



ISSN 1951-6088

ISSN en ligne 2260-653X

## Du figuré au réel : le corps dans la Xestè 3 de Théra

**Emmanuelle Fournier**

Maison Archéologie et Ethnologie René-Ginouvès, France  
emmanuellefournier@hotmail.fr

### Résumé

Située sur l'île cycladique de Théra, la Xestè 3 est un bâtiment imposant de deux étages, daté du Bronze Récent, qui se distingue par la présence de très nombreuses peintures murales. Un décor qui, de par son thème iconographique particulier, fait aujourd'hui encore l'objet de discussions bien que les chercheurs s'accordent sur la représentation de rites de passage ou d'initiation. Prépondérante dans le bâtiment de la Xestè 3, ces peintures ont en grande partie participé à déterminer la fonction du bâtiment qui pourrait être dédié à la réalisation de ces rituels. Cette analyse interroge sur la relation entre l'espace figuré et l'espace réel, et notamment sur leur interdépendance qui semble avoir un dénominateur commun : le corps. Il est possible de s'interroger sur la place du corps ainsi exposé et sur sa participation dans la construction de cet espace.

**Mots-clés :** Âge du Bronze, Akrotiri, rites de passage, peintures murales, espace architectural

### From the figurative to the real: the body in the Xestè 3 at Thera

### Abstract

Situated on the Cycladic island of Thera, the Xeste 3 is a monumental two-storey building, dated from the Late Bronze Age, which is characterized by the presence of numerous wall paintings. A decor which, by its iconographic theme, is still a subject of discussion, although the researchers agree on the representation of rites of passage or initiation rites. Predominant in Xeste 3 building, these paintings have largely contributed to determining the function of the building which could have been dedicated to the realization of these rituals. This analysis examines the relationship between represented space and real space, and particularly their interdependence which seems to have a common denominator: the body. Through this new approach, it is possible to question the body's place, exposed like this, and its participation in the construction of this space.

**Keywords:** Bronze Age, Akrotiri, Rites de passage, Wall paintings, Architectural space

Située dans l'archipel grec des Cyclades, l'île de Théra abrite, en bordure de sa caldeira, le site d'Akrotiri qui constitue l'un des sites archéologiques, daté de l'Âge du Bronze, le mieux conservé du bassin égéen. Cet extraordinaire état de conservation est dû à une éruption volcanique, qui s'est produite sur l'île entre 1550-1530 avant notre ère<sup>1</sup> et qui a enseveli les constructions sous une épaisse couche de cendres et de pierres ponce les protégeant ainsi de l'érosion.

Ainsi préservé, le site d'Akrotiri constitue pour la recherche un témoin important de l'urbanisme et de la vie quotidienne de la civilisation minoenne. La conservation exceptionnelle de l'élévation des bâtiments sur plusieurs étages a également permis la préservation de nombreuses peintures murales *in situ*, et en relativement bon état, permettant ainsi une lecture complète de l'environnement architectural.

Le site d'Akrotiri compte plusieurs bâtiments de dimensions et de fonctions différentes, certains privés, d'autres publics qui forment un plan en ordre serré organisé en réseau plus ou moins orthogonal. Dans cet urbanisme, se distinguent les Xestè. Ce sont de grands bâtiments indépendants qui avaient probablement une fonction publique liée à l'administration ou à la religion comme le suggèrent le mobilier et l'organisation architecturale. Le terme Xestè, qui signifie bâtiment réalisé en pierre de taille, a été donné, par Spyridon Marinatos, qui fut le premier archéologue à travailler sur le site de 1967 à 1974 (Marinatos, 1999)<sup>2</sup>.

De cet ensemble, la Xestè 3, bâtiment situé à l'extrémité sud-ouest de la ville, se distingue par plusieurs éléments. Tout d'abord, il s'agit de l'un des plus grands bâtiments mis au jour après la Xestè 4, dont il se distingue, par un état de conservation exceptionnel qui donne à voir l'élévation sur deux étages. Il possède également le plus grand nombre de peintures murales, environ 50% du total des peintures retrouvées sur le site d'Akrotiri.

Les peintures murales de l'Âge du Bronze n'ont pas qu'une simple fonction décorative, au contraire, elles semblent jouer un rôle primordial dans la fonction même de l'édifice. Aussi, le fait que, dans la Xestè 3, les jeunes personnages peints paraissent engagés dans ce qui semblent être des rituels de passage ou d'initiation, a-t-il contribué à déterminer que l'édifice était dédié à l'accomplissement de ces rites. Une interprétation complétée par les découvertes archéologiques (mobilier et aménagements).

Déterminantes dans l'interprétation de la fonction du bâtiment, les peintures murales de la Xestè 3 interrogent sur la relation entre « l'espace réel et l'espace figuré » (Blakolmer, 2010 : 159). En effet, dans les rituels de passage, le corps et ses modifications - tant naturelles par les effets de la puberté, qu'anthropiques comme le maquillage ou le rasage des cheveux - deviennent les protagonistes à la fois du

décor mais aussi de l'agencement architectural. Aussi nous-a-t-il paru intéressant, dans le cadre de cette publication consacrée aux rapports entre corps et espace, de revenir sur cette interaction afin de tenter d'en mesurer la portée.

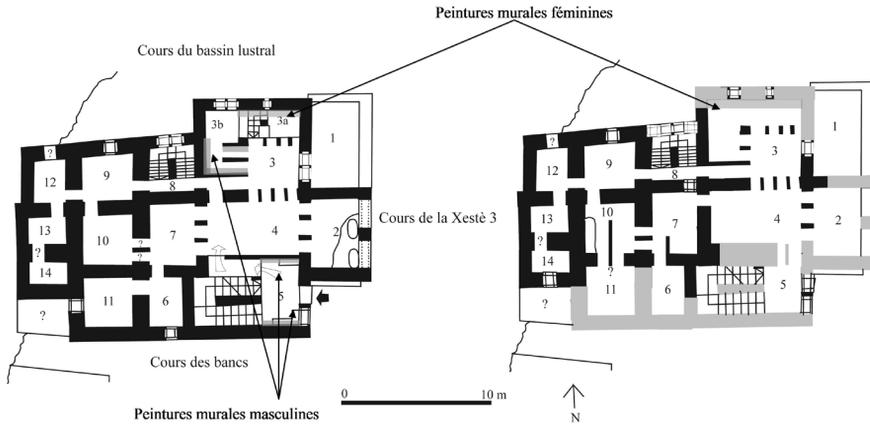
L'article publié en 2010, par A. Vlachopoulos, transforme l'approche du bâtiment de la Xestè 3, en envisageant son étude de manière globale en impliquant tous les paramètres utiles à la compréhension de la fonction du bâtiment (architecture, décor, mobilier) (Vlachopoulos, 2010 : 173-198). Partant, nous avons tenté de réemployer ces paramètres et les données d'A. Vlachopoulos, afin de comprendre la place dans cet espace, d'un élément, généralement difficile à percevoir en archéologie : le corps.

Dans un premier temps, le corps est envisagé dans la Xestè 3 à travers l'espace figuré pour comprendre l'interprétation des peintures murales et pour mettre en lumière la place du corps dans ce décor. Ensuite, nous essayerons de déterminer le rapport entre le décor et l'architecture, c'est à dire entre le corps figuré et le corps réel, en s'interrogeant notamment sur l'organisation spatiale. Enfin, nous nous intéresserons au corps réel en recherchant des éléments qui suggèrent la pratique de soins ou modifications corporels au sein de la Xestè 3. Ces éléments présents à la fois dans l'iconographie et les aménagements des pièces créent un lien particulier entre l'espace et le corps dans la Xestè 3.

## 1. Quand le corps détermine l'espace

Le rôle public et officiel de la Xestè 3 a été déterminé, très rapidement par les découvertes des premières fouilles. Les grandes dimensions du bâtiment, ses façades monumentales en pierre de taille ou enduites (Vlachopoulos, 2010 : 175) et son riche décor peint intérieur participent à cette interprétation mais les indices les plus probants viennent de plusieurs aménagements et du mobilier. En effet, la Xestè 3 est bordée de trois cours agrémentées de plusieurs banquettes<sup>3</sup> (cf. Fig. 1). Des banquettes sont également présentes à l'intérieur même du bâtiment dans l'entrée et la pièce 3 qui semble être un espace stratégique compte tenu de son architecture et de son décor. La présence de ces banquettes a très vite suggéré que « many people entered this room and awaited their turn » (Marinatos, 1999 (Thera VII) : 23). L'hypothèse que la Xestè 3 est un bâtiment public est également corroborée par la rareté du mobilier à usage quotidien qui est présent uniquement dans la pièce 6 (Vlachopoulos, 2010 : 184). A. Vlachopoulos signale une certaine dichotomie dans l'agencement des pièces dans la Xestè 3 aussi bien au rez-de-chaussée qu'au premier étage (Vlachopoulos, 2010 : 184). En effet, il semble que la partie orientale composée de grandes pièces devait être conçues pour l'accueil du

public alors que les petites pièces à l'ouest devaient être soit privées, soit réservées à un public plus restreint<sup>4</sup> (cf. Fig. 1). Ainsi, l'aspect officiel et public du bâtiment, du moins dans certaine partie, ne fait aucun doute, mais pour quelles activités ?



**Figure 1** : Plan du rez-de-chaussée et du 1<sup>er</sup> étage de la Xestè 3, Réalisation E. Fournier d'après les plans proposés par A. Vlachopoulos

### 1.1. Un thème iconographique lié aux transformations corporelles et leurs codifications

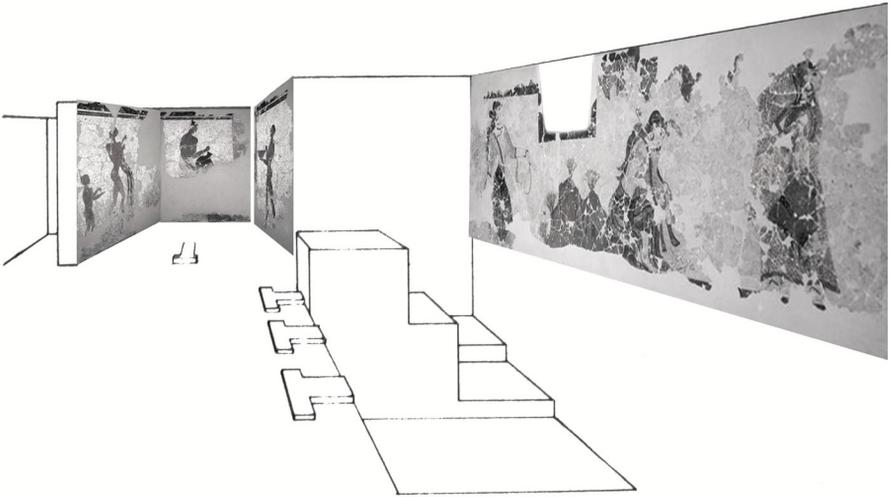
Les peintures murales de la Xestè 3 peuvent être regroupées en plusieurs catégories ornant chacune d'elle une pièce différente. Les paysages empreints de références marines composent le premier groupe. Ces peintures sont présentes entre autres dans l'escalier monumental de l'entrée et la pièce 2. Certaines peintures, au caractère fantastique, montrent des singes bleus à la gestuelle humaine (Rehak, 1999 : 705-709). Le deuxième étage est, quant à lui, orné de peintures aux motifs géométriques répétitifs.

Enfin, la majorité des peintures nous donnent à voir des figures anthropomorphes féminines et masculines (cf. Fig. 2 et Fig. 3). Ces peintures et plus généralement celles de l'ensemble du site d'Akrotiri illustrent un thème rare pour l'époque : la représentation d'enfants et d'adolescents engagés dans des activités diverses. Toutefois, ce n'est pas tant les activités que la représentation du corps qui intéresse car celui-ci est peint de manière très détaillée et avec beaucoup de précisions quant à l'âge des personnages en insistant subtilement sur les diverses transformations dues à la puberté (croissance des seins, développement de la musculature...).

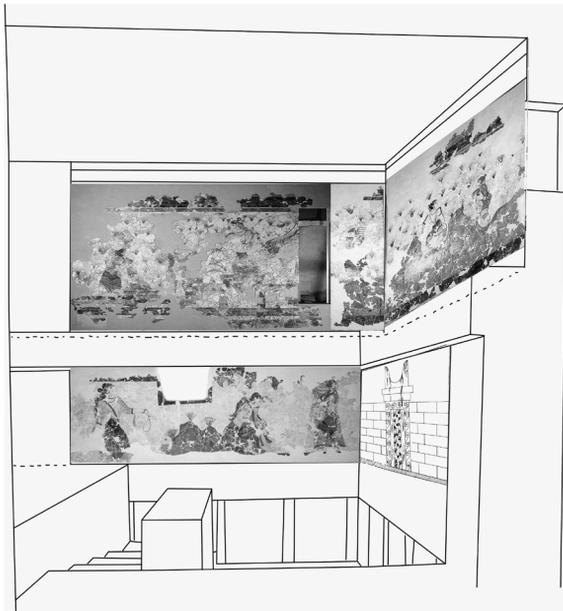
À cela, s'ajoute une coiffure particulière. En effet, la plupart des personnages de Théra ont été représentés selon une convention de représentation illustrant des cheveux rasés de couleur bleue et où seules quelques mèches auraient été préservées. La répétition de cette coiffure sur plusieurs personnages peints dans des bâtiments différents souligne de manière très claire que nous sommes face à une coutume socioculturelle forte qui dépasse la simple notion de mode. Cette pratique permet par le biais de la coiffure de distinguer - des adultes - une catégorie d'individus jeunes et immatures. Les variantes relevées, concernant notamment la longueur et le nombre de mèches de cheveux préservées, semblent correspondre à l'évolution des individus en soulignant plusieurs étapes de l'enfance à la nubilité (Chapin, 2007 : 242-248) ; « a new hairstyle accompanied the passage to each successive phase » (Koehl 2001 : 237). Ce comportement identitaire a conduit les chercheurs à envisager certaines de ces peintures murales comme la représentation de rituels d'initiation (Doumas, 2000 : 981 ; Davis, 1986 : 399-406, 404 ; Marinatos 1993 : 210).

Dans la Xestè 3, ce sujet est présent sur quatre ensembles de panneaux peints répartis dans plusieurs pièces et sur deux étages :

- Le premier ensemble, composé de deux panneaux, est visible dès l'entrée du bâtiment. Les peintures sont disposées au-dessus de banquettes et montrent des jeunes hommes aux cheveux rasés capturant des chèvres et un taureau (Marinatos, 1999 : 23, 25 ; Vlachopoulos, 2010 : 178).
- Un second ensemble, également masculin, forme un triptyque dans la petite pièce 3b. On peut y voir une procession de personnages masculins (un enfant, un adolescent et un homme) portant des vases et des étoffes<sup>5</sup> et se dirigeant vers un homme plus âgé qui est en train de verser le contenu de son pichet (cf. Fig. 2).
- Non loin de là, dans la pièce 3a, deux panneaux peints ornent le bassin lustral<sup>6</sup>. Sur ces panneaux sont représentées trois jeunes filles, l'une portant un collier dans sa main avance vers sa camarade qui, blessée à un pied, a du s'asseoir sur des rochers. La troisième, revêtue d'un voile transparent, se dirige également vers elle, tout en tournant sa tête vers un autel surmonté d'une corne de consécration ensanglantée (cf. Fig. 2 et Fig. 3).
- Enfin, le dernier ensemble peint se trouve au premier étage dans la pièce 3 et juste au-dessus des peintures du bassin lustral. Les deux panneaux montrent des jeunes filles ramassant du safran et l'offrant à une déesse assise sur une estrade et entourée d'un singe bleu et d'un griffon (cf. Fig. 3).



**Figure 2** : La procession masculine (pièce 3b)  
et les trois jeunes filles du Bassin Lustral (pièce 3a),  
Réalisation E. Fournier.



**Figure 3** : Superposition des peintures du Bassin Lustral et du premier étage  
(Les ramasseuses de safran),  
Réalisation E. Fournier

## 1.2. Du figuré au réel : un bâtiment dédié aux rites de passage ?

Les peintures murales de la Xestè 3 sont abordées par les chercheurs de deux manières. La première suppose que les peintures forment un ensemble dédié à l'initiation des jeunes filles (Cameron, 1978 : 579-592, 580)<sup>7</sup>. La seconde distingue deux cycles, l'un féminin, l'autre masculin.

Dans le premier cas, les peintures murales illustreraient un rite d'initiation lié au passage de l'enfance à la nubilité des jeunes filles lors de la fête du renouveau de la nature. Dès lors, les personnages de la pièce 3b feraient également partie de ce rituel et apporteraient les vêtements et les ustensiles nécessaires à la purification des jeunes filles avant leur présentation à la foule et leur entrée dans la société (Cameron, 1978 : 579 ; Niemeier, 1992 : 99). Une scène de mariage est également envisagée (Marinatos, 1993 : 208-209 ; Koehl, 2001 : 237). Dans ce cas, c'est la jeune fille blessée, de la peinture murale du bassin lustral<sup>8</sup>, qui serait au cœur de la scène, car sa blessure indiquerait la souffrance du passage du stade de fille à celui de femme ; faisant ainsi référence à la perte de la virginité, aux menstruations, et à l'accouchement.

Dans le deuxième cas, c'est une distinction entre un cycle dédié aux hommes et un cycle dédié aux femmes qui est privilégiée (Davis, 2000 : 869). Là encore plusieurs hypothèses sont envisagées. C. Doumas considère que le protagoniste du cycle masculin est le jeune homme à l'étoffe de la pièce 3b. La scène représentée montrerait alors une cérémonie de purification et d'habillement donnant à l'adolescent le statut d'homme (Doumas, 1992 : 130). V. Karageorghis voit, quand à lui, dans le triptyque de la pièce 3b la préparation du rituel de passage lui-même et propose qu'il représente l'introduction d'une scène de rasage et d'offrande de cheveux. Le pichet et la vasque, tenus par ce qui semble être des personnages officiels, serviraient au lavage et rasage des cheveux (Karageorghis, 1990 : 67-70). M. Shaw donne une troisième possibilité en suggérant l'idée que les peintures murales de la pièce 3b dédiées aux hommes dépeignent une cérémonie de circoncision (Morgan, 2000 : 945)<sup>9</sup>. Ces hypothèses restent envisageables même si aucun élément, comme des ustensiles coupants, couteaux ou rasoirs, ne vient les corroborer. La nudité des personnages masculins de la pièce 3b et le fait qu'ils apportent des étoffes et des vases, impliquant l'emploi de liquides, sont autant de données qui concourent à mettre en avant le corps et donnent donc l'impression que cette scène pourrait tout simplement être liée à des soins corporels, voire au bain.

Soulignons que ce cycle masculin est complété par les peintures de l'entrée illustrant des jeunes hommes aux cheveux rasés chassant des chèvres et un taureau ; des animaux usuellement sacrifiés dans la religion minoenne. Leur capture assure

donc aux jeunes hommes leur entrée dans l'âge adulte et la société. Aussi, ces peintures incarnent-elles à la fois un thème sacré et socialisant valorisant l'activité et des qualités comme l'adresse et la force (Vlachopoulos, 2008 : 451). Ce thème de la capture d'animaux sacrificiels pourrait trouver une continuité dans l'une des peintures de la pièce 3b du bâtiment. En effet, le sang présent sur l'autel et les cornes de consécration peints dans le bassin lustral pourrait alors signifier celui versé lors du sacrifice sanglant de la chèvre et du taureau.

### **1.3. Rite de passage, rite d'initiation, rite de puberté ?**

Ces nombreuses hypothèses montrent combien les thèmes iconographiques sont complexes et combien les chercheurs semblent partagés sur l'interprétation même des peintures murales. Pourtant, tous s'accordent sur la représentation de rituels de passage ou d'initiation, même s'il est vrai qu'aucun élément de ces scènes ne renvoie véritablement à un changement de statut des personnages. L'ensemble peint de l'étage souligne ce problème. En effet, les panneaux de la pièce 3 montrent des jeunes filles d'âges quelque peu différents ramassant du safran et l'offrant à une déesse. Or, il convient d'ajouter à cette scène deux peintures murales qui ornaient le couloir menant à la pièce 3 et qui montrent des femmes d'âge ramassant elles-aussi du safran (Vlachopoulos, 2008 : 453). Des peintures qui tendent plutôt à souligner le rôle des femmes, de l'adolescence à l'âge adulte, dans la société d'Akrotiri plutôt que leur changement de statut. Il s'agit donc d'une initiation mais peut-on parler d'un véritable rite de passage ?

Malgré une ambiguïté quant à la terminologie à employer pour décrire ces scènes, il est très clair que le corps et son traitement sont mis en scène dans ces peintures. En effet, les artistes ont choisi de représenter les changements corporels dus à la puberté mais aussi ceux qui socialisent la personne : comme la coiffure, et ceci avec beaucoup de précision. Les soins du corps sont également présents par le biais du maquillage des jeunes filles, des coiffures, des bijoux, des vêtements, ou encore dans la « scène de toilette » de la pièce 3b. On retrouve également les soins du corps, mais de manière détournée, par la représentation du safran car il s'agit d'une plante qui peut être utilisée à la fois comme colorant mais aussi comme médicament (pour les règles douloureuses notamment). À noter que, la douleur du corps est également envisagée et représentée par l'intermédiaire de la jeune fille blessée (Dumas, 1985 : 30).

Les modifications corporelles et les rites d'initiation sont donc les protagonistes principaux des peintures de la Xesté 3. Mais le bâtiment est-il organisé pour répondre à ces besoins ?

## 2. Interaction entre le corps figuré et le corps réel

Bien que les fouilles de l'édifice ne soient pas terminées, l'organisation spatiale, les aménagements fixes et le mobilier découvert tendent à révéler une volonté de mise en scène. Une scénographie perceptible lorsque l'on observe l'emplacement des peintures murales et leur visibilité ainsi que l'organisation spatiale de certaines pièces.

### 2.1. Mise en scène de l'espace pictural

Si le corps et ses modifications sont mis en scène dans les peintures, le choix de l'emplacement des peintures murales crée également un jeu avec le corps du spectateur. En effet, contrairement aux peintures murales des autres bâtiments visibles de l'extérieur par une fenêtre, les peintures de la Xesté 3 ne s'offrent pas au regard des passants et ne peuvent donc être observées que par la personne qui pénètre dans la pièce (Doumas, 2005 : 78). Et encore, même dans ce cas là, les peintures sont parfois difficiles d'accès au regard. C'est le cas du triptyque de la pièce 3b qui placée sur trois panneaux peints distincts ne peut être vue d'un seul coup d'œil. La pièce 3b possède une ouverture particulière dite polythyron, empruntée à l'architecture minoenne et constituée de portes et de piliers. Deux des piliers se prolongent dans la pièce pour former une entrée composée de deux murs d'argile longs de 1.30 m. Ces deux murs créent un système de double entrée à l'espace réduit (cf. Fig. 1). À la réduction de l'espace engendrée par ces deux murs, s'ajoute un manque de visibilité. En effet, le mur en argile sud masque une partie des peintures murales présentes dans cette pièce. Ainsi, selon le « couloir » d'entrée emprunté, le visiteur ne peut voir que deux des trois panneaux qui composent le décor. En conséquence, le panneau avec l'enfant et l'adolescent et le panneau avec l'homme à la vasque ne peuvent être vu qu'alternativement. Soulignons également que le panneau peint montrant l'homme au pagne est difficilement perceptible dans son entier car il faut avoir franchi l'un des couloirs pour le voir, ce qui laisse peut de recul pour l'admirer. Dès lors, on peut supposer que les personnes amenées à entrer dans cette pièce devaient suivre un cheminement spécifique pour découvrir les trois panneaux peints. La difficulté d'accès de la pièce laisse aussi penser que seules quelques personnes étaient autorisées à pénétrer à l'intérieur. Cette mise en scène architecturale pose la question de la fonction de la petite pièce 3b, qui apparaît très confinée et peu accessible.

V. Karageorghis a mis en avant une autre donnée qui a son importance pour envisager l'interprétation du décor et du bâtiment, il s'agit de la non-mixité des personnages dans les peintures de la Xesté 3. La mixité sexuelle semble

effectivement clairement bannie des peintures murales de Théra lorsqu'elles concernent des personnages à la coiffure partiellement rasée. Les garçons et les filles dans la Xestè 3 sont, en effet, mis en scène dans des peintures différentes. Une séparation accentuée, dans ce bâtiment, par une organisation spatiale des panneaux peints dans une architecture divisée en pièces et en étages. Ainsi, les peintures des jeunes filles décorent deux salles différentes, l'une au premier étage et l'autre au rez-de-chaussée, alors que les scènes masculines ornent les murs de la pièce 3b et 5 du rez-de-chaussée (cf. Fig. 1). Cette mise en scène amène à s'interroger sur une séparation effective des garçons et des filles dans l'ensemble de la vie sociale. Dans une scène de rituels de passage ou d'initiation vers l'âge adulte cela accentuerait la prise de conscience de la différence sexuelle (Chapin, 2007 : 250, 255 ; Chapin, 2009 : 23). On peut aussi considérer qu'il s'agit d'une manière d'insister sur le « genre » des activités. Dans ce cas, les filles paraissent être réquisitionnées pour la cueillette du safran et les garçons sont peut-être préposés aux bains et aux sacrifices ce qui montrerait ainsi l'engagement des plus jeunes dans la communauté. Ces ensembles masculins et féminins ne semblent se rejoindre que de manière très subtile par le sang présent sur la corne de consécration qui fait partie du paysage des jeunes filles du bassin lustral. Ce sang pourrait symboliser le sacrifice sanglant des chèvres et du taureau que capturent les jeunes hommes de l'entrée comme nous l'avons souligné dans la partie précédente. Il est donc envisageable que les jeunes filles et les jeunes hommes se retrouvaient lors de ces sacrifices.

## **2.2. Mise en scène de l'espace : gestion de la circulation et des émotions**

Au-delà des décors muraux dont la richesse et l'abondance devaient impressionner, le bâtiment lui-même est perçu par les chercheurs comme agencé pour la réalisation de rituels d'initiation. En effet, la circulation des personnes est semble-t-il contrôlée. C'est le cas de l'accès aux étages. En effet, l'escalier monumental de l'entrée, ornée de peintures gigantesques, permettait seulement de monter au 1<sup>ère</sup> étage alors que l'escalier nord, plus petit amène jusqu'au deuxième étage (Doumas, 1992 : 127). De plus, les aménagements intérieurs, notamment les nombreux systèmes d'ouvertures en polythyron, semblent participer à une mise en scène qui permet de contrôler la circulation des personnes ainsi que ce qui peut être visible de la pièce et de son décor selon que les différentes portes sont ouvertes ou fermées. Pour A. Vlachopoulos ce type d'aménagement créé des espaces difficiles d'accès, voire clos, qui participent de la tension nécessaire lors de rituels de passage (Vlachopoulos, 2010 : 179). Une impression inquiétante présente dans d'autres espaces de la Xestè 3, notamment dans le décor de l'unique pièce du

deuxième étage qu'il qualifie d'étouffant (Vlachopoulos, 2010 : 185-186). En effet, cette pièce était ornée de grandes peintures murales aux motifs géométriques répétitifs qui seraient, selon lui, parfaitement adaptée à la phase d'isolement des rituels de passage. Toujours dans cette optique de mise en scène et de création d'une atmosphère de trouble, il pense que l'utilisation nocturne de la Xestè 3, comme l'indique la découverte de nombreuses lampes dans tout le bâtiment, devait augmenter l'émotion des initiés (Vlachopoulos, 2010 : 187-188).

Le bâtiment aurait donc été pensé, organisé dans un processus de socialisation par une progression à travers les pièces. L'objectif semble être d'impressionner le visiteur par une organisation complexe qui mêle décor, organisation architecturale et mobilier. La Xestè 3 devient ainsi scénique, organisée pour le corps et ses sensations, peut-être pour un rituel de passage. Quelques soient les rituels organisés dans la Xestè 3, ceux-ci étaient fortement liés à la religion (Niemeier, 1992 : 99). En effet, on ne peut omettre certains éléments du bâtiment, aussi bien dans le décor que dans l'architecture, qui font référence au sacré. Dans les peintures murales, les animaux comme le griffon ou les singes bleus renvoient à un univers fantastique. La capture des chèvres et du taureau et leur probable sacrifice sur l'autel peint de la pièce 3a renseignent sur une probable liturgie et insistent sur la place des divinités et des gestes culturels lors d'activités quotidiennes comme le ramassage du safran (Niemeier, 1992 : 98). Un caractère sacré également incarné par la représentation d'une déesse, au cœur de la scène du ramassage du safran, ce qui donne à cette activité une autre dimension (Doumas, 1992 : 131). Les jeunes hommes et les jeunes filles participent donc à la fois à la vie sociale et économique de l'île mais aussi à la vie religieuse. Dans l'architecture, la présence d'un bassin lustral fait également référence à de probables cérémonies religieuses même si la fonction de cet aménagement n'est pas encore bien comprise. Tous ces éléments tendent à souligner la quotidienneté de pratiques rituelles et de gestes sacrés qui font partie intégrante de l'organisation sociale (Marinatos, 1985 : 226). Pour autant, l'organisation de la vie au sein du bâtiment n'est pas facile à clarifier.

### **3. Les soins corporels**

L'iconographie, le mobilier découvert, ou encore la fonction probable de certaines pièces renvoient à la réalisation de soins corporels. Aussi avons nous choisi de revenir sur ces découvertes et sur l'interprétation qui en a été faite, dans le but de mieux comprendre le lien entre le corps et l'espace dans la Xestè 3.

Dans le triptyque de la pièce 3b, la pratique de soins ou de modifications corporels, est suggérée par plusieurs éléments comme le choix d'une mise en scène

dans un intérieur qui rappelle la pièce 3b elle-même, la nudité des personnages qui ne fait écho à aucune activité marine et les objets que portent les personnages qui renvoient à l'emploi de liquides pour les récipients et au séchage du corps ou à l'habillement pour les étoffes tenues par le jeune homme. Même si aucun indice ne trahit le contenu des récipients, il est certain que le contenu du pichet qu'est en train de verser l'homme au pagne est liquide. Il pourrait s'agir d'eau ou d'huiles parfumées. Certains chercheurs considèrent que cette peinture murale est une scène de libation (Karageorghis, 1990 : 70 ; Davis 2000 : 859-872, 869). Cependant, aucun indice iconographique ne relie véritablement cette scène au sacré, hormis l'aspect solennel des personnages. Il pourrait tout simplement s'agir d'une scène de toilette en rapport avec les soins du corps. Une scène de toilette qui pourrait très bien avoir été organisée dans la pièce 3b elle-même. En effet, la pièce possède dans son extrémité nord, et proche d'une grande fenêtre, une sorte de bassin rectangulaire (Vlachopoulos, 2010 : 178). Une cavité qui peut avoir servi pour des ablutions ou des libations mais dont la fonction est pour le moment inconnue. Peut-être a-t-elle un lien avec les trois panneaux peints qui renvoient à l'utilisation de liquides. Sans plus d'information, il est difficile pour le moment de connaître l'emploi de cette cavité ou même le rôle de cette pièce à la configuration si singulière.

Une autre pièce présente des caractéristiques qui laissent supposer qu'il s'agit d'une pièce d'eau, voire d'une salle de bain. Cette pièce, numéroté 2, se trouve au rez-de-chaussée de la Xestè 3, non loin de la pièce 3b. Elle possède des aménagements fixes spécifiques, présents dans d'autres bâtiments du site d'Akrotiri mais aussi de Crète<sup>10</sup>. Ces aménagements se composent d'un coffrage de forme ovale en pierre qui maintient fixe deux cuves en terre cuite en forme de baignoire. Les deux cuves ont été disposées, l'une derrière l'autre, le long du mur est et sous des fenêtres (cf. Fig. 1). Un système de drainage de l'eau a été mis au jour dans la pièce (Marinatos, 1985 : 224) mais il est pour le moment impossible de déterminer s'il était relié aux deux « baignoires » pour permettre l'évacuation, puisque celles-ci n'ont pas encore été fouillées. Outre les « baignoires », les nombreux récipients et ustensiles aquifères retrouvés dans la pièce témoignent de la manipulation de liquides, un usage rendu possible, entre autres, par le dallage partiel de la pièce. L'iconographie marine de la peinture murale qui orne la pièce renvoie également à l'utilisation de liquide. Tous ces éléments, traits architecturaux de la pièce 2, aménagements fixes, revêtement de sol et iconographie, suggèrent que nous sommes en présence d'une pièce d'eau. Seule l'existence de nombreuses ouvertures, par les systèmes de polythra donnant sur la grande pièce 4 et des deux grandes fenêtres sur le mur est, ne coïncide pas avec l'intimité nécessaire aux baigneurs, à moins

que les bains n'aient pas été d'ordre privé. Tous ces indices permettent d'établir que des activités liées à l'utilisation de liquides, et probablement en corrélation avec le corps, étaient pratiquées dans cette pièce. Dès lors, la pièce 3b et la pièce 2 semblent donc destinées à des activités similaires probablement liées aux soins corporelles, ainsi leur proximité mais aussi leur distinction laisse-t-elle penser qu'elles étaient probablement complémentaires.

L'hypothèse d'une utilisation de liquides est également corroborée par la découverte de nombreux vases, dont la majorité d'entre eux n'étaient pas destinés à un usage domestique (Domas, 1992 : 128) mais plutôt à « l'usage intensif de liquides » (Vlachopoulos 2010 : 188). À cela s'ajoute la découverte au rez-de-chaussée d'une grande cuvette en marbre datant du Cycladique Ancien<sup>11</sup>. Un objet très ancien, pour l'époque, qui pourrait avoir servi pour des ablutions ou des libations. Malgré leur omniprésence, soulignée par l'iconographie, le mobilier et l'architecture, le rôle des liquides reste difficile à déterminer. En effet, on ne peut en connaître la nature exacte, même si l'eau semble avoir eu une certaine importance. Il se pourrait alors que, compte tenu de ces découvertes, le triptyque de la pièce 3b soit le témoin d'une activité effective réalisée dans ce bâtiment. Le caractère public de Xestè 3 et les nombreux indices témoignant de la manipulation de liquide a amené les chercheurs à suggérer la réalisation de cérémonies de libations mais il pourrait également s'agir de soins corporels. Nous ne pouvons toutefois pas évincer, le rôle du safran dans ce bâtiment. En effet, on peut imaginer que cette plante était transformée et utilisée en décoction dans ce bâtiment (Marinatos, 1985 : 224) lors de soins qu'ils soient médicaux ou cosmétiques.

## Conclusion

La Xestè 3 est donc un édifice particulier qui nous donne à voir une iconographie et des aménagements où le corps semble le protagoniste principal. Un corps qui par le mobilier et le décor doit être impressionné et contrôlé. Un contrôle que l'on retrouve dans les peintures où le corps apparaît soumis à des codes socioculturels stricts et significatifs comme le montrent les coiffures mais aussi la mise en avant de la jeunesse.

Il est cependant difficile de déterminer quels soins corporels étaient pratiqués. Nous en percevons les préparatifs dans les panneaux peints et la salle de bain mais nous ne savons quels actes étaient réalisés et s'il s'agit d'actes sacrés, rituels ou simplement quotidiens. Une difficulté de perception qui tient également au fait que le séculier et le religieux sont en étroite relation à l'époque (Blakolmer, 2010 :

149, 151, 159). Une partie de la fonction du bâtiment reste donc obscure même si beaucoup d'éléments soulignent le caractère à la fois social et religieux de la Xestè 3.

Présent à la fois de manière figuré et réel, le corps fait partie intégrante de la Xestè 3 et doit donc être considéré comme un objet d'étude essentiel dans la compréhension de l'espace, et inversement tant le corps et l'espace sont en interaction. Ainsi, l'objectif de cette étude était aussi de souligner l'importance de l'archéologie du corps pour comprendre les sociétés du passé.

## Bibliographie

Blakolmer, F. 2010. La peinture murale dans le monde minoen et mycénien, Distribution, fonctions des espace, déclinaison du répertoire iconographique, In : *Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne, Approches épigraphique, linguistique et archéologique*. Lyon : Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, n° 54.

Chapin, A. 2007. Boys will be boys: Youth and Gender Identity in the Thera Frescoes, In: *Constructions in Childhood in Ancient Greece and Italy, Hesperia supplement 41*. New-Jersey: The American School of Classical Studies at Athens.

Chapin, A. 2009. Construction of Male youth and gender in Aegean art: the evidence from Late Bronze Age Crete and Thera. In: *Aegaeum* n° 30, *Fylo: Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean*. Liège and Austin : Université de Liège et University of Texas at Austin.

Cameron, M. 1978. Theoretical interrelations among Thera, Cretan and mainland frescoes, In *Thera and the Aegean World I, 2/1*. Londres: Thera and the Aegean World.

Davis, E.N. 1986. « Youth and Age in the Thera Frescoes », *American Journal of Archaeology*, n° 90.4, p. 399-406.

Davis, E. N. 2000. The organisation of the Thera Artists. In : *The wall painting of Thera*. Vol. II, Athènes : Thera Foundation - Petros M. Nomikos and the Thera Foundation.

Doumas, C. 1985. Conventions artistiques à Théra et dans la Méditerranée orientale à l'époque préhistorique. In *Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément XI, L'iconographie minoenne*. Athènes : École française d'Athènes, Paris : Diffusion de Boccard.

Doumas, C.G. 1992. *The Wall-Paintings of Thera*. Athènes : The Thera Foundation, Petros M. Nomikos.

Doumas, C.G. 2000. Age and Gender in the Thera Wall paintings. In *The wall painting of Thera*. Vol. II. Athènes: Thera Foundation - Petros M. Nomikos and the Thera Foundation.

Doumas, C.G. 2005. La répartition topographique des fresques dans les bâtiments d'Akrotiri à Théra. In *Aegaeum* n.26, *Kris Technitis, L'artisan crétois : Recueil d'articles en l'honneur de Jean-Claude Poursat, publié à l'occasion des 40 ans de la découverte du Quartier Mu*. Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de Grèce antique and University of Texas at Austin, Program in Aegean Scripts and Prehistory.

Fournier, E. 2014. « La barbe et les barbus à l'Âge du Bronze dans le monde égéen ». *Apparence(s). Histoire et culture du paraître*. N° 5. <http://apparences.revues.org/1250> [consulté le 15 octobre 2016].

Karageorghis, V. 1990. Rites de passage at Thera: some oriental comparanda. In : *Thera and the Aegean World III*. Vol. 1: Archaeology. Londres: The Thera Foundation.

Koehl, R.B. 2001. The 'Sacred Marriage' in Minoan Religion and Ritual. In *Aegaeum* n. 22, *Potnia : Deities and Religion in the Aegean Bronze Age*. Liège, Université de Liège.

Marinatos, N. 1993. *Minoan Religion, Ritual, Image and Symbol*. Columbia SC: University of South Carolina Press.

Marinatos, N. 1985. The function and Interpretation of the Theran Frescoes. In *Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément XI, L'iconographie minoenne*. Athènes : École française d'Athènes, Paris : Diffusion de Boccard.

Marinatos, S. 1999. *Excavation at Thera IV (1970 season). Excavation at Thera VII (1973 season)*, Athènes, The archaeological Society at Athens Library.

Morgan, L. 2000. Form and meaning in figurative painting. In *The wall painting of Thera*, Vol. II. Athènes: Thera Foundation - Petros M. Nomikos and the Thera Foundation.

Niemeier, W.-D. 1992. Iconography and context: The Thera frescoes. In *Aegaeum 8, Ikon, Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology*. Liège : Université de Liège.

Rehak, P. 1999. The Monkey Frieze from Xesté 3, Room 4: Reconstruction and Interpretation. In *Meletemata: Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He enters his 65th year, vol. III*, Liège : Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce Antique, Austin : University of Texas, Programs in Aegean Scripts and Prehistory.

Vlachopoulos, A.G. 2008. The wall paintings from the Xesté 3 building at Akrotiri: towards an interpretation of the iconographic programme. In *Horizon: A colloquium on the prehistory of the Cyclades*, McDonald Institute Monographs Cambridge : McDonald Institute for Archaeological Research.

Vlachopoulos, A.G. 2010. L'espace rituel revisité : architecture et iconographie dans la Xesté 3 d'Akrotiri, Théra. *Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne, Approches épigraphique, linguistique et archéologique*. Lyon : Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, n°54.

## Notes

1. Cette chronologie est encore discutée. En effet, le cadre chronologique de l'Âge du Bronze égéen est divisé entre la chronologie haute et la chronologie basse. Cette dernière se fonde sur les synchronismes établis, par l'étude des textes notamment, avec les civilisations égyptienne et proche-orientale. La chronologie haute a, quand à elle, été établie par des techniques de datation absolue comme la dendrochronologie, le carbone 14 ou encore l'analyse de carottes de glace prélevées au Groenland. La discussion la plus importante concerne justement la datation de l'éruption volcanique de l'île de Théra, qui pourrait avoir eu des conséquences sur le déclin de la civilisation minoenne. Pour la chronologie basse, l'éruption daterait de 1530 avant notre ère alors que la chronologie haute la place vers 1650. La chronologie comparative traditionnelle est souvent préférée. Pour plus de clarté, nous préférons utiliser la chronologie relative : l'éruption de l'île de Théra est datée du Minoen Récent IA.

2. "We removed those stones, thus clearing the courtyard and the just mentioned façade of ashlar-masonry (which for brevity's sake we have called "Ἐστῆ Δ" [...])."

3. Il y a une cour au nord nommée la cour du bassin lustral, une cour à l'est nommée la cour de la Xesté 3 et une cour au sud nommée la cour des bancs. La partie ouest du bâtiment n'a pas été fouillée dans son intégralité.

4. La plupart de ces petites pièces ne sont pas ou peu ornées de peintures murales contrairement aux pièces situées dans la partie orientale du bâtiment.

5. N. Marinatos en compte quatre, deux imprimées et deux blanches (Marinatos, 1993 : 210).

6. Le bassin lustral, est une structure typique de l'architecture minoenne : ce sont des pièces creusées de forme carrée accessibles par un escalier de quelques marches, généralement en forme de L. Les murs et le sol sont revêtus de dalles et parfois de peintures murales. Il existe plus d'une vingtaine de bassins lustraux construits dans des villas ou palais minoens en Crète. Celui d'Akrotiri est l'unique exemple découvert hors de la Crète.

7. Il est rejoint sur cette idée par Nanno Marinatos (Marinatos, 1993 : 210).

8. Le fait que la peinture montrant des jeunes filles près d'un autel orne le seul bassin lustral construit hors de la Crète a renforcé l'hypothèse d'une iconographie en rapport avec une cérémonie cultuelle, qui sous-entend sa réalisation dans la Xesté 3. N. Marinatos pense qu'une

partie du rituel de passage montré dans les peintures a dû être célébrée dans cette pièce. Cependant, malgré une architecture standardisée, cette structure a suscité de nombreuses interrogations mais aussi des polémiques concernant son utilisation. L'hypothèse d'une pièce dédiée aux bains, longtemps discutée, a été plus ou moins abandonnée aujourd'hui au profit de celle d'une pièce dédiée aux cultes, même si le débat se poursuit. En conséquence, le manque de lisibilité de cette structure ne nous donne pas les clefs qui nous permettraient de comprendre le sens du thème iconographique peint.

9. Partie: « Discussion » intervention de Maria Shaw, « you have water, you have cloth and you have a bowl, which are exactly the material used in ceremonial circumcision where it is still practiced today ».

10. Trois exemples ont été mis au jour à Akrotiri : une dans la Maison Ouest, une dans le Secteur A et une dans la Maison aux meules.

11. Le Cycladique Ancien représente une période faste pour les îles des Cyclades et s'étend d'environ 2350 à 2050/1900 avant notre ère.