

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

Artikel: Face et profil : les deux masques
Autor: Frontisi-Ducroux, F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835478>

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: 25.01.2026

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

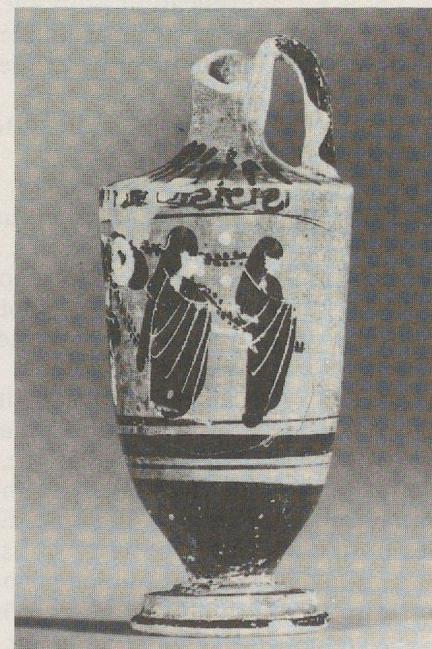
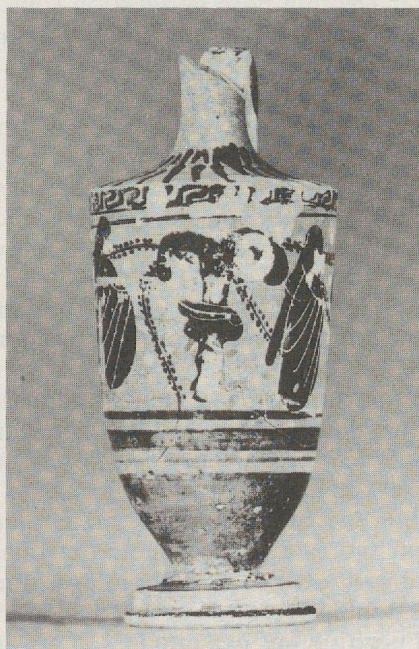
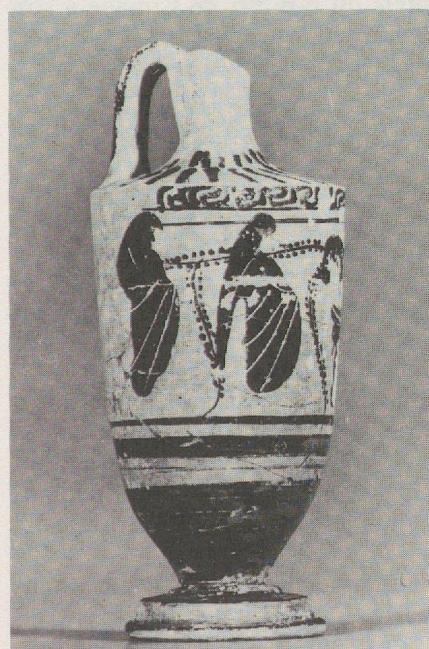
Face et profil: les deux masques

F. Frontisi-Ducroux

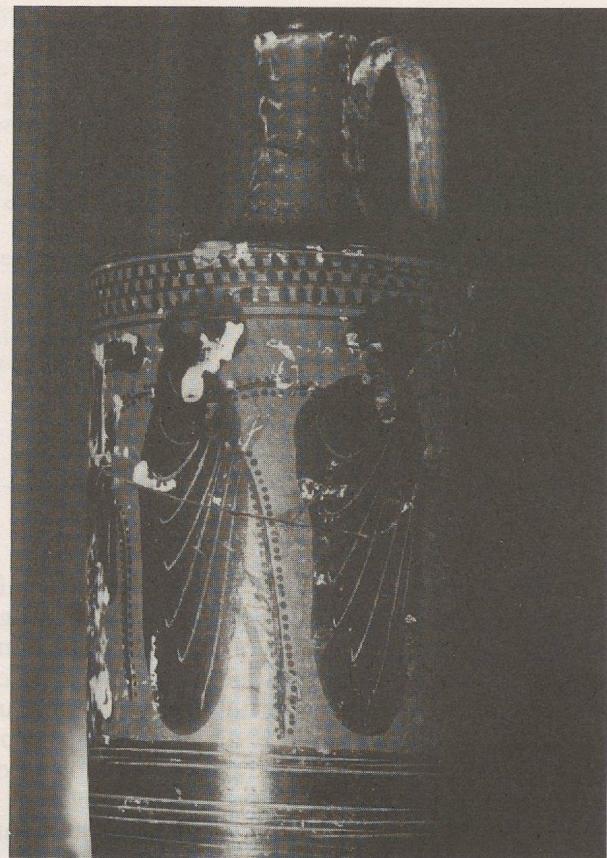
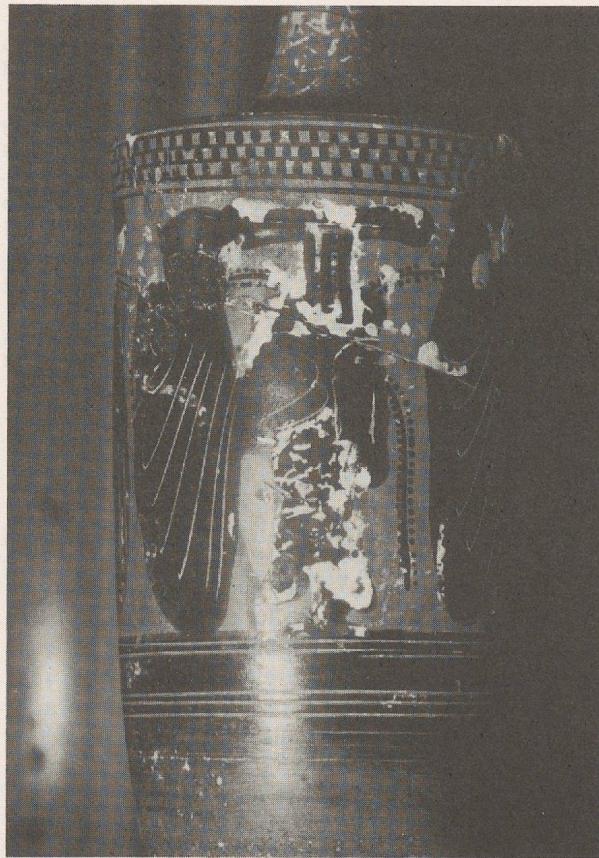
La représentation du visage par le profil est une règle qui ne souffre que peu d'exceptions dans la céramique attique avant le milieu du Ve siècle⁽¹⁾. La figuration du masque — de la Gorgone, de Dionysos et des satyres — constitue une de ces exceptions: on connaît les belles amphores du VI^e siècle qui représentent, au centre de leur panse, le masque du dieu ou de l'un de ses compagnons, et les nombreuses coupes décorées d'yeux encadrant un masque ou un gorgonéion. Sur ces vases le masque est seul, entouré d'un motif décoratif. Mais dans la première moitié du Ve siècle, le corpus de vases traditionnellement appelés «vases des Lénénnes»⁽²⁾ montre le masque de Dionysos non plus isolé, mais «en situation»: il est accroché à un pilier et intégré à une action qu'organisent divers personnages⁽³⁾. Le masque y est représenté tantôt de face, tantôt de profil, et peut occuper le centre de l'image, ou, au contraire, fermer latéralement l'espace⁽⁴⁾.

Lors d'une étude précédente, nous avions, J.-L. Durand et moi-même⁽⁵⁾, analysé, dans l'ensemble de ce corpus, un groupe d'images qui nous semblaient faire série à cause de l'homogénéité de leur composition: des stamnoi à figures rouges attribués à un nombre limité de peintres, surtout aux peintres de la Villa Giulia et de Chicago, datés des environs de 460. Ces images représentent l'idole de Dionysos vue de face, entourée de personnages féminins qui procèdent à des manipulations ayant pour objet le vin. Nous avions conclu à une relation entre le frontalité du masque et de l'action qui se passe sous ses yeux et sous sa protection. En même temps la position de l'idole — dont le masque est situé au centre de la partie la plus bombée du stamnos — souligne le contact qui s'établit entre le regard du dieu et celui du spectateur. C'est une confrontation en vis-à-vis qui s'opère. L'image, tout en établissant un scénario signifiant, conserve au masque les valeurs qu'il comportait sur les vases du VI^e siècle.

Je vais envisager ici une autre «série», interne elle aussi au corpus des Lénénnes: celle des petits lécythes à figures noires, datés du début du siècle, donc antérieurs aux stamnoi⁽⁶⁾. On y voit le masque accroché à un pilier, au centre de la surface à décorer, c'est-à-dire dans l'axe vertical opposé à celui de l'anse (fig. 1). Ce masque est de profil. De chaque côté, des femmes dansent ou semblent marcher en procession. Sur quelques-uns de ces lécythes, le pilier porte deux masques opposés dos à dos (fig. 2). C'est plus précisément sur le sens de ce redoublement que je me suis interrogée.



1.



2.

Ces deux problèmes, signification du profil pour la représentation du masque (dont on peut dire que la norme est constituée par la facialité, tant du point de vue chronologique que de celui de la valeur du masque, fait pour être abordé de face, en une relation de regards réciproques) et signification du profil redoublé, ont déjà fait l'objet de nombreuses recherches. Nous ne retiendrons ici, à titre d'exemple, que les travaux de W. Déonna et de J. Marcadé.

— W. Déonna posait le problème du redoublement de trois façons⁽⁷⁾:

1. En termes de figuration pure, Déonna établissait une équivalence entre deux profils et une face. Les exemples invoqués concernent le profil du corps. Ce sont les images, nombreuses en céramique corinthienne, d'animaux affrontés à 2 corps de profil, se raccordant à une tête unique vue de face. Ce procédé, qui est traditionnellement expliqué soit par une ignorance technique du raccourci, soit par un désir de représenter la totalité du corps, n'a rien à voir avec la représentation du visage.

2. Toujours selon Déonna, le redoublement peut s'inscrire dans la catégorie dite « répétition d'intensité », incluant les procédés par lesquels on redouble ou multiplie la partie du corps qui caractérise un être divin ou monstrueux: ainsi Argos est figuré tantôt le corps parsemé d'yeux multiples, tantôt avec deux visages opposés, pour traduire la toute-puissance de son regard.

3. La 3^e explication proposée par Déonna pose la question sous l'angle du rapport de l'image à son référent: une image serait dédoublée lorsqu'elle se rapporte à un être ambivalent; ce serait le cas de Borée, représenté sur des monnaies avec deux visages, dualité qui traduirait les 2 aspects de ce vent, sec ou humide, bénéfique ou nocif.

Il paraît tentant d'étendre cette explication aux figurations de Dionysos, divinité de l'ambivalence, entre toutes.

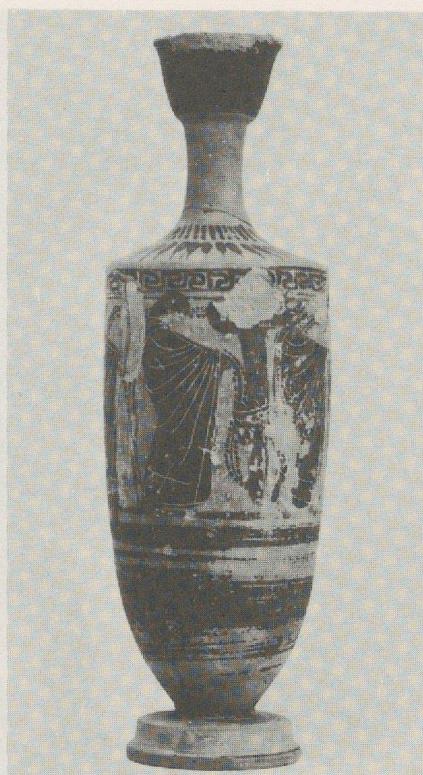
C'est ainsi que J. Marcadé⁽⁸⁾, rapprochant les images à double masque des piliers hermaïques, les interprétabat comme la représentation d'une effigie janiforme de Dionysos, recevant, à l'occasion des Anthestéries, deux rituels d'offrandes successifs, sacrifices infernaux adressés à la divinité chthonienne, et premices de la végétation offertes au dieu du renouveau printanier.

On peut objecter à cette hypothèse que ces images ne représentent ni sacrifice ni offrande. Elles mettent en scène des séquences purement gestuelles, où les seuls objets qui interviennent, sur quelques images, sont des instruments de musique⁽⁹⁾.

Dans l'incapacité de reconstituer le rituel que ces images paraissent évoquer, mieux vaut s'en tenir à des problèmes de figuration du masque, de sa relation aux autres éléments iconiques⁽¹⁰⁾.

Je partirai du présupposé que, pour le masque, représentation de face et représentation de profil répondent à des intentions différentes. En insistant sur le fait que le masque n'est pas toujours redoublé. Que, dans la majorité des cas, il est simple. Et que sa duplication n'entraîne aucun changement dans les attitudes et les positions des personnages qui sont figurés de chaque côté du pilier.

On démontrera ce point en comparant deux à deux des images dont la composition est identique, mais où le masque est tantôt simple, tantôt redoublé. Nous prendrons trois modèles de composition différente (Pl. I) — la composition étant définie par la position des personnages, leurs attitudes, leurs gestes et leurs regards.



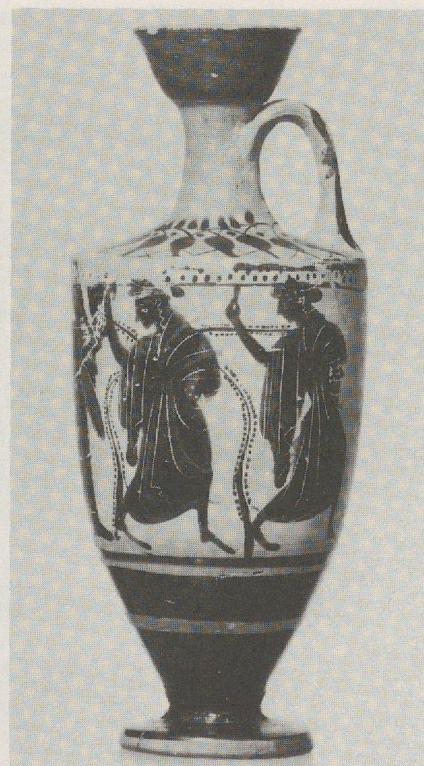
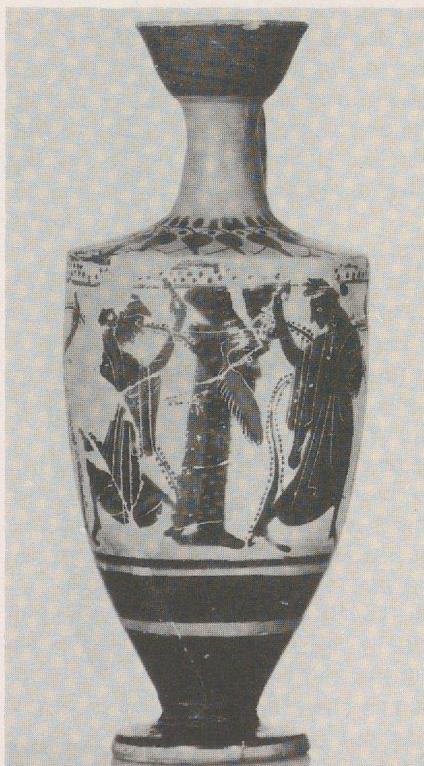
3.

Soit tout d'abord le lécythe Agora P17063 (fig. 3). L'image a l'apparence d'un défilé linéaire représenté de chaque côté du pilier⁽¹¹⁾. La structure de cette image se retrouve sans changement sur Athènes 12395, qui comporte deux masques.

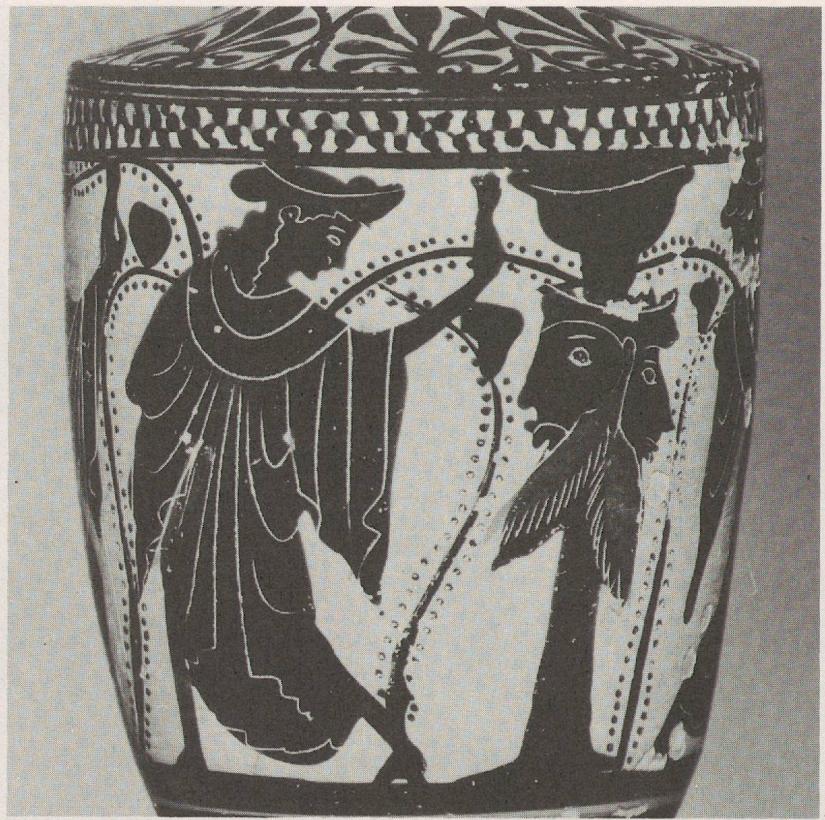
Le deuxième modèle présente une composition concentrique. De chaque côté du pilier, des personnages immobiles sont tournés vers l'idole. Sur le lécythe de Krefeld, un seul masque; sur celui de Berlin 3356, deux masques.

Le troisième modèle est d'apparence plus complexe, car il n'y a pas parallélisme, sauf dans le cas du personnage no 1, entre le sens du déplacement et la direction des regards⁽¹²⁾. Cette composition est présente sur Bruxelles A 1311 (fig. 4), où le pilier porte un masque, et sur New York 75.2.21 (fig. 5), avec deux masques⁽¹³⁾.

On observera ensuite que le masque, représenté de profil sur ces lécythes, est nécessairement pris dans une relation de regards. C'est-à-dire que même lorsque, comme ici, le rapport visuel avec le spectateur du vase est supprimé, le masque n'en est pas pour autant banalisé, neutralisé et réduit à un profil ordinaire. Il continue à fonctionner comme masque, sujet et objet de regard.



4.



5.

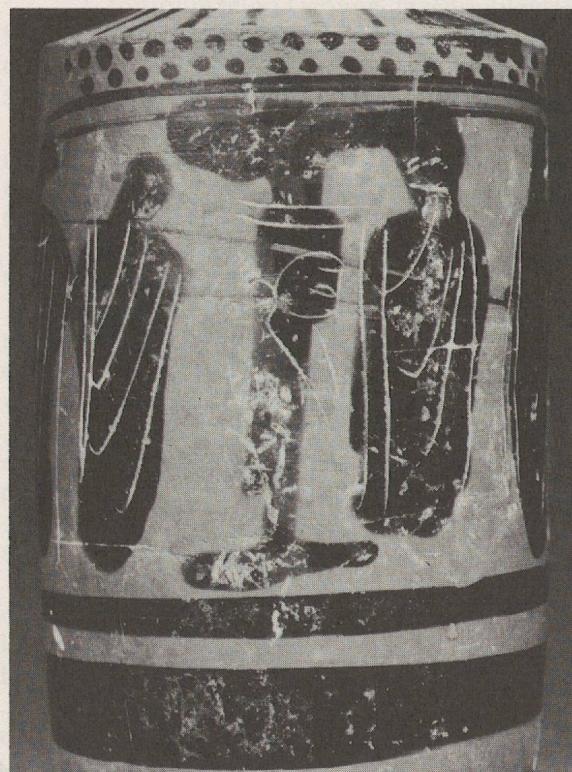


7.

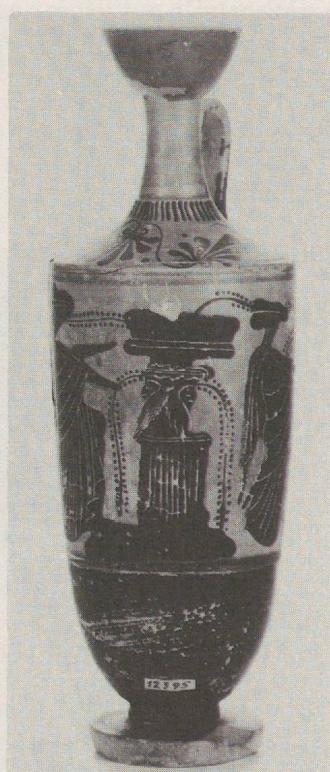
Grey areas = black glaze

Stippled areas = added white (now fugitive)

Dark grey lines = engraved decoration



6.



8.

Si nous revenons à notre premier exemple, Agora P17063 (fig. 3), où figure une procession se dirigeant de la gauche vers la droite (Pl. II), on voit que, le masque étant tourné vers la gauche, les deux personnages placés à sa gauche paraissent le regarder⁽¹⁴⁾.

Un lécythe de Mount Holyoke montre un défilé analogue⁽¹⁵⁾ (fig. 6). Mais le masque est accroché sur le côté droit du pilier et pas conséquent orienté vers la droite. On remarque que le premier personnage à sa droite (le no 3) se retourne pour le regarder⁽¹⁶⁾ (fig. 7).

En revanche, sur Athènes 12395 (fig. 8), le personnage no 3 ne se retourne pas. L'un des deux masques, celui de droite, n'est pas objet de regard. Précisons que sur New York 75.2.21 (fig. 5) chacun des deux masques est en relation de regard avec les deux personnages placés de son côté⁽¹⁷⁾. Ici ce n'est pas le cas. Seul le masque de gauche fonctionne comme tel, regardant-regardé. On peut en conclure que le second masque, ici celui de droite, est simplement le signe graphique d'une duplication. Le sens de ce redoublement devait être clair pour les Grecs. C'est ce sens qu'il nous faut essayer de trouver.

On commencera par le chercher sur les images en essayant de découvrir des cas analogues.

Le rapprochement proposé par J. Marcadé avec les hermès est séduisant, car cette effigie à deux masques opposés fait effectivement penser aux hermès janiformes attestés archéologiquement. Mais cette figure n'apparaît pas sur les images céramiques. Les hermès multiples sont figurés côté à côté, face à face, frontaux ou de profil, au centre ou sur le côté de l'image, mais jamais, à notre connaissance en position de profils opposés divergents⁽¹⁸⁾.

En revanche, l'iconographie d'Argos présente une certaine analogie avec ce motif. Ce personnage mythique est parfois représenté avec deux visages accolés aux profils divergents. Sur d'autres images, il est figuré avec le corps, montré de face ou de trois-quarts, parsemé d'une multitude d'yeux⁽¹⁹⁾.

Or dans le cas d'Argos les textes sont explicites sur la signification de ces particularités⁽²⁰⁾. Nous pouvons y faire appel, notre but étant de reconstituer le système mental commun au peintre et aux spectateurs de ces images. Nous passerons donc du plan de l'iconographie au niveau plus général des «représentations».

Argos donc est *panoptès*⁽²¹⁾; doué d'une vision totale et permanente. Mais il ne s'agit pas, à proprement parler, d'intensité du regard.

Car Argos n'a pas une vue plus forte ni plus perçante que la majorité des dieux, tels que les montre, par exemple, l'*Iliade*. Sa caractéristique est de voir partout grâce à ses deux paires d'yeux — devant et derrière — ou grâce à ses cent yeux, selon les versions. Il voit des deux côtés et tout autour de lui. Parallèlement, il voit sans interruption, ses yeux multiples, ou ses deux paires d'yeux se relayant pour veiller et dormir. La dualité et la circularité sont constitutives de son personnage, indiquent les textes. Par exemple, selon un scholiaste⁽²²⁾, il voit à la fois l'Orient et le Couchant, et il est couvert d'yeux tout autour de son corps (*kúklō*).

C'est sur cette association entre dualité et circularité, sur les plans temporel et spatial, que je voudrais m'arrêter. Dans le cas d'Argos la dualité s'exprime comme bi-directionnalité (Est-Ouest, qui correspond à la complémentarité lever-coucher du soleil, donc nuit-jour). Et son double champ visuel lui permet un balayage total de l'espace, soit 360°, donc un cercle⁽²³⁾. Cette vision circulaire est représentée comme sur un plan à deux dimensions, aussi bien par les textes — «devant/derrière» — que par les images — gauche/droite —. De plus ces images sont portées par des surfaces qui ne sont pas planes, mais cylindriques ou sphériques.

Cette association entre la dualité et la circularité est attestée, en Grèce ancienne, sur différents plans de représentation.

— Au niveau linguistique, je me réfère à l'étude de F. Skoda, *Le redoublement expressif*⁽²⁴⁾, qui analyse un procédé morphologique attesté dans presque toutes les langues, et plus particulièrement dans le domaine indo-européen, procédé qui consiste à répéter le radical d'un mot (ex: bar-bare ou glou-glou). L'auteur étudie, parmi les fonctions de ce procédé, celles que la langue grecque a plus particulièrement développées. Ainsi, alors que le grec n'a pratiquement pas utilisé ce procédé pour exprimer le pluriel (comme l'a fait le latin: par ex. *grex-gregs*, *populus*, *calculus*), une des valeurs qu'il a privilégiées est l'expression de la forme arrondie et de la circularité. Les termes *kúklōs* et *kírkos*, qui comportent un redoublement du radical, en sont des exemples.

— Toujours sur le plan linguistique, cette même association se manifeste à travers les deux valeurs du préverbe *amphi-* qui signifie, on le sait, d'une part, «des deux côtés; en double», comme *amphō* et *amphóteros*; par exemple dans *amphiképhalos* et *amphiprósōpos*⁽²⁵⁾ et d'autre part, «tout autour», comme dans *amphikáhlíptō*. Dans certains cas le terme composé est ambivalent; par exemple *amphíbolos*: «qui enveloppe» et «à double sens»; *amphídromos* qui renvoie à l'action de courir soit dans les deux sens, soit tout autour, comme le rappelle le nom de la fête des Amphidromies.

— Sur le plan mythique, outre le personnage d'Argos, la fable aristophanesque du *Banquet* de Platon joue sur la même association entre bi-directionnalité et circularité⁽²⁶⁾. Les hommes primordiaux sont à la fois circulaires, sphériques même, et orientés dans les deux sens. Ils se déplacent soit en faisant la roue, soit en avançant vers l'avant ou vers l'arrière. Ou plus exactement ils n'ont pas d'arrière. Dans la description qu'en donne Platon, le terme *kúklōs* et les mots qui expriment la rondeur — de leur cou, de leur dos, de leurs flancs —, la comparaison qui les assimile à des astéroïdes etc..., tout ceci alterne avec les indications qui précisent leur double orientation: ils ont une tête à deux visages opposés, exactement comme Argos sur les images. Et ils valent à tous égards — forme, force, vitesse — le double des hommes d'aujourd'hui, qui sont issus de leur division. Plus intéressant encore: Platon, pour évoquer une nouvelle division éventuelle, au cas où les hommes ne donneraient pas satisfaction aux dieux, fait appel au domaine de la représentation figurée: si les dieux décident de les fendre, une nouvelle foi, en deux, en les sciant selon la ligne de leur nez, ils seront alors semblables «à ces gens qu'on voit de profil en bas-relief sur les stèles»⁽²⁷⁾. De cette comparaison je

retiendrai ici moins le détail, c'est-à-dire l'équivalence que pose Platon entre le profil et un quart de sphère, que son principe même: une relation entre représentation mythique et représentation figurée à propos de l'association de ces deux notions: circularité et duplication.

— Revenons maintenant au plan de l'iconographie: en rapprochant les figurations de l'Argos à deux visages et celles du pilier à double masque de Dionysos, pouvons-nous attribuer à ce redoublement la même signification que dans le cas d'Argos ? Une expression de la toute-puissance visuelle de ce dieu, de l'ubiquité de son regard ? Le rôle du face à face entre le fidèle et le dieu est attesté, en particulier dans les *Bacchantes* d'Euripide⁽²⁸⁾, et c'est précisément ce que traduit sur le plan figuratif la frontalité du masque, qui concerne des puissances que, comme l'a dit J.-P. Vernant, «on ne peut aborder que de face». Mais, d'une part, il ne s'agit en ce cas que d'un demi-balayage de l'espace, à 180°. Et, d'autre part, nous sommes partis du présupposé que le choix du profil indiquait une intention de se démarquer de la norme, d'établir un écart avec la représentation majoritaire. Le sens doit nécessairement être différent.

De même que dans la série des stamnoi, nous l'avons vu, la frontalité du masque, outre ses valeurs propres, est en rapport avec une action qui prend place devant le masque, on peut poser l'hypothèse que le profil, dans la série des lécythes, est en relation avec une action qui se déroule, non pas devant le masque, mais tout autour du pilier⁽²⁹⁾. Que le redoublement est, en figuration comme dans la langue et dans les constructions mythiques, un indice de circularité.

Sur les images, cet indice joue dans le même sens que d'autres éléments iconiques qui concourent à créer une impression d'encerclement du pilier et de circulation tout autour de cet axe central. Et le profil du masque, même simple, constitue l'un de ces indices de circularité.

Notre schéma de la Planche III (Pl. III) formalise d'un côté l'espace que construit la frontalité du masque dans le cas des stamnoi, dont la panse large, sphéroïdale, permet de saisir d'un seul coup d'oeil l'ensemble d'une des deux faces. Soit, par exemple, Londres E431. L'action se déroule devant le pilier et la trapeza, et sous le regard du masque. Sous le vase, nous avons représenté le champ visuel. La flèche extérieure indique le regard du spectateur du vase; les flèches intérieures marquent, à droite et à gauche, les regards des deux femmes, et, partant du centre, le regard du masque, qui balaie un champ de 180°. Les personnages placés à droite et à gauche de l'idole doivent être compris comme se tenant *devant* le dieu et la table.

Dans le cas des lécythes, vus ici de face, la forme cylindrique du vase ne permet qu'une vision fragmentaire de l'image dont il n'est possible d'appréhender à la fois qu'un tiers⁽³⁰⁾. Les peintres de cette série de lécythes tout à la fois compensent et utilisent cette forme: l'étroitesse du cylindre, dont presque toute la surface est décorée, est en elle-même une première incitation à la rotation. Il faut faire tourner le vase, de petite dimension, et fait pour être manié, afin de comprendre l'image en son entier. Le profil du masque nous semble être une autre incitation à la rotation, plus abstraite, le masque de profil invitant à venir mentalement se placer devant. D'autres incitations à la rotation sont constituées par la direction des regards et des déplacements; qui jouent toujours dans les deux sens, même s'il y a un sens majoritaire de gauche à droite. Sur la planche, ces directions sont explicitées au-dessous de chaque lécythe⁽³¹⁾ par des flèches, selon le même code que précédemment.

L'espace ainsi évoqué par ces images serait un espace circulaire, balisé par des personnages occupant des positions diverses sur la circonférence d'un cercle dont le centre est occupé par le pilier, qu'il faut donc, en lisant l'image, reculer imaginairement et placer dans l'axe vertical central du cylindre.

C'est cet espace qui, toujours sur la Planche III, est schématisé, sous chaque image. Les flèches extérieures au vase marquent les déplacements et regards des personnages, la flèche interne figure à la fois tantôt le rayon du cercle, tantôt son diamètre, et le rayon visuel du masque qui, lorsqu'il est simple, balaie 180°, et, redoublé, embrasse 360°, soit la totalité de l'espace, comme dans le cas d'Argos.

L'action évoquée par les images des lécythes serait donc, non pas un défilé linéaire devant le masque, mais une ronde, marchée ou dansée, encerclant le pilier.

Cette ronde est d'ailleurs représentée sur d'autres vases du corpus des Lénéennes.

Sur la coupe de Berlin signée d'Hiéron et de Makron⁽³²⁾ (fig. 9), l'impression d'encerclement de l'idole est produite par divers procédés: torsion des corps et des membres; récurrence du schème «arrondi» dans la structure des vêtements: en haut le colpos bouffant, en bas les plis qui divergent en éventail; et surtout la superposition des pans de robe, qui se recouvrent régulièrement, composant comme un feuillement, un plissage circulaire, qui épouse le pourtour de la coupe.

Sur une autre coupe, à figures noires, d'Uppsala⁽³³⁾ (fig. 10), l'idole est redoublée; le pilier figure au milieu de chaque côté, le masque étant, les deux fois, orienté dans le même sens, vers la droite. Mais quand on regarde la coupe renversée, accrochée au mur ou posée à l'envers, les masques se présentent inversés. Leurs regards couvrent ainsi l'ensemble de la surface externe du vase. Les deux ménades qui encadrent chacun des masques lui tournent le dos, et l'un de leurs pieds passe devant la base du pilier, ce qui crée un effet de profondeur. Etant donné la position des danseuses, affrontées deux à deux, on penserait plutôt que chaque participante est ici en train de tournoyer sur elle-même, les bras voilés étendus comme des ailes.

Sur les lécythes, la diversité de composition des images et la variété des gestes des personnages semblent suggérer plusieurs aspects, ou phases, de l'encerclement du pilier.

Etant entendu que dans tous les cas les figures placées de chaque côté du pilier doivent être comprises comme réparties *tout autour*, on peut proposer quelques interprétations, formalisées par les schémas de la Planche IV (Pl. IV).

Les trois lécythes choisis comportent un double masque; le regard en est schématisé par la flèche double qui part du centre du cercle représenté sous chaque lécythe. La totalité de l'espace circulaire se trouve ainsi balayée, les femmes étant, de tous les côtés, placées sous le regard de leur dieu.



9.

Le lécythe de Berlin 3356 est le plus simple à comprendre: les personnages sont immobiles, en disposition concentrique, tournés vers le masque qu'ils regardent. Ce type de représentation évoquerait une phase arrêtée de la ronde, pause accompagnée de salutations.

Sur New York 75.2.21, les personnages no 2, 3 et 4 sont construits en tension; il y a opposition entre le sens des regards et celui des déplacements. Cette figure suggère la torsion du corps et la rotation. C'est un procédé graphique fréquent, qu'illustre à merveille la coupe de Berlin d'Hiéron et de Makron. L'attitude de ces trois personnages indique à la fois que ces femmes regardent le masque et qu'elles tournent sur elles-mêmes, le no 2 dans un sens, les no 3 et 4 dans l'autre sens. Peu importe que ces deux activités soient effectivement réalisables ou non: ces gestes sont avant tout des signes. Quant au personnage no 1, situé dans la partie gauche de l'image, là où le pilier n'est pas visible, il semble à la fois avancer et regarder vers le masque. Sa fonction, pensons-nous, est de signifier que la ronde tourne. Il y a donc trois signes juxtaposés, et combinés, qui indiquent: la convergence des regards, la rotation des corps et la circulation. L'image représenterait une ronde de danseuses qui progressent tout en tournoyant sur elles-mêmes, et regardent, autant que faire se peut, vers le masque divin.

L'image du lécythe d'Athènes est construite sur un parallélisme des regards et des déplacements. Les deux premiers personnages, à gauche du pilier, regardent le masque. Etant donné l'uniformité du déplacement et la répétition des figures qui sont parallèles, on peut supposer le schéma suivant: les femmes se déplacent en cercle tout autour du pilier en regardant le masque. Il ne s'agit donc pas d'un défilé linéaire mais d'une procession circulaire, où toutes les participantes ont avec le pilier central la même relation. Et ce, bien que les deux personnages de droite semblent lui tourner le dos, bien que, comme nous l'avons souligné précédemment, il n'y ait pas échange de regard avec le masque de droite. C'est qu'il suffit que cette relation soit marquée une fois; tout comme sur le lécythe de New York, le déplacement collectif est indiqué par un seul personnage.

Pour chacune de ces constructions le schéma est le même dans le cas du masque unique, et la signification est identique: les femmes encerclent le pilier, tournent autour du masque et entrent en contact avec son regard. Pendant qu'elles tournent, leur vision est discontinue; successivement elles voient, puis ne voient plus. Cette discontinuité pourrait sembler mieux indiquée par le profil simple, une moitié de la danse paraissant sortir du champ de vision du masque pour y entrer l'instant d'après. En revanche, le profil redoublé marque un autre aspect de la discontinuité visuelle: en tournant, les femmes voient alternativement le profil gauche, puis le profil droit.

Il peut sembler paradoxal d'attribuer ainsi la même valeur à deux signes, l'un étant la duplication de l'autre: la masque de profil et son redoublement, qui tous deux dénoteraient la circularité⁽³⁴⁾. On rappellera qu'en géométrie un cercle peut être défini soit par son rayon, soit par son diamètre. Il ne s'agit pas à proprement parler de géométrie ici. Le problème est pourtant celui de la représentation d'un espace, dessiné par un jeu de gestes et de regards, et d'une pratique à l'intérieur de cet espace: encerclement de la divinité par ses fidèles, et contact visuel entre le regard tout-puissant du dieu qui balaie l'espace humain, voyant tout et se faisant voir, et les regards des femmes, qui convergent vers lui et viennent s'offrir à sa vue.



10.

Ces images n'ont rien de réaliste donc, et ne nous présentent pas une danse saisie comme par instantané, en un moment précis, même si différentes phases de la ronde semblent évoquées⁽³⁵⁾. Elles construisent un espace par coordination d'éléments signifiants, par association de signes qui indiquent les relations des personnages au pilier et au masque. Relation de position, de déplacements, de gestes et de regards. Elles n'en ont pas moins un référent: un ou des rituels qui devaient se dérouler autour de l'idole-masque de Dionysos. Mais tout rituel est lui-même construction d'espace. D'un espace mental, aussi abstrait dans sa matérialisation en des gestes et des parcours que l'espace iconique, représenté graphiquement.

Cette enquête, menée à partir de problèmes iconographiques, nous a rapidement conduits sur le terrain plus général de l'anthropologie. Nous avons pu constater, à l'intérieur d'un même champ culturel, des constantes et des homologies entre différents niveaux de représentation — verbal, mythique, figuratif — au-delà et à travers la spécificité de chacun de ces modes d'expression.

Toujours sur le plan anthropologique, au niveau particulier des représentations religieuses, l'analyse de la série des lécythes, après celle que nous avions consacrée aux stamnoi, permet de faire apparaître un second aspect de la relation qu'avait avec Dionysos l'homme grec et plus précisément l'Athénien — et l'Athéenne.

Le premier, rappelons-le, concernait une relation de face, en vis-à-vis, liée à la manipulation du vin par les femmes, mais peut-être pas à sa consommation; image sensiblement plus «sage» que celle que l'on se fait généralement de la ménade.

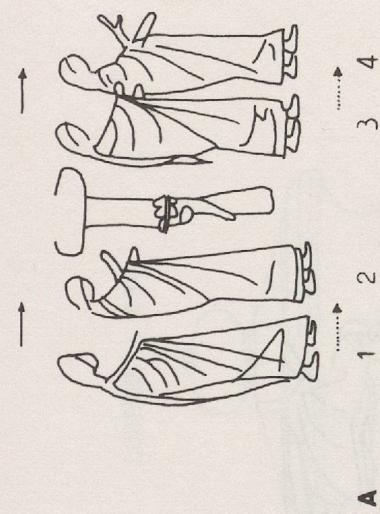
Ce qui s'affirme ici est une modalité d'encerclement de l'idole, liée à la danse, à la musique et au rythme — nullement déchaînée d'ailleurs — semblant viser à circonscrire la divinité, à la fixer au centre de la ronde humaine comme pour recevoir le bénéfice de son regard efficace.

Ces deux aspects concernent le rituel du pilier et du masque. Ils en sont spécifiques, s'ils ne l'épuisent pas entièrement. Ils se distinguent du culte qui s'adresse à la statue anthropomorphe de Dionysos, culte identique à celui des autres divinités olympiennes⁽³⁶⁾.

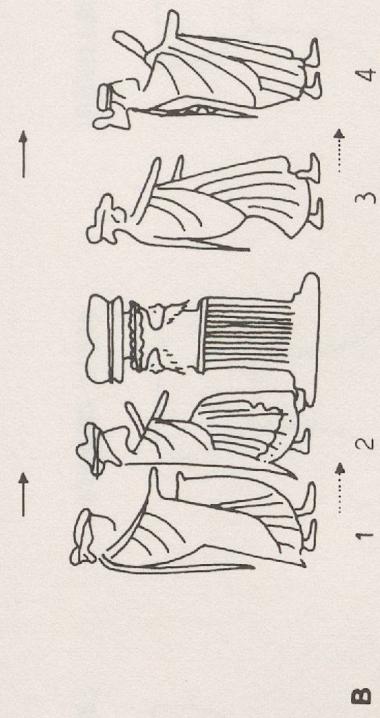
L'un et l'autre, encerclement et face à face, sont mis en image par la céramique attique dans la première moitié du Ve siècle, en deux périodes successives, et sur des vases de forme et d'usage différents: vers 490-480 pour les lécythes, autour de 460 pour les stamnoi. La mise en rapport entre le masque en vision frontale et la manipulation du vin est figurée sur des récipients à vin. La représentation de l'encerclement du pilier décore des lécythes, qui peuvent contenir des liquides variés⁽³⁷⁾.

Ces conclusions ne valent que pour ces deux groupes de vases. Mais elles permettent aussi dès maintenant de rendre compte des autres images du corpus des Lénées, qui jusqu'à présent apparaissaient comme des figures isolées⁽³⁸⁾. Dans tous les cas, l'orientation du masque est le premier élément à prendre en considération. Face ou profil: le choix ressortit à un problème d'ordre spatial. Le parti-pris du peintre implique une intention précise, un arrière-plan de représentations défini. La construction de l'espace, iconique et rituel, est sans aucun doute une question majeure dans l'imaginaire dionysiaque, et dans le culte de Dionysos, divinité, entre toutes, de l'ubiquité, de la présence et de l'absence.

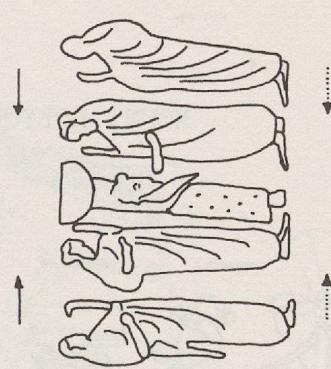
F. Frontisi-Ducroux



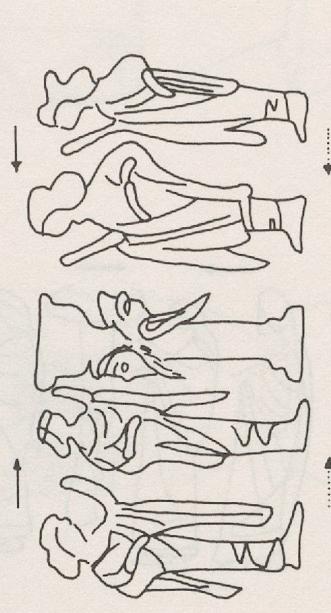
AGORA P 17063



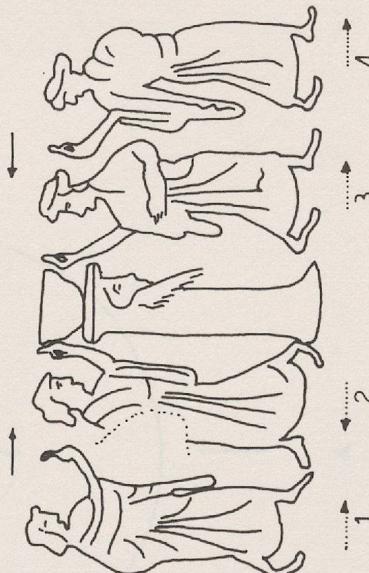
ATHENES 12395



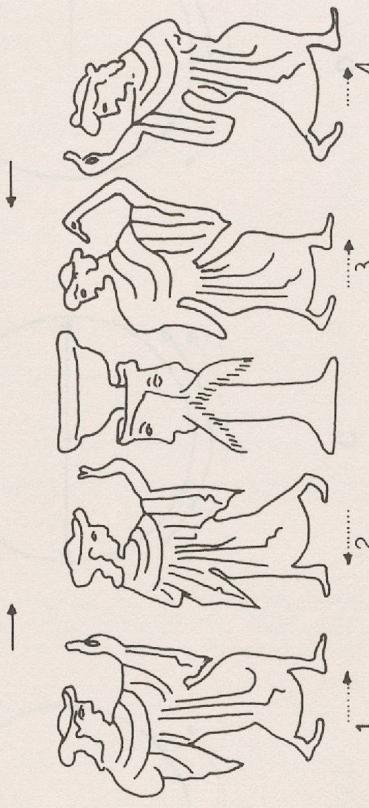
KREFELD 9.1969



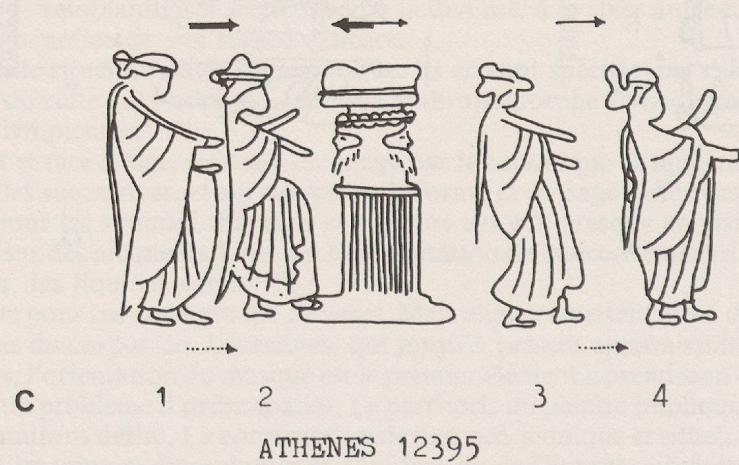
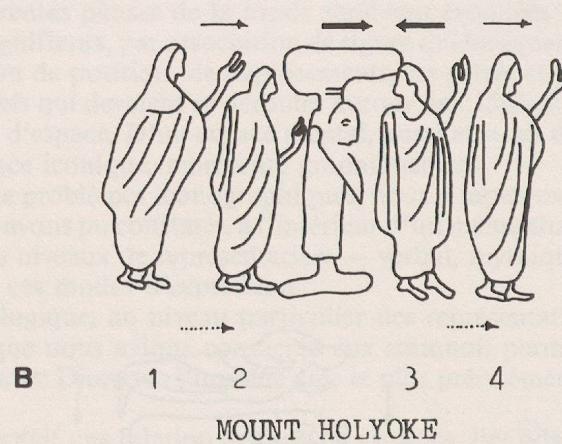
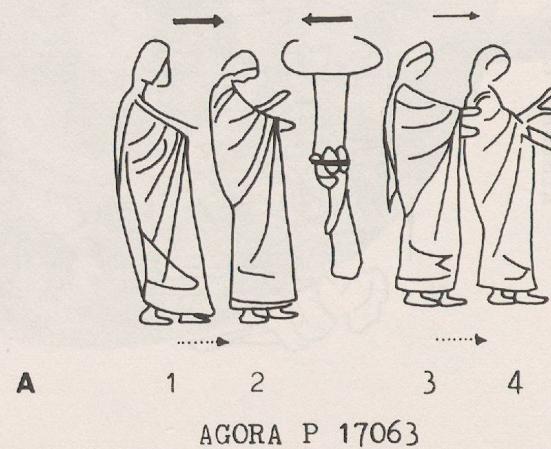
BERLIN 3356



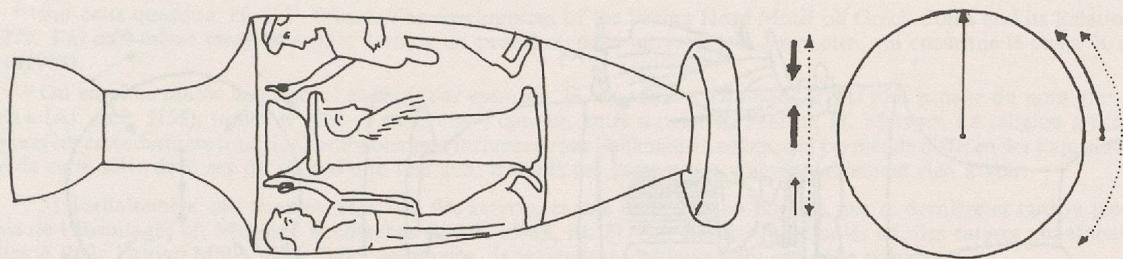
BRUXELLES A 1311



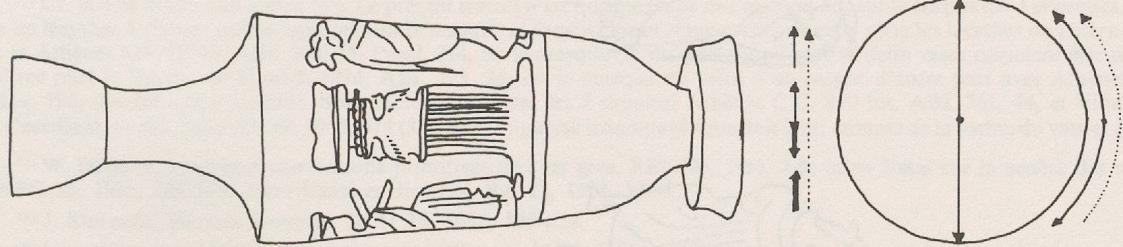
NEW YORK 75.2.21



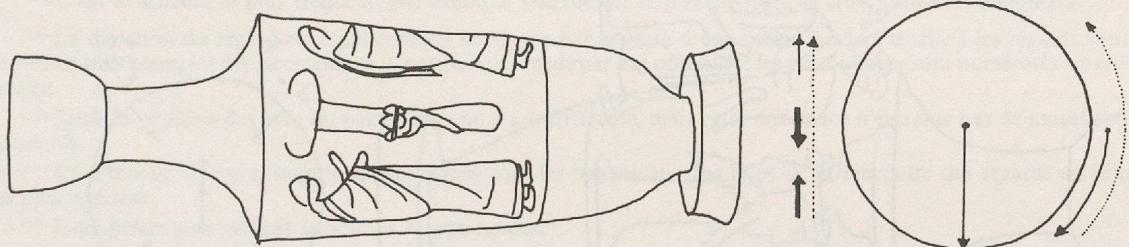
BRUXELLES A 1311



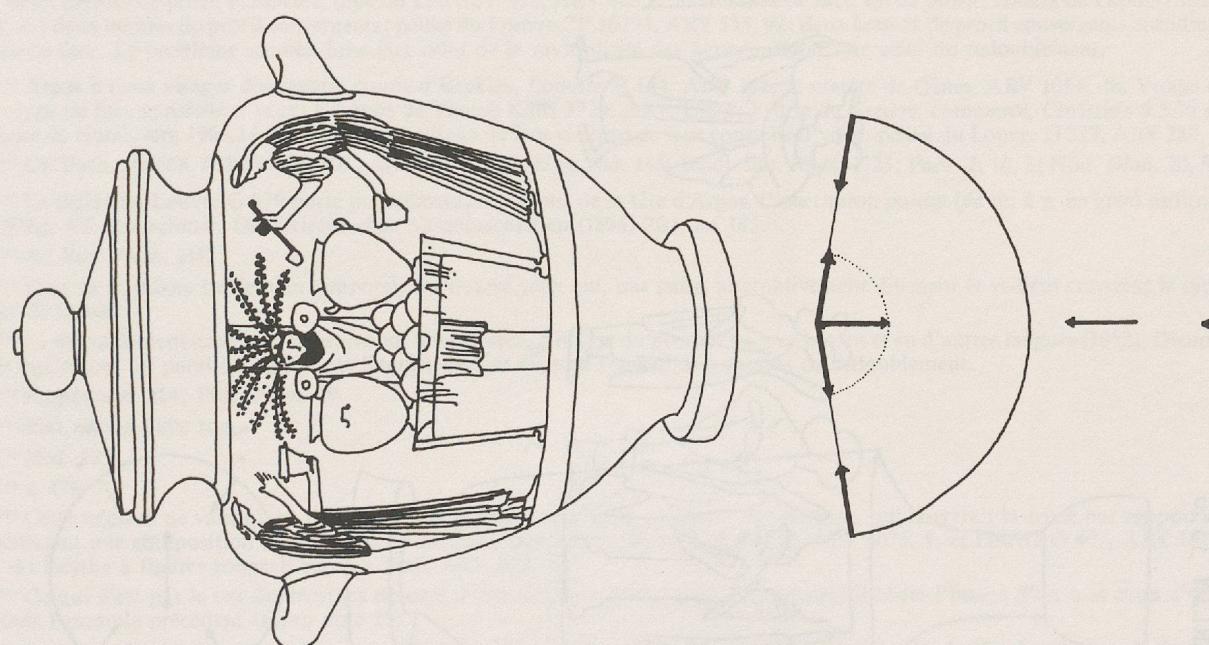
ATHENES 12395



AGORA P 17063



LONDRES E 451

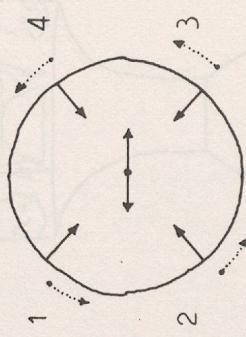
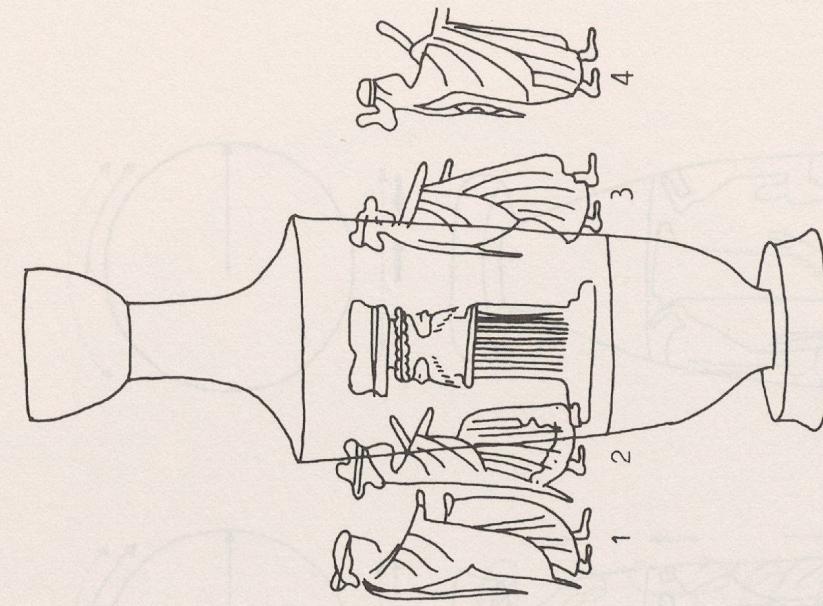
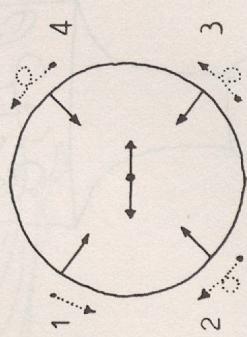
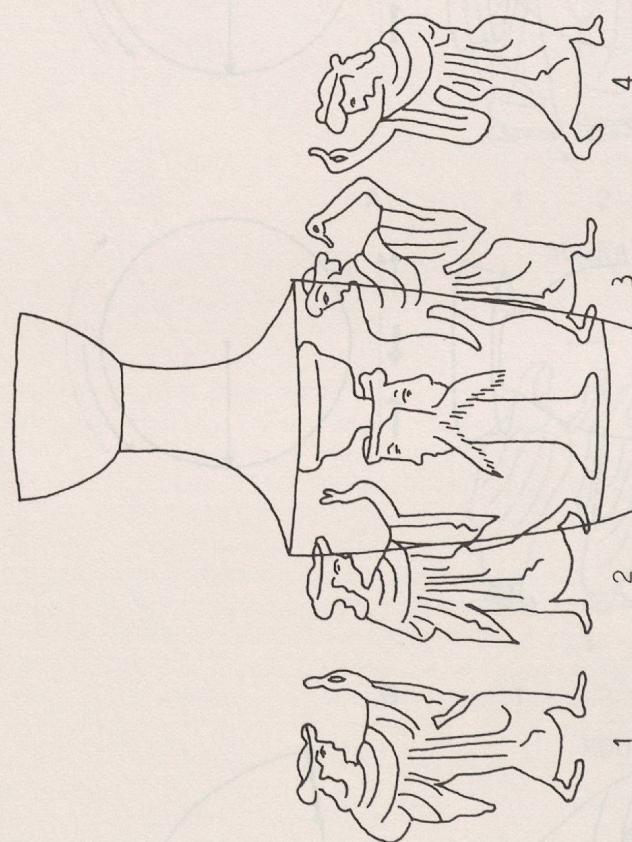
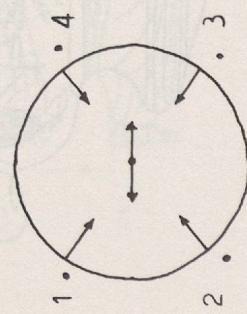
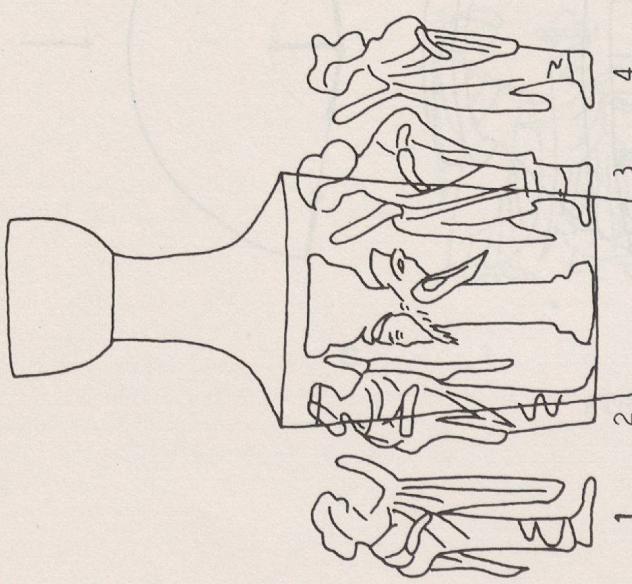


4 BERLIN 3356

NEW YORK 75.2.21

ATHENES 12395

100



A

B

C

NOTES

⁽¹⁾ Sur cette question, cf. K.P. Erhart, *The development of the Facing Head Motif on Greek Coins and its Relation to Classical Art*, 1979. J'ai moi-même tenté de rendre compte du problème dans un essai très provisoire, qui constitue le chap. X de la Cité des Images (1984).

⁽²⁾ On emploie tantôt le terme «Lénées», par exemple: H. Jeanmaire, *Dionysos* (1951) plus proche du nom grec de la fête des «Lenaia» (Ar. *Ach.* 1155), tantôt le mot «Lénennes», comme, entre autres: R. Martin, H. Metzger, *La religion grecque* (1976) 122 sqq. Je préfère cette dernière tradition, probablement influencée par l'allemand Lenäen, qui permet de différencier l'appellation désormais usuelle de cette série de vases du nom d'une fête avec laquelle ces vases n'ont vraisemblablement rien à voir.

⁽³⁾ Majoritairement des femmes, sept fois des satyres, et une seule fois un homme, sur la dernière et tardive pièce du corpus, le chous de l'Ermitage; cf. Metzger, *Recherches* (1965), 65-68, Pl. 27. Sur les lécythes étudiés ici, des satyres apparaissent trois fois: Bruxelles A 262; Louvre MNB 2038; Bâle, commerce. Je reviendrai ultérieurement sur cette présence.

⁽⁴⁾ De face, au centre: la série des stamnoi, par exemple Boston 90.155, ARV 621, 34. De face, sur le côté: oenochoé Berlin 1930, ABV 573, 2. De profil au centre, par exemple les stamnoi Londres E 452 et Louvre G 407, ARV 1073, 9 et 10. De profil sur le côté: lécythe Cracovie 1252, ARV 672, 14; péliké Louvre G 227, ARV 283, 2.

⁽⁵⁾ *Idoles, Figures, Images*, RA 1/1982, 81-108.

⁽⁶⁾ Cf. la liste donnée en appendice. Le présent travail n'est qu'une étape de l'analyse de tout le corpus des Lénennes. Je n'envisage ici que les lécythes à figures noires représentant le masque et le pilier. Sont donc exclus de cette série les lécythes de Palerme 20.23, ABL 206/3, et Athènes MN 11749, ABL 208, 55, Paral. 214, où le masque est dissocié du pilier. Ces deux vases devraient être mis en relation avec d'une part le lécythe de Munich 1874, ABL 223, 36, où le masque est celui d'un satyre, d'autre part avec Athènes, Vlasto 266, ABL 214, 196, qui est une oenochoé. Sont exclus également les 2 skyphoi Athènes C.C. 820 bis, ABL 251, 44, et Villa Giulia, prov. Civita Castellani, ss. no., Mon AL 42, 1955, 974 (39), dont l'analyse iconographique doit tenir compte de la forme du vase et de sa fonction.

⁽⁷⁾ W. Déonna, *Quelques conventions primitives de l'art grec*, REG 26, 1913, 1-9; *idem* *Essai sur la genèse des monstres dans l'art*, REG 28, 1915, 288-349; *idem* *Unité et diversité*, RA 23, 1914, 30-58.

⁽⁸⁾ J. Marcadé, *Hermès Doubles*, BCH 76, 1952, 596-624.

⁽⁹⁾ Une flûte sur Athènes 464; des lyres sur Louvre MNB 2039 et Bâle, commerce.

⁽¹⁰⁾ Témoin de cette aporie la querelle des partisans des Anhestéries et de ceux des Lénées. Il va de soi que c'est cette impossibilité seule, et non point un manque d'intérêt à l'égard du référent «réel» de ces images, la scène rituelle à laquelle elles font allusion, qui m'interdit d'envisager la question d'une éventuelle duplication «réelle» du masque. Dans l'état actuel de la documentation, il ne semble possible d'atteindre que des faits de représentation.

⁽¹¹⁾ C'est le schéma le plus fréquent, par exemple Wurzburg HA 917, Syracuse 24697, Athènes commerce.

⁽¹²⁾ La direction du regard est régulièrement soulignée par le geste d'une main. Sur la Planche I les regards sont indiqués par des flèches en trait plein, les déplacements et la position des pieds par des pointillés: les personnages sont numérotés à partir de la gauche de l'image.

⁽¹³⁾ Seule la position des bras du personnage no 3 est différente, mais cette différence n'entraîne pas de modification pertinente de l'ensemble.

⁽¹⁴⁾ Cf. Planche II; les conventions graphiques sont les mêmes que sur la pl. I; la rencontre des regards est marquée par des flèches plus épaisses.

⁽¹⁵⁾ Une différence: les bras sont levés et non tendus.

⁽¹⁶⁾ Je dois cette précision à l'obligeance de M. W.M. Watson, qui, en plus des photographies, a fait faire un dessin de l'image qui n'était pas suffisamment lisible. Je l'en remercie très vivement (fig. 7).

⁽¹⁷⁾ Sur les autres lécythes à double masque, le masque de gauche est toujours regardé par les deux personnages de gauche; celui de droite est regardé par les deux personnages de droite sur Athènes 464, par le premier personnage de droite sur Louvre et Bâle, et par le second de droite sur Syracuse 35810.

⁽¹⁸⁾ Péliké de Berlin 1962.62, ARV 555, 91 bis: deux hermès de face, côté à côté; cratère de Bologne Inv. DL 16 A, CV 1 pl. 27 (224): deux hermès de profil parallèles; olpé du Louvre F 325, ABV 448, 2: un hermès de face, un de profil; cratère de Laon 37.1023, ARV 553, 33: deux hermès de profil convergents; péliké du Louvre CP 10795, ARV 555, 92: deux hermès de profil convergents encadrant un hermès de face. Le problème semble donc être celui de la multiplicité des hermès plutôt que celui du redoublement.

⁽¹⁹⁾ Argos à deux visages divergents: coupe d'Exekias, Londres B 164, ABV 148, 2; cratère de Gênes, ARV 1054, 48. Visage de profil et corps de face constellé d'yeux: stamnos de Vienne KhM 3729, ARV, 288 1; hydrie de Genève, commerce, Christie's 5.5.79 no 69; amphore de Hambourg 1966.34, Para 347, 8ter; visage de face et corps de face constellé d'yeux: péliké du Louvre G 229, ARV 289, 3.

⁽²⁰⁾ Cf. Esch. *Pr.* 568. 678; *Suppl.* 305; *Apollod.* 2, 1, 2; *Hyg. Fab.* 145; *schol. Eur. Phén.* 1123; *Paus.* 2, 16, 3; *Non. Dion.* 20, 84.

⁽²¹⁾ La péliké du Louvre G 229 porte précisément, au-dessus de la tête d'Argos, l'inscription *panop* (de dr. à g. en grec) restituée en *panop/itēs*. Cf. Kretschmer, *Die Griechischen Vaseninschriften* (1894) 202, no 185.

⁽²²⁾ Ad Eur. *Phén.* 1115.

⁽²³⁾ Il en va de même sur le plan temporel: ses quatre yeux qui, par paire, alternativement dorment et veillent couvrent le cycle du jour et de la nuit.

⁽²⁴⁾ Le redoublement expressif: un universal linguistique. Analyse du procédé en grec ancien et en d'autres langues (1982). Déonna établissait également un parallèle entre faits linguistiques et faits de figuration à propos du redoublement.

⁽²⁵⁾ Empédocle, 214; Plut. *Num.* 19.

⁽²⁶⁾ Plat. *Bang.* 189e sqq.

⁽²⁷⁾ *Ibid.* 193a.

⁽²⁸⁾ v. 470.

⁽²⁹⁾ Cette relation ne vaut qu'en l'absence de tout repère spatial fixe, trapeza par exemple, qui ancrerait la scène par rapport au pilier, établissant une composition proche de celle des deux stamnoi Londres, B.M. E 452, ARV 1073, 9, et Louvre G 407, ARV 1073, 10; ainsi du lécythe à figures rouges Cracovie 1252, ARV 672, 14.

⁽³⁰⁾ Ce qui n'est pas le cas des lécythes décorés d'une simple vignette dont on peut apprécier l'image d'un seul coup d'œil, comme dans l'exemple précédent (*supra* note 29).

⁽³¹⁾ La forme du lécythe est une forme simplifiée, qui ne correspond pas nécessairement à la forme du lécythe support de l'image analysée, ceci pour faciliter le travail du dessinateur, en l'occurrence F. Lissarrague, qui m'a apporté une aide précieuse pour la mise au point de ces schémas, ce dont je le remercie vivement.

⁽³²⁾ Berlin, 2290, ARV 462, 48.

⁽³³⁾ Uppsala 1628, ABV 560, 518.

⁽³⁴⁾ On voit par là que si les images attiques fonctionnent de façon très économique, avec un nombre restreint de signes, ce n'est pas avec un nombre minimal de signes: plusieurs procédés peuvent concourir à enrichir une construction déjà signifiante.

⁽³⁵⁾ On pourrait rapprocher cette ronde des figurines de terre cuite représentant des personnages disposés en cercle, sur un disque ou une roue, autour d'un personnage central, par exemple Pan jouant de la syrinx. (cf. A. Pasquier, « Pan et les nymphes à l'antre coryien » BCH Suppl. 4 Etudes delphiques 1977, 365-387). Mais les images des lécythes ne sont pas susceptibles d'être transposées dans un espace à trois dimensions sous forme de maquette.

⁽³⁶⁾ Dans le corpus des Lénéennes, l'autel sacrificiel n'apparaît qu'une seule fois, à côté du pilier et du masque: il s'agit de la coupe de Berlin d'Héron et de Makron. Cette image fait également allusion au diasparagmos; elle semble donc juxtaposer plusieurs aspects du dionysisme.

⁽³⁷⁾ Il est également remarquable que tous les stamnoi proviennent d'Italie, alors que les lécythes ont été trouvés dans des cités grecques, de Grèce ou de Sicile. Mais cette opposition ne paraît pas pertinente du point de vue iconographique qui nous intéresse: la quasi totalité des stamnoi, quelle que soit leur décoration, ont été découverts en Italie méridionale et en Etrurie. C'est le problème que pose cette forme de vase, fabriqué à Athènes et destiné exclusivement, semble-t-il, à l'exportation. Cf. B. Philippaki, The Attic Stamnos (1967) et C. Isler-Kerényi, Stamnoi e stamnoidi, Quaderni Ticinesi 5, 1976, 33-52. Il paraît difficile de prouver que le programme iconographique tenait compte de la demande, ou commande, des acheteurs étrangers. Le seul élément déterminant quant à la prééminence de l'un ou de l'autre des deux modèles de représentation mis en évidence par notre analyse, semble être la chronologie. Ainsi le stamnos le plus ancien du corpus des Lénéennes, Varsovie 142.351, ARV 499, 10, se réfère à une danse autour du pilier, analogue à celle des lécythes. Il est daté de 470. Et il provient de Capoue. La relation entre un schéma spatio-rituel et une forme de vase est donc une relation privilégiée mais non exclusive. Les lécythes ont fourni à un moment donné aux peintres une solution pour la représentation de la ronde. Et, un peu plus tard, les stamnoi, pour celle du rituel du vin devant l'idole.

⁽³⁸⁾ C'est un travail en cours, qui fera l'objet de prochaines présentations.

Lécythes à figures noires avec personnages à côté du pilier.

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| — Double masque | — Un masque, tourné vers la gauche: |
| 1. Athènes MN 464, ARV 553 (392), Paral 281. | 19. Athènes Agora P 17063, ABV 553 (393). |
| 2. Athènes MN 12395, Paral 280. | 20. Athènes comm., BCH 76, 1952, p. 604, fig. 8. |
| 3. Bâle comm., MuM, liste G no 47 (2 satyres). | 21. Berlin 1967, Paral 281. |
| 4. Berlin inv. 3356, Paral 281. | 22. Syracuse 24657, Paral 280. |
| 5. Corinthe 295.10, Corinth XIII, p. 228, pl. 95. | 23. Wurzbourg HA 917 (L378), Paral 281. |
| 6. Paris Louvre MNB 2030, ABL 247 (10) (2 satyres). | — Non précisé: |
| 7. New York 75.2.21 (GR 559), ABL 222 (27). | 24. Cheronée 704, ABL p. 135 note 1. |
| 8. Syracuse 35810, (non attribué). | 25. Gênes, ABV 553 (394), Paral 280. |
| — Un masque, tourné vers la droite | 26. Naples, Gabrici LXXIV. |
| 9. Athènes Agora P 24472, Paral 281. | |
| 10. Bruxelles A 262, Paral 281, (2 satyres). | |
| 11. Bruxelles A 1311, ABV 488 (3), Paral 245. | |
| 12. Catane 234, (non attribué). | |
| 13. Eleusis 2409, ABV 504 (18). | |
| 14. Krefeld 9/1969, CVA All. 49, pl. 36. | |
| 15. Mount-Holyoke B. A IV.9.1909, Philippaki <i>Stamnos</i> p. XIX note 4 ⁽¹⁾ . | |
| 16. Syracuse 71 464, Paral 281. | |
| 17. Portland 26.49, ABV 502 (96). | |
| 18. Athènes Céramique, AA 1964, col. 451, fig. 37. | |

⁽¹⁾ Etant donnée l'analogie du no d'inventaire, ce vase est probablement celui que Beazley mentionne à Vassar (BA IV 9; Paral 281), et qui n'a pas pu être retrouvé au Musée (je remercie Mrs Ch. Havelock de ses patientes recherches).

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Lécythe fig. noires HA 917, Würzburg, Paral 281, Photo Musée.
Fig. 2 Lécythe fig. noires inv. 35810, Syracuse, Photo D. Noël.
Fig. 3 Lécythe fig. noires P. 17063, Athènes, Agora, ABV 553 (393), Photo Musée.
Fig. 4 Lécythe fig. noires A 1311, Bruxelles, ABV 488 (3), Photo Musée.
Fig. 5 Lécythe fig. noires 75.2.21, New York, ABL 222 (27), Photo Musée (Gift of Samuel G. Ward).
Fig. 6 Lécythe fig. noires B.A.IV. 9. 1909, Mount-Holyoke, Paral 281, Photo Musée.
Fig. 7 Lécythe fig. noires B.A.IV. 9. 1909, Mount-Holyoke, Paral 281, Dessin I. Schaffner.
Fig. 8 Lécythe fig. noires 12395, Athènes MN, Paral 280, Photo Musée.
Fig. 9 Coupe fig. rouges, 2290, Berlin, ARV 462 (48), Dessin F. Lissarrague.
Fig. 10 Coupe fig. noires 1628, Uppsala, ABV 560 (518), Photo Musée.

Pl. I A: Athènes Agora P 17063. B: Athènes MN 12395. C: Krefeld 9.1919 (CVA All. 49, pl. 36). D: Berlin 3356 (Paral 281). E: Bruxelles A 1311. F: New York 75.2.21.
Pl. II A: Athènes Agora P 17063. B: Mount-Holyoke BA.IV.9.1909. C: Athènes MN 12395.
Pl. III A: Londres E 451, ARV 621 (35). B: Athènes Agora P 17063. C: Athènes MN 12395. D: Bruxelles A 1311.
Pl. IV A: Berlin 3356. B: New York 75.2.21. C: Athènes MN 12395.