, 55-57.

⁽²⁹⁾ Cf. déjà E. Pottier, Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires (1883) 114-116.

⁽³⁰⁾ Cf. A. Brelich, Paides e Parthenoi (1969) 42.

⁽³¹⁾ Cf. L.A. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korestatuen (1975) 14-15.

⁽³²⁾ Cf. A. Brelich, op. c. (supra note 30), 216-227. Cf. aussi I. Chirassi Colombo, QUCC 30, 1979, 25-58.

⁽³³⁾ Cf. J.-P. Vernant *in:* M. Detienne, Les Jardins d'Adonis, (1972) XI-XIII et P. Schmitt, Annales E.S.C. 1977, 1059-1073.

⁽³⁴⁾ Cf. G.M.A. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks (1970) fig. 513-515.

⁽³⁵⁾ Sur les personnifications en général cf. W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche (1977) 287 et R.G.A. Buxton, Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho (1982) 30.

⁽³⁶⁾ Cf. A. Greifenhagen, Griechische Eroten (1957) et S. Fasce, Eros. La figura e il culto (1977).

⁽³⁷⁾ Cf. C. Isler-Kerényi, Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit (1969); R. Lonis, Guerre et religion en Grèce à l'époque classique (1979) 231-261 et G. Gulaki, Klassische und Klassizistische Nikedarstellungen (1981).

⁽³⁸⁾ Cf. Xen. *symp.* 8,9 et Plat. *symp.* 182.

⁽³⁹⁾ Cf. aussi la façon ambiguë dont on représentait les esclaves: N. Himmelmann, *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei* (1971) 21-30.

⁽⁴⁰⁾ Cf. Cl. Mossé, *Klio* 63, 1981, 149-157.

⁽⁴¹⁾ Ps. Dem. *Contre Nééra* 113-114 (trad. L. Gernet).

⁽⁴²⁾ Cf. A.H.W. Adkins, *C Ph* 71, 1976, 322-323; M.T.W. Arnheim, *Aristocracy in Greek Society* (1977) 169 et K. Thraede, «*Gleichheit*», *RLAC* 11, 1979, *Lief.* 81-82, 122-164.

⁽⁴³⁾ Un cas révélateur est le cas de «*misthos*», cf. E. Will in: *Hommages à C. Préau* (1975) 426-438; M. H. Hansen, *SO* 54, 1979, 5-22 et P. Schmitt, *Archeologia e storia antica* 2, 1981, 55-68.

⁽⁴⁴⁾ Cf. H. Gericke, *Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen* (1970) 146-147, 161.

⁽⁴⁵⁾ Cf. E. Simon, *AK* 19, 1976, 19-23.