

Jean-Louis Durand et François Lissarrague

LES ENTRAILLES DE LA CITÉ

Lectures de signes: Propositions sur la hiérosophie

*Pour Pierre VIDAL-NAQUET
"C'est dans les oeufs qu'on aimerait
le mieux trouver des articulations."
H. MICHAUX (Face aux verrous,
III: Tranches de savoir)*

A l'origine de l'analyse développée ici se trouvent deux enquêtes parallèles et indépendantes, l'une sur l'iconographie du sacrifice sanglant en Grèce ancienne, l'autre sur celle des barbares. Les images sacrificielles constituent un corpus dont on a commencé par ailleurs de reconnaître l'organisation ¹.

De même, parmi les représentations de barbares, la série des archers scythes forme un important ensemble doté de sa propre cohérence ². Un petit groupe d'images, comportant certains éléments iconiques déterminés, entre dans ces deux corpus à la fois: il se trouve, pour ainsi dire, à l'intersection de ces deux ensembles. Il s'agit là d'images qui renvoient à deux groupes distincts et sont comme les noeuds d'un filet, d'un réseau qui se laisse parcourir en divers sens, des "images-carrefour" en quelque sorte.

C'est une étape de ce parcours que l'on propose ici, autour de ces scènes de hiérosophie: le grec désigne ainsi l'opération rituelle au cours de laquelle on examine les entrailles d'une victime sacrificielle ³, non pas une opération divinatoire proprement dite, portant sur l'avenir, mais un questionnement sur l'opportunité d'une action. Il s'agira ici, dans cette zone d'interférence entre deux corpus, de rendre compte du plus grand nombre possible d'éléments iconiques, par une série de manipulations d'images, de mise en relation des éléments de l'image entre eux, dont nous sommes, bien sûr, seuls responsables. C'est en dernier ressort la validité des réponses obtenues qui justifiera une telle pratique iconique.

I. LE CORPUS

Ce groupe d'images réduit forme un ensemble très homogène ⁴. La liste qui suit présente en premier lieu les vases attribués, puis ceux qui ne le sont pas, classés typologiquement.

Figures noires:

| | | | | | |
|----|----------------------------|--------------|--|--|----------------------|
| 1 | BRUXELLES R 291 | Amph. à col | ABV 270(52) P.d'Antiménès | Héraclès-Eurysthée | Pl. 1.1 et fig. 1 |
| 2 | BOULOGNE 100 | Amph. à col | ABV 271(71) P.d'Antiménès inédit | Ajax-Cassandre | Pl. 1.2 et fig. 2 |
| 3 | FLORENCE 3856 | Amph. à col | ABV 278(30) Man. du P. d'Antiménès B inédit | Jugement de Paris | Pl. 2.1 et fig. 3 |
| 4 | PARIS,Louvre CA 3277 | Amph. à col | non attribué inédit | Dionysos, 2 satyres | Pl. 2.2 |
| 5 | HAIFA n° ? | Amph. à col | non attribué | Deux cavaliers | fig. 4/5 |
| 6 | TARQUINIA 640 | Amph. à col | non attribué CVA Tarq. 2.pl. 31,4 | Athèna, Hermès, autel | fig. 6 |
| 7 | GÜTTINGEN Hu 548x | Amph. à col | non attribué VOS pl. 13 a | | fig. 7 |
| 8 | COPENHAGUE M.N.inv.3241 | Amph. type B | non attribué CVA Cop.3: pl. 102, 2a | Zeus, Hermès, Apollon, quatre Muses | Pl. 3.1 et fig. 8 |
| 9 | LONDRES B 171 | Amph. type B | non attribué CVA Lond. 3: pl. 31,4 | Jugement de Paris | fig. 9 |
| 10 | CAMBRIDGE 5/17 | Amph.panath. | non attribué CVA CAMb. 1: pl. 15, 1 b | Athèna, Géant | fig. 10 |

Figures rouges:

| | | | | | |
|----|----------------------|--------------|--|-------------------------------|-----------------------|
| 11 | WORZBURG L 507 | Amph. type A | ARV ² 181(1) P. de Kléophras | Komos | Pl. 3.2 et fig. 11 |
| 12 | PARIS,Louvre G 46 | Amph. type A | ARV ² 220(3) P. de Nikoxénos | Dionysos, satyres, ménades | fig. 12 |

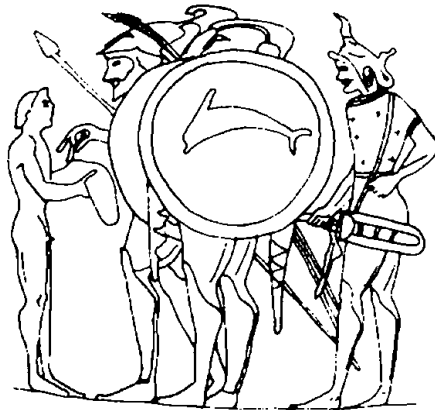


fig. 1

Bruxelles R 291

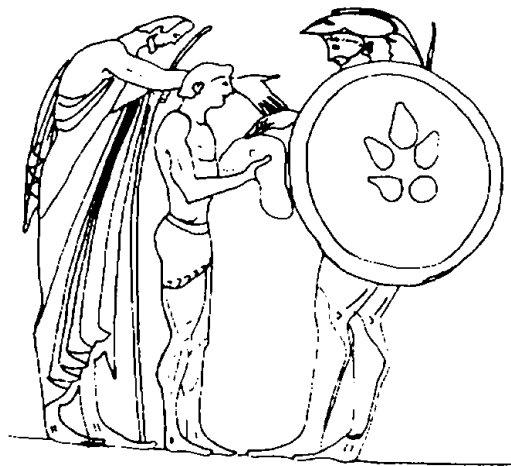


fig. 2

Boulogne 100



fig. 3

Florence 3856

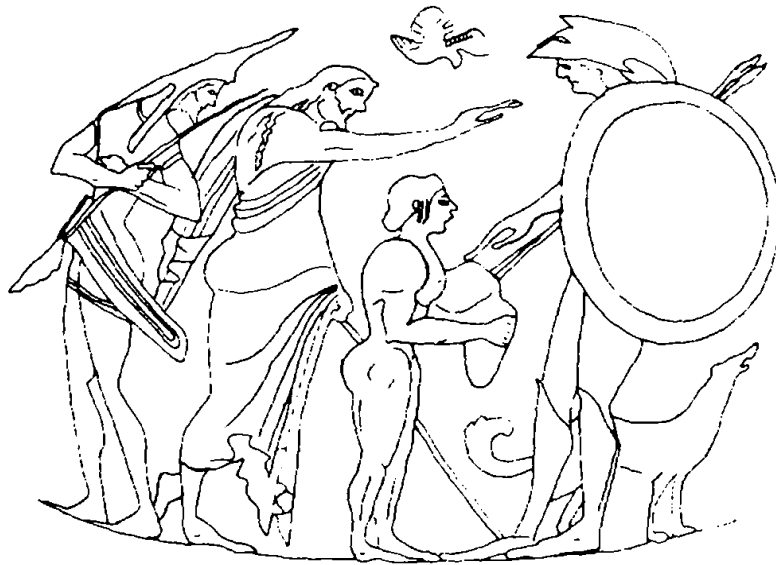


fig. 4

Haifa (A)

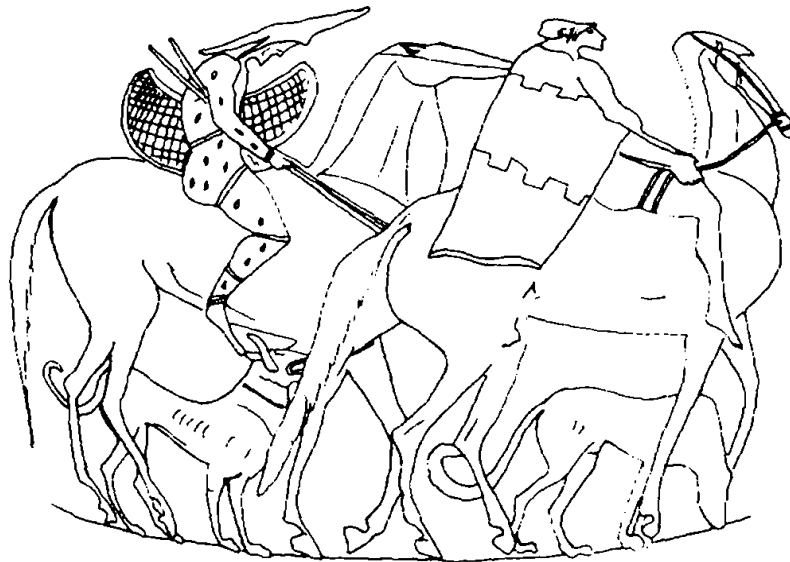


fig. 5

Haifa (B)

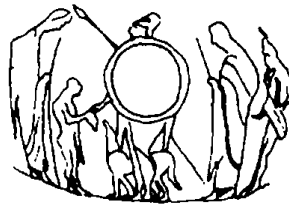


fig. 6

Tarquinia 640

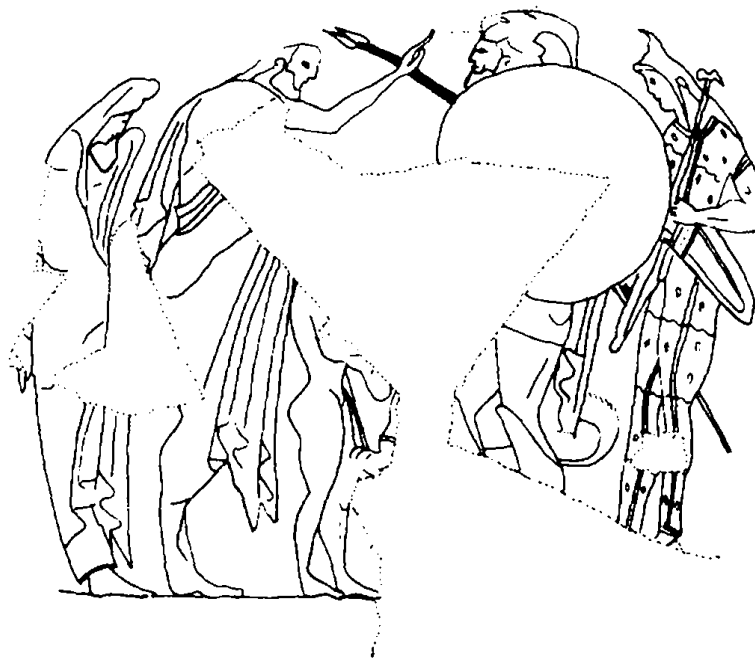


fig. 7

Göttingen Hu 548x



fig. 8

Copenhague Mus. Nat. 3241

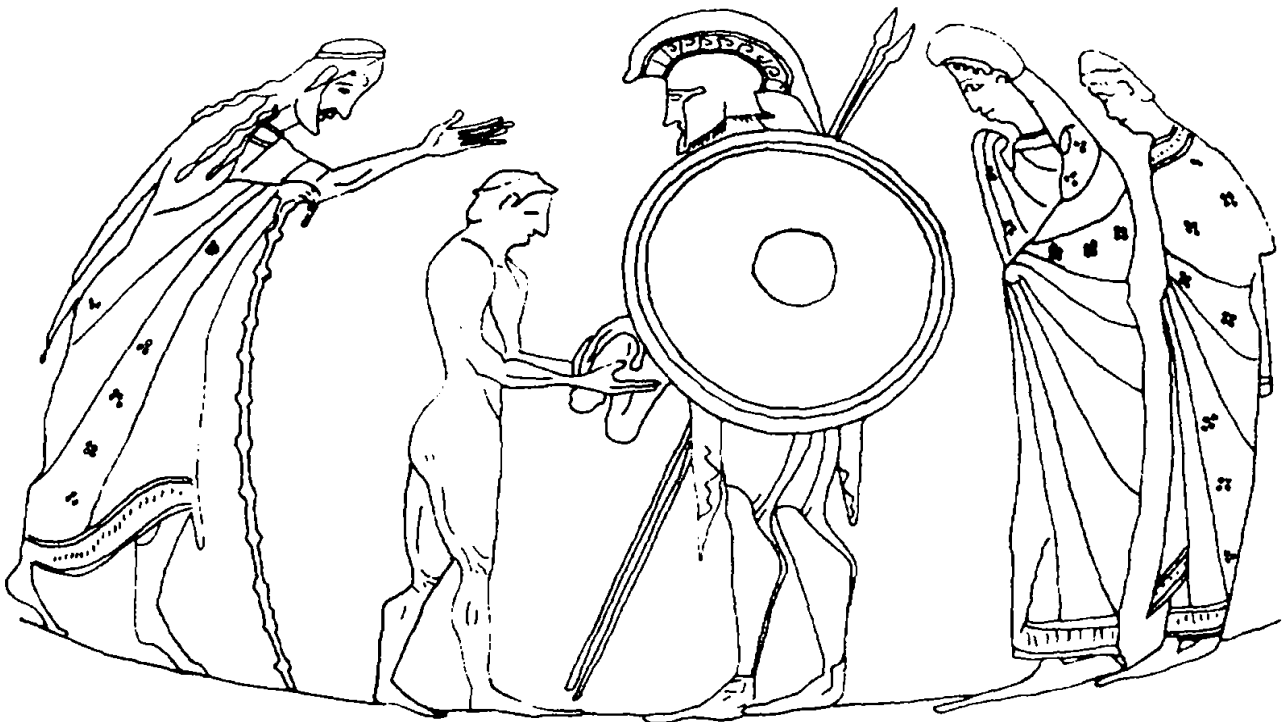


fig. 9

Londres B 171

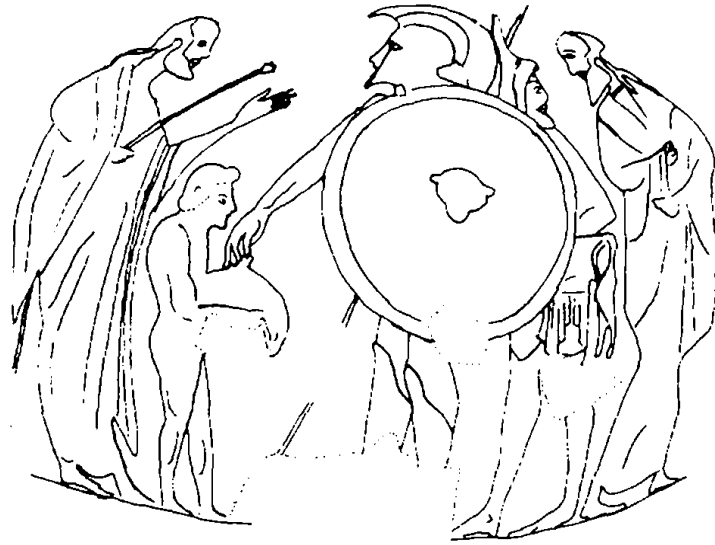


fig. 10

Cambridge GR 5/17



fig. 11

Würzburg L 507

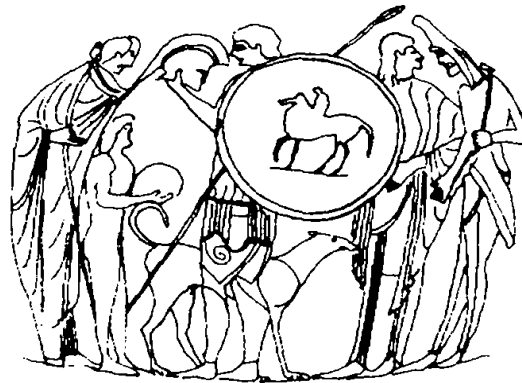


fig. 12

Paris, Louvre G 46

II. OUVRIR, FERMER: L'IMAGE ET L'ESPACE

Au centre des images se trouvent constamment les mêmes éléments de représentation: un jeune adolescent nu, païs, porteur d'une masse sombre, qu'il présente à son vis-à-vis, un hoplite. Cette masse est tantôt rehaussée de violet, (1) (2) (3) (8), tantôt marquée d'incisions, (4) (5) (9) (10), ou de lignes noires (11). L'identification en est assurée par la présence en (8) d'une trapeza, table sacrificielle qui vient s'insérer entre le païs et l'hoplite. Indicateur mobile de l'espace du sacrifice, où il intervient en particulier comme support de diverses viandes, cet élément garantit ici l'interprétation rituelle: le païs est porteur de hierā, seul produit du sacrifice reconnu comme livré au regard dans le développement du procès rituel ⁵.

La présence constante des éléments iconiques, païs-hierā-hoplite, toujours organisés selon la même relation, même s'ils sont disjoints comme en (8), est caractéristique de cet ensemble et le constitue comme série. Ce dispositif, sous sa forme la plus simple, est donné par (4): le groupe d'éléments ainsi mis en place établit le syntagme minimal autour duquel s'organise l'image. La masse de viande est elle-même en position centrale, point focal vers lequel les corps se tournent, les regards convergent.

D'un point de vue formel toutes ces images sont fermées, soit par des palmettes, (1) à (7), soit par un cadre, (8) à (12). L'espace figuré par l'image, lui aussi est le plus souvent fermé sur lui-même: les assistants, tous immobiles, sont tournés vers les hierā. Cette convergence qui fait des hierā le lieu crucial de la scène se défait cependant sur certaines scènes. A deux reprises, (10) et (5), les personnages extrêmes, tout en regardant vers le centre, s'orientent en un sens divergent. Cette indication de mouvement ouvre alors, non plus l'image, mais bien l'espace qu'elle figure, vers un autre espace, extérieur à

celui de la hiéroskopie dont on essaiera par ailleurs de rendre compte.

Autour du syntagme minimal /païs-hierâ-hoplite/ l'image est construite linéairement, par adjonction à droite et à gauche, de divers personnages: vieillard, femme, archer scythe, parfois redoublés: 2 hoplites en (1), 2 vieillards en (6) et (10), 2 scythes en (8), le nombre des acteurs variant ainsi de 2 à 6. Bien qu'il s'agisse toujours des mêmes personnages, il n'y a pas deux images vraiment identiques⁶. Le caractère linéaire de la mise en place est renforcé par l'absence d'éléments indiquant le champ sauf en (5) où le vol d'un oiseau localise la scène en un lieu non couvert, à l'air libre, comme le sacrifice lui-même.

La construction linéaire de la scène utilise deux moyens graphiques pour faire varier le rapport spatial que les éléments entretiennent entre eux. On parlera de superposition lorsque deux éléments représentés se recouvrent presque intégralement, d'interférence en cas de superposition partielle. Les superpositions complètes se produisent avec un deuxième hoplite en (1), avec la trapeza derrière le vieillard en (8), et avec un chien, derrière l'hoplite, en (5) (6) (7) (12). Malgré sa fréquence on ne peut cependant pas considérer que le chien fait partie du syntagme minimal, puisque sa présence n'est pas constante dans l'image. Les interférences ont lieu entre personnages: le bras du vieillard en (2) se trouve non pas au-dessus de la tête du païs, mais derrière; en (1) (3) (7) (8) (10) (12) le bouclier de l'hoplite recouvre en partie un deuxième personnage, femme ou archer scythe. On essaiera de montrer que ces interférences ont leur sens. On remarquera simplement ici que lorsque le syntagme païs-hoplite ne fait l'objet d'aucune adjonction à gauche, (1) il y a resserrement par interférence vers l'intérieur du syntagme sur la droite, inversement, resserrement sur la gauche, (2), quand le syntagme n'est pas augmenté à droite. Le déséquilibre de l'image autour du syntagme semble ainsi, en quelque sorte, compensé par le resserrement des éléments iconiques.

A partir de ces premières remarques, on peut proposer de codifier ainsi la mise en place des éléments:

| | | | | | |
|----|-----------------------------|----------------------|-----------|---|-----------|
| 1 | | \emptyset | \vec{P} | $\overline{H_1/H_2} \quad \overleftarrow{S}$ | |
| 2 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad \emptyset$ | |
| 3 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad \overleftarrow{F}$ | |
| 4 | | \emptyset | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad \emptyset$ | |
| 5 | $\langle \overleftarrow{S}$ | \vec{V} | \vec{P} | $\overleftarrow{H/c}$ | \rangle |
| 6 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H/c} \quad \overleftarrow{V} \quad \overleftarrow{S}$ | |
| 7 | $[\overleftarrow{F}$ | \vec{V} | \vec{P} | $\overleftarrow{H/c} \quad \overleftarrow{S}$ | |
| 8 | | $[\overleftarrow{S}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{V/t} \quad \overleftarrow{H} \quad \overleftarrow{F} \quad \overleftarrow{S}$ | |
| 9 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad \overleftarrow{F} \quad \overleftarrow{Jh}$ | |
| 10 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad \overleftarrow{S} \quad \overleftarrow{V} \quad \rangle$ | |
| 11 | | $[\overleftarrow{S}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H} \quad c \quad \overleftarrow{F}$ | |
| 12 | | $[\vec{V}$ | \vec{P} | $\overleftarrow{H/c} \quad \overleftarrow{F} \quad \overleftarrow{S}$ | |

Légende:

P : païs
V : vieillard
H : hoplite
F : femme

S : archer scythe
Jh: jeune homme
c : chien
t : trapeza

- : personnage orienté (marche et regard) vers la droite
 ← : id., vers la gauche
 ↔ : personnage orienté à gauche, regard à droite
 ↕ : personnage orienté à droite, regard à gauche
 ∅ : syntagme non augmenté
 [•] : fermeture
 <•> : ouverture
 / : superposition
 ∩ : interférence

III. TOPOLOGIE - TYPOLOGIE

Plusieurs observations découlent de la mise à plat de la série ainsi formalisée, à partir de quoi on avancera des hypothèses de lecture sur la place des personnages et leurs types dans l'iconographie.

A. Le païs et l'hoplite se font constamment vis-à-vis. C'est une règle absolue que l'amphore (8), malgré son caractère exceptionnel, ne remet pas en question: à l'intérieur du syntagme, entre le païs et l'hoplite, vient s'insérer un vieillard devant une trépeza. Mais la présence du vieillard à droite de l'image n'entraîne pas le passage de l'hoplite à gauche, derrière le païs. L'hoplite reste immédiatement derrière le vieillard. C'est bien à lui que s'adresse la hiéoscopie, c'est lui qui partout ailleurs, consulte directement les hierā.

Cette consultation suppose à la fois le regard et le toucher. Partout, à une exception près, (12), l'hoplite touche la viande soit du bout des doigts (1) (2) (4) (5) (6) (10), (même geste du vieillard en (8), soit à pleine main (3) (9); une seule fois (11) l'hoplite tient en l'air une partie des hierā et les examine de près, à hauteur de visage. Souvent, pour faciliter l'examen, le casque de l'hoplite est relevé (2) (4) (5) (6) (7) (11); c'est ce que précise la différence entre les deux hoplites sur (1): casque relevé pour celui qui examine en se penchant vers les hierā, baissé pour son compagnon qui attend, immobile.

Sur toutes les images, l'hoplite est orienté vers la gauche, ce qui privilégie la représentation de l'épiséme de son bouclier. Les scènes parallèles de départ du guerrier sont en général orientées de façon analogue, bien que ce ne soit pas une règle absolue⁷. Cependant, le bouclier de face ne permet guère à l'imagier de raffiner sur les détails de l'opération hiéoscopique. En (10), par exemple, il a fallu allonger démesurément le bras de l'hoplite pour rendre clair le toucher des hierā. Force est donc de constater que les scènes de hiéoscopie sont plus nettement marquées par le schéma qui régit les scènes de départ que par celui des scènes de sacrifice. Ce qui permet de prendre en compte les variantes de détail des deux seuls vases à figures rouges de la série⁸:

- en (12), l'hoplite est encore en train de mettre son casque, alors que partout ailleurs il est casqué; cette opération l'empêche bien évidemment de toucher les hierā, aussi le vieillard en fait-il aucun geste et la femme se retourne-t-elle au lieu de regarder vers le centre de l'image.
- en (11), inversement le bouclier est absent de l'image, et le geste de l'hoplite est différent: il tient devant les yeux une partie des hierā; de plus la femme sur la droite tient un instrument rituel, une phiale. Il est clair que sur cette image la restriction des signes hoplitiques entraîne une plus grande richesse dans le traitement du rite.

D'une manière générale, c'est donc l'hoplite en armes qui procède à la hiéroskopie et lui seul; cette opération religieuse se fait au moment du départ et uniquement dans un contexte guerrier.

B. Sans être nécessairement présent dans le syntagme, le chien accompagne souvent l'hoplite. Quand il est présent il se trouve soit dans les jambes de l'hoplite, (6) (7) (12), soit derrière lui, (5) (11). Il semble lui aussi, à sa façon, impliqué dans le processus rituel: en (6) et (7) il est tendu vers les hiérâ, patte ou museau levé, en (11), tourné vers la femme qui tient une phiale.

Par deux fois l'orientation du chien à contre-sens de l'image semble correspondre à une mise en place différente des personnages. En (5), la marche du chien ouvre vers l'autre face du vase où les cavaliers sont accompagnés de chiens. En (12), nous l'avons vu, l'attitude des assistants ne correspond pas à la mise en place que l'on trouve sur les autres vases: pas de toucher des hiérâ par l'hoplite, divergence des regards, et en même temps marche du chien à contre sens.

Il est difficile de préciser le rôle du chien par rapport à l'hoplite et à la guerre⁹. Il ne semble pas que cet animal ait un rôle actif au combat et l'hypothèse de chiens de guerre ne paraît pas tenable. Le chien est fréquemment attesté en association avec des cavaliers (ici sur la face B de l'amphore (5)), jamais avec des hoplites au combat. Il paraît en fait plus vraisemblable de voir en lui un élément qui renvoie à l'espace domestique; mais cette interprétation reste encore hypothétique et devrait être revue en examinant l'ensemble des occurrences.

C. Le vieillard se trouve le plus souvent derrière le païs, en position quasi processionnelle, du côté des opérateurs de la hiéroskopie. Très souvent par ses gestes il se rapproche du païs, soit en le dominant (5) (7) (9) (10), soit, comme on l'a vu, en interférant avec sa silhouette, (2).

La corrélation entre le toucher des hiérâ par l'hoplite et les gestes du vieillard est très nette. Quand, en (12) il n'y a pas de toucher des hiérâ, le vieillard est complètement drapé dans son manteau. Les gestes accomplis par le vieillard, en rapport avec la manipulation des hiérâ, sont de deux types¹⁰.

1. Bras tendu, paume de la main ouverte ((9) (10), bras gauche levé, au-dessus du païs; (2), bras droit à côté du païs): c'est une sorte de geste d'énonciation, qui désigne le lieu de la hiéroskopie comme foyer de l'image. En même temps ce geste rapproche le vieillard du syntagme /païs-hoplite/ et souligne la part qu'il prend à l'opération rituelle en intervenant dans la lecture que fait l'hoplite.

2. Bras droit tendu, main de profil, (5) (7): ce geste de salutation peut exprimer l'attente de la réponse divine et révéler l'importance du moment de la lecture¹¹: la réponse qui décidera du départ de l'hoplite est ainsi à la fois attendue et accueillie. L'oiseau présent au-dessus du syntagme en (5) apparaît peut-être aussi, en ce sens, comme un oiseau augural, dont la présence vient renforcer la lecture hiéroskopique.

Le vieillard occupe donc sur la gauche de l'image une place rituelle précise. Sur l'amphore de Copenhague (8) son rôle opératoire est encore plus actif puisqu'il précède l'hoplite dans le toucher des hiérâ.

Les amphores (10) et (6) présentent une variante importante de ce schéma puisqu'il y a deux vieillards dans l'image. Dans ces deux cas un élément iconique précis distingue le vieillard de gauche de celui de droite: en (10) il tient un long bâton; tous les vieillards sont munis d'un tel bâton, souvent terminé comme un sceptre par un ornement floral, (3)



2. Paris, Louvre CA 3277



1. Florence 3856



1. Copenhague MN inv. 3241



2. Würzburg L 507

(10) (12), ce qui souligne la respectabilité du vieillard dans ses fonctions rituelles. En (6), où les deux tiennent un bâton, l'opposition des chevelures joue le même rôle: le vieillard de gauche est marqué par une chevelure blanche alors que celui de droite reste brun¹².

Le deuxième vieillard ne tient pas le même rôle que l'autre. Alors que le premier occupe une position active dans le rituel, et que face à l'hoplite qui part au combat, il représente la cité dans sa permanence, le vieillard qui se tient derrière l'hoplite est associé en (10) comme en (6) à un archer scythe. Le mouvement du vieillard en (10) qui s'éloigne du centre de l'image tout en se retournant dans sa direction trouve son pendant exact et inversé dans le mouvement du scythe qui va vers le centre de l'image tout en regardant en arrière; ce double mouvement (que nous avons codifié $\vec{S} \bar{V}$) révèle la tension entre les deux espaces qui se rencontrent autour de la hiéroskopie: celui de la guerre à venir et celui de la cité présente. En (6), la même juxtaposition, inversée associe un vieillard et un scythe immobiles. Ceci semble indiquer dans un rapport similaire que les deux espaces encore confondus sont susceptibles de dissociation.

La typologie du vieillard permet de plus d'opposer systématiquement les classes d'âges sur l'image par un choix de traits qui creusent l'écart entre lui et l'hoplite. Quand l'état du vase permet une lecture de détail¹³, il y a toujours au moins un degré d'écart entre le vieillard et l'hoplite: si l'hoplite est barbu, le vieillard a une barbe blanche, (2) (7) (9); si l'hoplite est imberbe, le vieillard est simplement barbu, (5) (12). Ceci est confirmé en (9) où nous rencontrons trois degrés, trois classes d'âge: vieillard chenu, hoplite barbu, enfant imberbe.

D. La femme est moins souvent présente dans l'image, (3) (7) (8) (9) (11) (12). Elle est toujours, sauf en (7), placée immédiatement derrière l'hoplite. On peut penser qu'elle est là en tant qu'épouse, désignant précisément l'espace de l'oikos, dont elle assure la permanence. Cette même valeur, face au guerrier qui part pour l'extérieur de la polis, elle l'actualise dans l'image avec le vieillard, formant avec lui le groupe de ceux qui restent.

Ses gestes sont extrêmement sobres: enveloppée dans un long manteau, on la voit souvent lever, sous son vêtement, la main droite (3) (7) (9). Peut-on donner à ce geste une valeur précise? Il paraît¹⁴ exprimer au moins le recueillement, la tension qui accompagnent le moment hiéroskopique.

En (11), deux éléments nouveaux apparaissent: d'une part un instrument rituel, une phiale, d'autre part un geste du bras indiquant l'étonnement¹⁵. La femme joue ici un plus grand rôle dans le rituel, alors que corrélativement il n'y a pas de vieillard présent dans l'image. On voit souvent, dans les scènes de départ hoplitique, une femme participer à une libation, mais aucune hiéroskopie n'apparaît. Ainsi sur une amphore de New-York¹⁶ (figure 13), on voit une femme verser du vin dans une phiale tenue par un hoplite; l'espace sacrificiel, en revanche, est présent dans cette scène, bien que de façon discrète: le chien y tient un morceau de viande dans la gueule; c'est encore le rapport rituel/départ qui organise la représentation, mais hors hiéroskopie, donc dans une autre mise en place.

De même en (7), la femme n'est plus derrière l'hoplite, mais derrière le vieillard, tirée du côté du rituel; aussi sa tête est-elle couverte, et sa main levée haut devant son visage, détails dont la signification religieuse paraît plus fortement marquée qu'ailleurs.

En somme, le plus souvent, la femme en rapport avec l'hoplite, désignerait l'espace de l'oikos. Dans le groupe de ceux qui restent, elle peut être associée au vieillard, et même,

le vieillard absent de l'image, se substituer à lui jusqu'à un certain point, pour tenir un

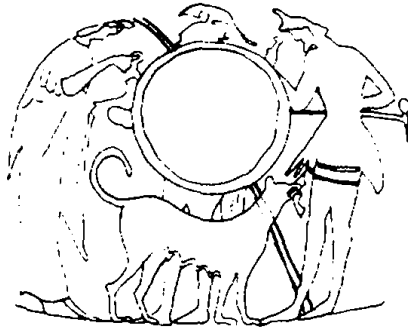


fig. 13

New York 41.162.189

plus grand rôle dans le rituel. Elle passe donc, selon ces variations, de l'espace de l'oikos à celui du rituel. Mieux, le rituel se situe au point de jonction du public et du privé, dans l'espace de la polis articulé par la pratique hoplitique.

E. La position de l'archer scythe dans l'image est variable. C'est le plus mobile de tous les personnages présents: on le rencontre à gauche du syntagme (5) (8) (11), comme à droite (1) (6) (7) (8) (10) (12), mais toujours en bordure d'image, sauf, nous l'avons vu, en (10), où sa position indique, en rapport avec celle du vieillard, une tension entre deux espaces distincts.

En (5) l'attitude du scythe qui regarde vers les hiéra tout en se déplaçant vers l'extérieur permet d'ouvrir l'espace figuré par l'image sur l'autre face du vase; on a vu que le chien à droite joue le même rôle et que l'on trouve, au revers, des chiens et un scythe à cheval, dans un espace qui n'a plus rien ni de rituel ni de civique.

On pourrait croire que ce mouvement est exceptionnel chez le scythe, puisqu'il n'apparaît qu'en (5) et (10). Mais si l'on resitue la série hiérosopique dans l'ensemble du corpus des scythes¹⁷, c'est l'inverse qui semble exact: lorsque le scythe est représenté en déplacement, il sert de médiateur iconique entre ceux qui partent et ceux qui restent. Dans la hiérosopie au contraire, tout en occupant la même place marginale, il est entièrement tourné vers les hiéra, à l'égal des autres assistants.

Parallèlement, jamais dans la hiérosopie le scythe n'entre en superposition complète avec l'hoplite, alors que le couple hoplite/archer est fréquent dans les scènes de départ. Dans l'opération hiérosopique, le scythe est toujours dissocié de l'hoplite qui seul intervient dans les manipulations. Que l'on compare, par exemple, l'amphore de Würzburg 202¹⁸ (figure 14) avec (6): les mêmes acteurs sont présents, mais leur mise en place diffère. L'archer scythe associé à l'hoplite forme le cœur de l'image, alors que sur (6) il est évacué en marge, et que sa taille est réduite. La substitution des groupes pairs-hoplite → hoplite/scythe est claire si l'on compare cette même amphore de Würzburg 202 avec celle de Florence (3). Les adjonctions autour du groupe central n'ont pas changé; seul ce groupe a varié et avec lui le sens de l'ensemble.

L'archer scythe a donc dans la hiérosopie une position spécifique, par rapport à toutes les catégories de la cité. Il est du côté de ceux qui partent, avec l'hoplite, face à ceux qui restent: femme et vieillard. Cependant, face aux opérateurs, vieillard et hoplite, il n'est que spectateur, comme la femme; au geste exceptionnel de la femme en (11)

est associé un geste, non moins exceptionnel, du scythe. A la fois présent et en marge,

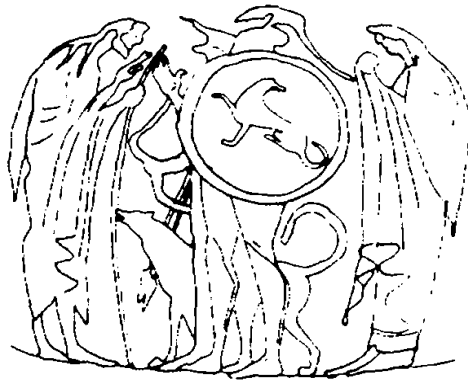


fig. 14

Würzburg 202

le scythe désigne, dans le cadre même de la cité, le monde des confins. Homme en armes, il se situe avec l'hoplite du côté de ceux qui font la guerre. Inversement, à l'intérieur de ce groupe, son armement (arc, hache) l'oppose à celui de l'hoplite, comme le plus proche au plus lointain.

L'imagerie, en assignant une place aux catégories, aux classes d'âge qui constituent la société grecque¹⁹, opère des choix. L'inclusion, dans cette série, de l'archer scythe met précisément au cœur de sa propre représentation d'elle-même le monde de la marginalité par rapport à laquelle elle se situe comme centre. La présence très fortement marquée de cette marginalité que sont les autres semble exclure de l'image celle que le monde grec connaît pourtant de l'intérieur de lui-même: la catégorie des éphèbes, momentanément mise à l'écart²⁰. Ni le païs porteur des hiéra, parfois tout jeune enfant, ni, en (9), l'adolescent drapé d'un long manteau qui figure sur la droite derrière la femme ne peuvent être pris dans cette catégorie éphébique. Tout se passe comme si les valeurs véhiculées par la guerre hoplitique excluaient de la hiéroskopie la présence de l'éphèbe, contradictoire avec cette opération, définie par là comme purement hoplitique.

La présence du scythe, dans cette hypothèse, permet d'associer à ce que l'on pourrait maintenant nommer une scénographie de la cité, le monde des confins. Alors que le jeune éphèbe est exclu du groupe auquel il appartient, le scythe, inclus dans le groupe auquel il est étranger, représente, d'une certaine façon, un homologue inversé de l'éphèbe²¹, la mise en place, à l'intérieur du groupe, de ceux qui ne sont pas lui. Assurant lui-même le passage entre tous les espaces, il n'a pour ainsi dire pas d'espace propre et se qualifie ainsi comme le signe privilégié de la transition.

Ces diverses manipulations inconiques font donc apparaître un ensemble de relations topologiques variables mais précises. Jamais deux images ne sont identiques, jamais non plus les adjonctions ne sont aléatoires. Ce n'est pas la présence ou l'absence de tel élément, mais la corrélation entre les éléments de l'image qui permet de produire un sens. Il n'y a pas de "canon" ou de scénographie immuable de la hiéroskopie, mais des mises en place qui marquent la tension entre divers espaces. Ainsi se complètent et s'opposent l'oïkos (hoplite, femme) et la cité (hoplite, vieillard), la cité qui demeure (femme, vieillard) et la cité en guerre (hoplite, archer), le monde hoplitique (hoplite) et celui

des confins (scythe).

L'espace de la hiéroskopie se donne alors comme celui où toutes ces tensions sont à même de jouer.

Du point de vue du rituel, la hiéroskopie se définirait ainsi comme un instant suspendu, analogue à celui où la bête va mourir mais où rien n'est encore joué²². Il serait tentant d'interroger les images avec l'espoir d'une mise en place rituelle, mise en séquence où les variations de détail dans la représentation montreraient des temps successifs: un ordre du rite se reconstituerait par là. Rien de semblable ne paraît se produire dans la série: ce n'est pas proprement de rituel qu'il est question.

En (12) le seul élément du rite est la présentation de hiéra; la guerrier qui tient son casque à la main ne peut procéder à aucune consultation. L'image est alors un collage entre deux types de scènes: hiéroskopie à gauche, départ hoplitique à droite. Elle ne représente la réalité que de l'imaginaire. Pas d'instantané, de cliché photographique. Le problème est ainsi de savoir ce qui constitue la réalité du représenté, son degré de distance avec le réel, pour autant qu'on puisse retrouver un référent.

En (8) la trapeza est chargée d'une large tranche de viande qui pend vers le sol. Déjà objet de découpe²³ et donc normalement placé là après la consultation hiéroskopique, ce morceau est mis à l'arrière plan de la représentation avec l'instrument qui le support. L'ensemble viande/trapeza marque la proximité des instruments du rite, mais n'organise pas la représentation. Les deux morceaux tenu par le païs ne sont pas objet de transfert mais de consultation. Le vieillard à gauche effleure du bout des doigts de sa main libre une des pièces soumises à examen. La masse de viande est à elle seule, et de façon spécifique dans la série sacrificielle, instrument et objet du rite, focalisant de ce fait la scène qu'elle organise.

Hormis (8) et (12) le syntagme à la base de la série comporte, comme on l'a vu, un geste de l'hoplite en rapport avec la masse flasque tendue par le païs, et qui, le plus souvent, (1) à (3) ~ (5) à (11), pend au-delà de ses mains. Si ces hiéra sont bien ceux que l'on examine généralement en premier²⁴, il s'agit du foie, objet privilégié de la lecture. Le petit morceau élevé en (11) à hauteur du visage serait ainsi la vésicule isolée de la masse hépatique pour un examen minutieux. En (10) la main de l'hoplite semble soulever la partie supérieure du foie. On proposera d'y voir le lobe dont il faut avant tout constater la présence²⁵. Lorsque l'hoplite en (3) et (9) prend la viande à pleine main, on proposera de voir là, précisément isolé, ce temps de la hiéroskopie qui exige véritablement de "saisir en main" certains organes splanchniques.

Pourquoi ne pas risquer en terminant l'idée que si le foie est à lui seul une sorte d'espace sacrificiel c'est que précisément il était pour les grecs le lieu du sacrifice représenté au centre même de la bête morte. En hiéroskopie les parties du foie se nomment en particulier mákhaira, couteau, kanoûn, corbeille, trapéza, table, hestia, foyer de l'autel. On entre ainsi par les pûlai, portes, dans un nouvel espace rituel que la foie recèle et dont l'ordre est essentiel pour que le sacrifice puisse réellement avoir lieu.

Centre de la bête, le foie, par la hiéroskopie, devient celui du sacrifice autour duquel la cité, à son tour, se met en ordre, un ordre variable, mais, on persistera à le croire, cohérent.

NOTES

Qu'il nous soit permis de remercier ici Herbert Hoffmann et Alain Schnapp qui ont tous deux lu une première version de ce travail. Sans l'appui matériel du Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes nous n'aurions pu mettre en train une telle enquête, et sans l'Archive Beazley à Oxford, où D.C.Kurtz a très libéralement accueilli l'un de nous, elle ne se serait pas enrichie de documents importants. Une première mise en place de cette série a été faite dans le cadre d'un travail universitaire par V.Herbold et M.-P.Leroy, étudiantes de J.L.Durand; qu'elles en soient aussi remerciées.

- 1 Voir les deux contributions de J.L.Durand (Bêtes grecques: propositions pour une topologie des corps à manger et Du rituel comme instrumental) dans le volume collectif publié par le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes: M.Detienne et J.P. Vernant éd., La cuisine du sacrifice en pays grec, Paris 1979 (sous presse).
- 2 Voir la thèse extrêmement précise et utile de M.F.Vos, Scythian archers in archaic attic vase-painting, Groningen 1963.
- 3 Sur la divination voir A. Bouché-Leclercq, Histoire de la divination dans l'antiquité, I p. 166 sq. L'exposé général de J. Defradas in A. Caquot et M. Leibovici éd., La divination, Paris 1968, t.1 p.157-195, ne concerne pas directement la hiéroscopie. On trouvera des éléments dans les deux manuels: M. Nilsson, GGR, p. 164-174, en particulier p.167, et W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, 1977, p.180-190. Le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes a publié en un volume une série d'études sur la divination: J.P. Vernant éd., Divination et rationalité, Paris 1974.
- 4 La liste qui est proposée n'est probablement pas exhaustive, et l'on aimerait connaître de nouveaux documents; elle ne comprend, pour l'instant que des amphores, toutes datables entre 530 et 490: 10 à figures noires, 2 à figures rouges. J.D. Beazley connaissait tous les vases que nous citons; les seuls qu'il ait attribués se rattachent au peintre d'Antiménès. Le peintre de Kléophradés et le peintre de Nikoxénos, auxquels on doit les deux amphores à figures rouges de la série, sont tout deux également peintres à figures noires.
- 5 Il ne s'agit donc pas d'un vêtement comme le suggère le commentaire du CVA Tarquinia 2, pl. 31,4; texte p.8.
- 6 Le groupe du peintre d'Antiménès mériterait d'être étudié de ce point de vue; dans un répertoire d'ensemble extrêmement répétitif on observe en effet de nombreuses combinaisons et variations d'images qui ne donnent jamais un système analogue.
- 7 Ainsi sur les amphores de Würzburg 179 - ABV 290 (1) - et de Gotha Ahv. 28 - ABV 277 (22) - par exemple, le guerrier est orienté vers la droite, et son bouclier vu de l'intérieur.
- 8 On notera a priori qu'il est impossible de postuler une équivalence rigoureuse, sur le plan de l'économie des signes, dans les systèmes à figures rouges et à figures noires.
- 9 Voir par exemple C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano, n° 397 p. 176, qui parle de "cane da guerra".
- 10 Sur les gestes, voir G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965.
- 11 Voir J.L. Durand, Le centre splanchnique in Bêtes grecques, o.c.
- 12 Il n'a pas été possible de rendre graphiquement les rehauts blancs ou violets en reproduisant les images. On pourra les vérifier sur le CVA Tarquinia 2, pl. 31,4.
- 13 Nous remercions ici encore A. Pasquier qui a bien voulu faire la toilette du vieillard sur l'amphore G 46 du Louvre, révélant ainsi la barbe clairsemée du personnage (noir dilué).
- 14 Cf. G. Neumann, o.c., p.125 sq.
- 15 Cf. ibid., p.39, fig.17, geste identique que l'auteur explique, dans un autre contexte, comme un geste exprimant la frayeur.
- 16 New-York 41.162.189 - ABV 405 (17). Comme le n°11 de la série, ce vase est attribué au peintre de Kléophradés.
- 17 On reviendra ailleurs sur l'ensemble des représentations d'archers; ce qui est présenté ici n'est qu'une première esquisse.
- 18 Würzburg 202: ABV 341 en bas.
- 19 Sur cette analyse de la société grecque voir P. Vidal-Naquet, Une civilisation de la parole politique in Encyclopaedia Universalis, t.7 p. 1009-1018.
- 20 Sur cette lecture de l'éphébie comme rite de passage voir H. Jeanmaire, Courroi et Courètes, Lille-Paris 1939 et A. Brelich, Paidés e Parthenoi, Rome 1969. Voir aussi les importantes analyses de P. Vidal-Naquet: Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne, Annales ESC 23, 1968, p. 947-964; le "Philoctète" de Sophocle et l'éphébie, Annales ESC 26, 1971, p. 623-638 repris in J.P. Vernant et P.Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris 1972, p.159-184; Le cru, l'enfant grec et le cuit in J. Le Goff et P. Nora éd., Faire de l'histoire, Paris 1974, t. 3 p. 137-168.
- 21 A propos de cette ambiguïté et de ces interférences entre scythe et éphèbe on se propose d'étudier ultérieurement la série des "mugs" du peintre de Berlin 2268 (ARV² 153sq.)

- et certaines coupes du peintre du Pithos (ARV² 139sq.). Cf. aussi Photius, *Lexicon* s.v. sunephebos (citè par C. Pèlèkidis, *Histoire de l'èphèbie attique*, Paris 1962, p.42 n.5): "Les Elèens appellent les èphèbes Scythes".
- 22 Cf. J.L. Durand, *Bêtes grecques*, o.c., fig. 9 = Stamos à figures rouges, Paris Louvre C 10.754, ARV² 228 (32).
- 23 Cf. *ibid.*, fig. 8 = Oenochoè à figures noires, Boston MFA 99.527, ABV 430 (25).
- 24 Euripide, *Electre* vers 826-828.
- 25 *Ibid.*, vers. 827.
- 26 Cf. J. Defradas, o.c., p. 173. Une enquête plus large s'impose sur ce point; on se donnera le loisir d'y revenir.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Musées de Boulogne (Photo Devos), Bruxelles, Copenhague, Florence, Louvre (Photo Chuzeville), Würzburg. Nous remercions aussi le conservateur du musée de Haifa qui a autorisé la publication d'un dessin de l'amphore no. 5.

L'adresse des auteurs:

J.-L. Durand, F. Lissarrague
 Ecole des hautes études
 en sciences sociales
 Centre de Recherches comparées
 sur les sociétés anciennes
 10, Rue Monsieur-Le-Prince
 F 75006 Paris