

Etrangler un lion à mains nues : nouvelles variations héracléennes

Autor(en): **Bérard, C.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **36 (1987)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835486>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Etrangler un lion à mains nues

Nouvelles variations héracléennes ⁽¹⁾

C. Bérard

«Le lion, qui grondait déjà beaucoup moins fort, résista longtemps à tous mes efforts; sa nuque ne céda pas d'un pouce de plus. Et puis ses os recommencèrent à craquer, comme un bateau dans la bourrasque. J'avais la tête enfouie dans sa crinière, je serais et j'ahanais. Les poils rêches s'enfonçaient dans ma peau comme des javelines minuscules. L'odeur jaune-vert du lion était très intense et, par dessous, je sentis poindre la pestilence qui m'indiquait qu'il sentait la mort proche».

Lord Grandrith, Autobiographie, tome IX ⁽²⁾.

Voilà plus de 10 ans que l'instrument sémiotique me paraît être l'une des principales clefs pour ce que nous avons appelé « entrer en imagerie » ⁽³⁾. A première vue, l'approche sémiotique conduit à une présentation très formelle de la genèse et du fonctionnement de l'imagerie. Mettant au jour la logique qui sous-tend cette imagerie et lui confère un caractère de système, elle irrite ceux qui ne voient dans le foisonnement exubérant des images que le reflet de la fantaisie créatrice d'artistes novateurs, ou, au contraire, l'incapacité d'artisans mal dégrossis (*banausoi*). Il ne faut pas oublier toutefois que la finalité première de ces recherches réside dans la compréhension de l'imagerie, au sens large et global, plus précisément encore dans la récupération des différents niveaux de signification de telle ou telle série d'images ⁽⁴⁾. Je suis persuadé que la constitution et l'application d'une méthode d'analyse bien définie permettent de pénétrer en profondeur la « culture » de la société athénienne — l'anthropologie sociale et religieuse de cette société ⁽⁵⁾.

Lors du récent Colloque de Rouen, les modifications d'un programme susceptibles d'intervenir au cours du « temps de la recherche » se sont trouvées démonstrativement illustrées. Le propos initial de ma communication n'était que d'utiliser l'instrument sémiotique, dans une perspective toute théorique, pour différencier Héraclès, Thésée... ou Tarzan. Je me suis donc amusé, dans le sillage de J. Fink ⁽⁶⁾, à chercher si la barbe était un trait pertinent dans la combanitoire des unités formelles minimales qui aboutit à créer ce qu'on appelle des « attributs ».

Cette démarche a vérifié l'obligation qu'il y a d'envisager quasiment toute l'imagerie, du moins un corpus ⁽⁷⁾ très large. De très nombreuses figures mythologiques en effet sont susceptibles de porter une peau de lion et/ou une massue. Lors d'une autre communication faite à Rouen, chacun a pu contrôler que s'impose le recours à une méthode d'analyse de type sémiotique, l'un des participants s'étant risqué à identifier une Omphale sur une amphore archaïque à figures noires alors qu'il ne s'agissait que d'une Artémis chasseresse couverte d'une peau de lion ⁽⁸⁾. J'ai par la suite tenté de décortiquer l'erreur d'interprétation puis, en adoptant une position parfaitement neutre, de formaliser un raisonnement correct ⁽⁹⁾. Quoi qu'on puisse dire ou penser, l'intérêt de l'expérience, toute théorique, est d'ordre heuristique.

En outre s'est confirmée l'impossibilité de rester à ce niveau très formel et très superficiel. Automatiquement, l'analyse conduit à une pénétration en profondeur des conceptions socio-religieuses du temps et du lieu d'où sont issues les images. En effet, dans mon enquête pour repérer ici Héraclès, ici Thésée, il est bien vite devenu évident que sur certains documents, il ne pouvait s'agir ni de l'un ni de l'autre. Dès lors je rejoignais, avec d'autres prémisses, les recherches de F. Lissarrague et A. Schnapp ⁽¹⁰⁾. L'imagerie est bien le lieu privilégié de la projection et du déploiement de cet imaginaire social qui alimente et stimule les peintres attiques, quel que soit leur niveau artistique ⁽¹¹⁾. De très nombreuses images décrites sommairement et inscrites d'autorité dans la liste des Travaux d'Héraclès ne peuvent absolument pas être attribuées à ce héros. Nous sommes donc rejetés du côté des exploits de type initiatique et agonistique qui occupent une place si importante dans le *curriculum vitae* social des Grecs. Ainsi la manie, d'origine taxinomique, de vouloir, à n'importe quel prix

(fût-ce celui de l'objectivité scientifique), nommer le protagoniste d'une scène, aboutit en fait à vider celle-ci de son contenu le plus précieux ⁽¹²⁾. Et quand je dis « nous sommes rejetés », c'est en fait le peintre lui-même qui, par l'emploi d'un jeu de *signes* adéquats, nous *signale* qu'il ne peut s'agir d'Héraclès et que par conséquent nous sommes en présence d'images qui ressortissent à cet ensemble de pratiques cynégétiques si précisément étudiées par A. Schnapp ⁽¹³⁾. Une sémiotique de la signification embraye inévitablement une sémiotique de la communication.

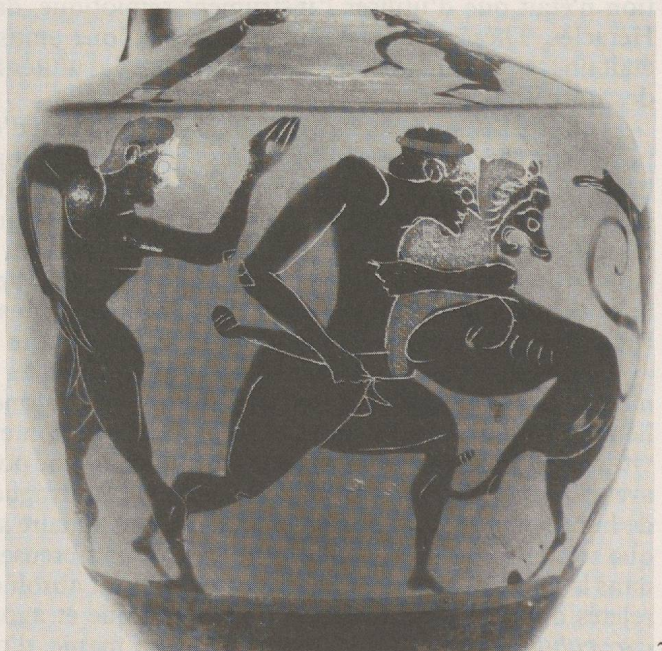
J'aimerais préciser ici la stratégie imagière qui met en relief ce niveau de signification anthropologique. Elle consiste à multiplier les écarts différentiels dans le *corpus* étudié ⁽¹⁴⁾. C'est sur ce point que je m'écarte le plus des collaborateurs du 'Centre de Recherches comparées sur les sociétés anciennes'. En effet, l'imagerie est pour moi beaucoup moins homogène qu'elle ne l'est pour eux. Je distingue, à l'intérieur des séries, par delà les droits de suite, des oppositions voulues génératrices de ruptures structurales. Ainsi la distinction, pour moi fondamentale, entre le rite et le mythe, même compte-tenu du fait que le rite permet d'entrer dans le mythe, n'est pas retenue comme pertinente par mes collègues parisiens. Je demeure pourtant convaincu que rite et mythe sont différenciés et articulés par les imagiers; les trouvailles que j'ai faites depuis les *Anodoi*, tant dans la sphère éleusinienne que dans la sphère dionysiaque, me confirment dans ma conviction. On ne peut nier, à Eleusis, que le retour de Perséphone ne soit ritualisé alors que l'enlèvement de Coré reste confiné au plan mythologique, celui du *hieros logos*, vieille opposition entre *legomena* et *drômena* ⁽¹⁵⁾. Quant à l'imagerie de la « Fête dionysiaque » ⁽¹⁶⁾, elle donne clairement à voir et le jeu du satyre et le jeu de la ménade qui métamorphosent progressivement, au cours d'un apprentissage graduel, Athéniens et Athéniennes en bacchantes et en bacchantes, compagnons du dieu (lire ici-même l'article de C. Bron).

Ce problème est lié à celui du degré de réalité des images. Pour certains de mes collègues, la Grèce des imagiers, la cité des images, est pure construction, reflet d'un système de représentation. Nous sommes irrémédiablement étrangers à ce que d'aucuns appellent des « totalités externes ». Tout en acceptant pleinement cet aspect de l'imagerie, je constate quant à moi — sans être aussi naïf que Bouvard et Pécuchet trouvant dans la fiction une voie d'accès direct au réel ⁽¹⁸⁾ —, l'existence de scènes de type réaliste, du moins *par rapport* à ces mêmes scènes traitées selon un mode de représentation. C'est précisément cet écart, et donc aussi ce rapport, qui est pour moi la clef de l'imagerie. Me référant à ce que je viens d'avancer ci-dessus, je dirai que ces différences mettent en évidence la caractère hétérogène de l'imagerie. Cette hétérogénéité est produite par la différence entre des relations de référence et des relations de signification. Dans cette perspective, on pourrait distinguer un réel comme figuration d'un réel comme représentation.

Donnons deux exemples. On sait que les peintres de vases ont traité simultanément l'assassinat d'Hipparque et de façon réaliste et de façon « fictive » ⁽¹⁹⁾; on me dira que celle-ci a été influencée par l'hérôon des tyrannoctones et que mon exemple est mal choisi. Il est vrai que les imagiers jouent ici sur plusieurs niveaux et que des données extérieures à l'imagerie compliquent le jeu des images... En revanche, pourquoi le même peintre, sur les mêmes types de vases (des cratères), représente-t-il des vendangeurs tantôt sous forme humaine, tantôt sous forme satyrique ⁽²⁰⁾? Si cette irruption du démonique est insignifiante, il faut renoncer à toute méthode d'analyse! Très souvent, les scènes de type « réaliste » peuvent être contrôlées par l'enquête archéologique ou ethnologique ⁽²¹⁾, vérifications qui me semblent scientifiques par rapport à une utilisation abusive des *textes*, soit pour corroborer, soit pour infirmer telle ou telle interprétation iconographique. Il est trop facile de se livrer au jeu du miroir pour que j'insiste ici ⁽²²⁾. Le problème se complique vraisemblablement par le fait que, dans la même série d'images, on peut passer insensiblement, mais sans aucun hasard, du plan réaliste au plan représentatif. Ce qui demeure important, c'est de repérer ces glissements et de valoriser ces écarts.



1.



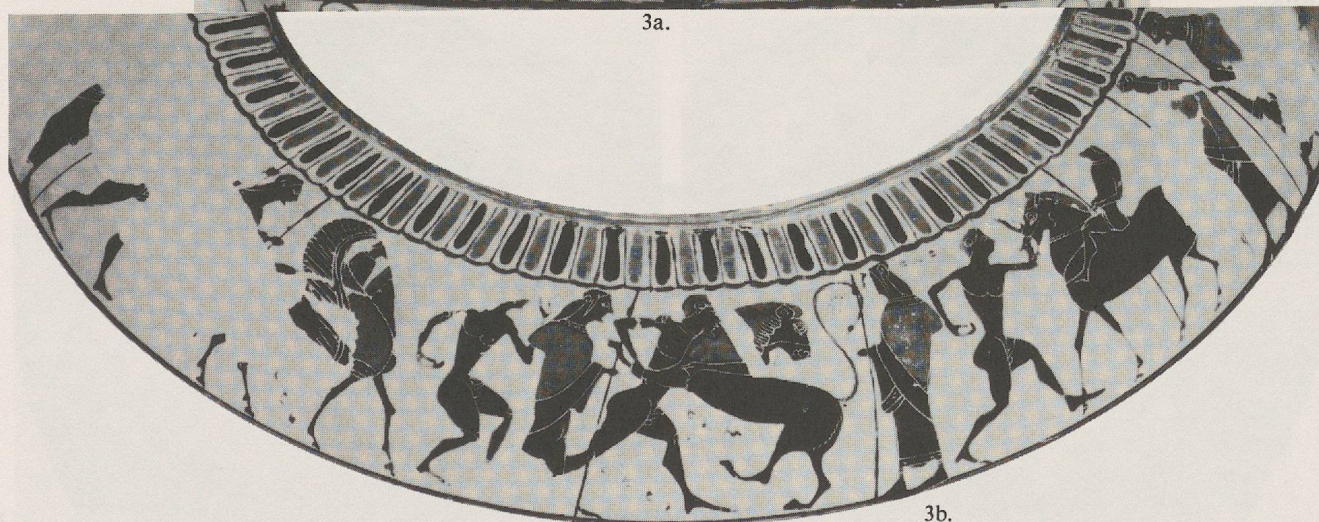
2.

Après ces longues prémisses méthodologiques, il est temps d'examiner Héraclès étranglant le lion de Némée, modèle exemplaire de tous les Tarzan d'hier et d'aujourd'hui ⁽²³⁾. J'ai choisi cet épisode dans le cycle des travaux parce qu'il est, sinon le plus banal, du moins le plus connu: on voit l'image sans plus la regarder; en outre le lion se situe à mi-distance entre les monstres (par ex. l'hydre de Lerne ou le triple Géryon) et des animaux comme le sanglier d'Erymanthe ou le taureau de Crète, qui appartiennent à des espèces relativement familières: chacun de nous a pu ou peut observer un sanglier ravageur ou un taureau furieux. Par surcroît, la chasse au sanglier se présente en Grèce ancienne sous une forme quasi institutionnalisée et la maîtrise d'un taureau est parfois figurée sous des formes n'offrant aucune prise au travail de l'imaginaire. J'ai montré à Rouen un exemple de chasseur servant un sanglier à l'épée que les archéologues nomment Héraclès par pur gréganisme ⁽²⁴⁾; quant au taureau, l'image d'une coupe de Bâle sur laquelle un éphèbe tient en laisse un gentil taureau ne peut être classée dans la geste d'Héraclès que grâce à une inscription ⁽²⁵⁾. Le lion en revanche est auréolé d'un pouvoir et d'un prestige qui lui confèrent une capacité quasi illimitée de susciter des images, oniriques ou non, et de nourrir des symboles, à travers le temps et l'espace, des palais assyriens à la nouvelle contemporaine ⁽²⁶⁾. Au Colloque de Rouen, j'ai proposé ⁽²⁷⁾ de soustraire une image comme celle de l'olpé à figures noires de Rhodes (ici fig. 1) au cycle d'Héraclès et de l'inscrire dans une série d'exploits agonistiques qui peuvent relever de la phantasmagorie. J'aimerais, à la lumière des propos théoriques avancés ci-dessus, approfondir la genèse, le fonctionnement, le message d'une telle image.

On soulignera pour commencer que les peintres ont d'abord traité le sujet «à l'assyrienne» (cf. le relief cité supra note ⁽²⁶⁾): le héros brandit une épée ou la plante dans la gorge du fauve ⁽²⁸⁾. Le problème n'est pas de chercher à mesurer le degré de réalisme de ces scènes comme telles mais de constater qu'elles sont plus vraisemblables par rapport à celles où le héros étrangle/brise la nuque du lion par la seule puissance de ses muscles, tant il est certain qu'il vaut mieux être armé que désarmé dans ce genre d'aventure ⁽²⁹⁾. Ces dernières scènes obéissent à plusieurs schémas: soit le lion est dressé face à Héraclès, soit il est maintenu au sol, à l'aide de différentes «clefs», par le héros qui se couche sur lui pour mieux l'écraser — je laisse ici les variantes ⁽³⁰⁾. Le premier schéma se profile en filigrane derrière l'olpé de Rhodes ou ce lécythe de Tarente (fig. 2) ⁽³¹⁾ sur lequel l'étranglement du lion par le seul bras gauche (!) du protagoniste — le droit maintenant une patte du lion — est plus manifeste: on mesure à quel point une telle image est peu réaliste, c'est-à-dire phantasmagorique. Matériellement, l'effet phantasmagorique est créé par l'élimination de tout ce qui pourrait référer à Héraclès, présence d'Athéna ou attributs obtenus par combinaisons; mais c'est aussi le rapport paradigmatique, *in absentia*, au thème héracléen sous-jacent qui donne tout son sens et toute sa valeur à de telles images. Les deux exemples illustrés ici appartiennent à l'imaginaire éphébique, pourrait-on dire, ce qui creuse l'écart avec le cycle d'Héraclès. Certains peintres toutefois opposent aussi au lion un héros barbu (fig. 3 a) tout en utilisant les mêmes mécanismes producteurs de sens: élimination des traits héracléens et substitution d'une assemblée humaine aux assistants divins; le protagoniste peut d'ailleurs tout aussi bien être un jeune aristocrate imberbe (fig. 3 b) ⁽³²⁾.

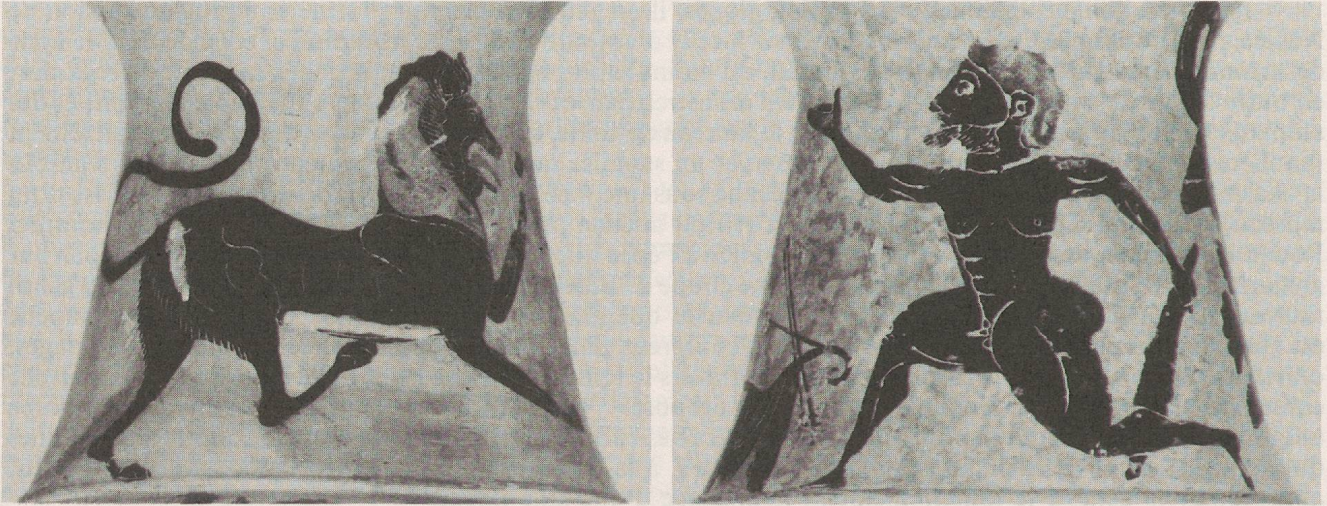


3a.



3b.

4.



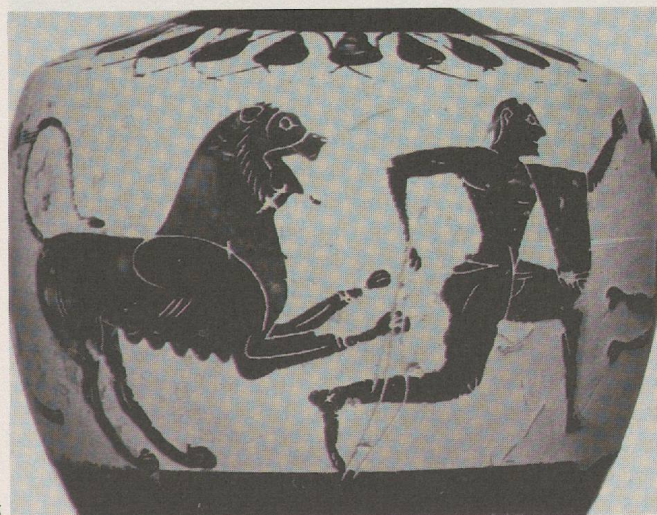
Si l'imagerie est le résultat de rapports associatifs, elle fonctionne encore mieux sur l'axe syntagmatique, *in praesentia*. L'exemple le plus topique est transmis par une amphore nikosthénique du Louvre que j'ai analysée sommairement dans les « *Essais sémiotiques* »⁽³³⁾. Sur le col, en A (fig. 4 a), Héraclès, la massue à la main, accourt vers le lion figuré en B (fig. 4 b); devant le héros, l'arc et les flèches, attributs d'Héraclès par combinaison avec la massue. La lecture de l'image progresse donc sur le registre horizontal, soit en faisant tourner le vase, soit en tournant autour de lui. Les relations grammaticales et syntaxiques construisent le syntagme *homme barbu tenant une massue + arc et flèches + lion* interprété thématiquement comme *Héraclès et le lion de Némée* par rapports associatifs ou par connaissance orale de la geste. Sur l'épaule, en A (fig. 4 c), sous Héraclès, un homme barbu affronte un lion, chlamyde enroulée autour du bras gauche, en brandissant un bâton; trois personnages assistent à la scène dans des attitudes variées. De l'autre côté du vase, sous le lion est figurée (fig. 4 d) une variante du même exploit. Un jeune homme fait face à un fauve bondissant tandis qu'un éphèbe arrive à la rescousse; sous le lion, une amphore brisée. Pour les commentateurs, le protagoniste de ces trois images est Héraclès. En revanche, si on lit les frises de l'épaule par rapport à celle du col, on ne peut manquer d'être frappé par les différences qui éclatent avec d'autant plus d'évidence que les registres sont directement superposés; à des lectures obligatoirement horizontales fait écho une lecture verticale du col à l'épaule. L'armement n'est pas identique; les protagonistes, à l'épaule, sont entourés par leurs compagnons; l'amphore brisée sous le lion renvoie au vin et donc au symposion sous les stibades; l'adversaire du lion est imberbe en B alors qu'il est barbu en A; l'arc et les flèches du col ont disparu sur l'épaule (substitution de l'amphore!). Toutes ces variantes sont précisément fonction d'une intention de communication: là, il s'agit d'Héraclès, ici, il ne s'agit plus d'Héraclès mais d'hommes et d'éphèbes surpris par l'attaque d'un fauve (l'amphore brisée!), se défendant et s'efforçant de l'assommer. Que les scènes soient du côté réaliste ou du côté phantasmagique importe peu à ce stade. Ce qui compte, c'est le rapport et l'articulation entre les images du col et celles de l'épaule; ceux-ci sont le résultat d'un programme précis qui trahit la cohérence du système. Le vase propose un modèle de courage dont Héraclès est la référence sur le plan de l'imaginaire social. Les éphèbes athéniens, les adultes eux-mêmes ne se laissent pas impressionner par la rencontre d'un lion; ils le « chassent » au bâton, imitant ainsi Héraclès et calquant leur comportement sur celui du héros. L'exploit peut avoir valeur « initiatique » pour les jeunes gens qui s'intègrent ainsi au groupe des adultes ou valeur agonistique pour exalter les qualités du citoyen qui est toujours un hoplite potentiel. Les hommes s'offrent donc eux-mêmes en spectacle héroïco-agonistique. Il se le disent, se le montrent et le proclament aux autres (les Etrusques!). A la limite, il n'est pas impossible que l'idéologie qui sous-tend cette imagerie n'agisse pas sur le plan métaphorique.





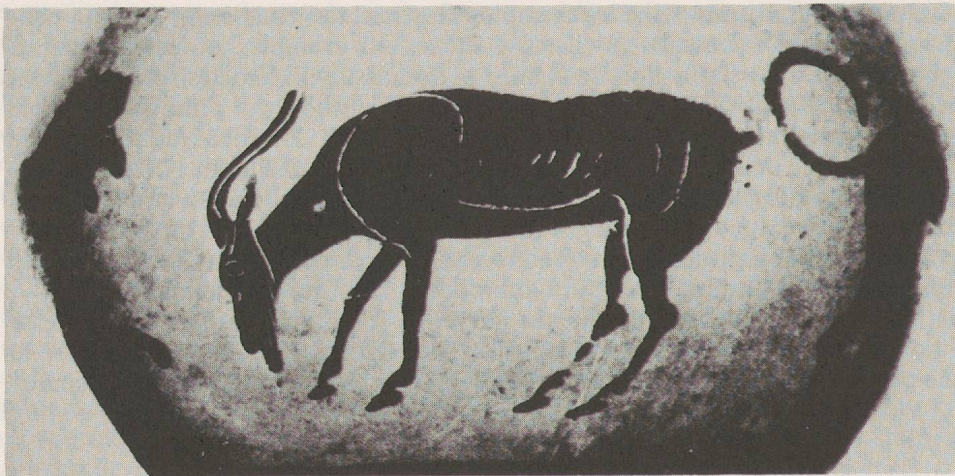
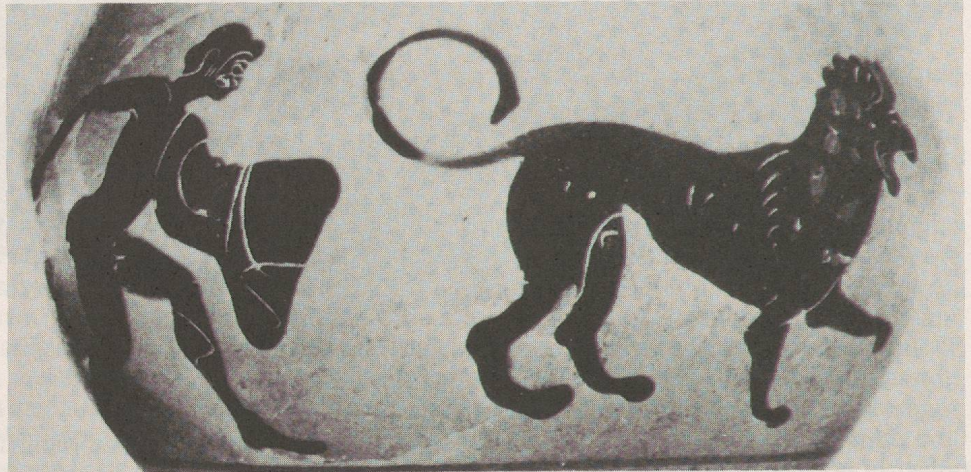
Une analyse attentive du corpus «héros et lion» permet donc de répartir les images autour de deux pôles: le pôle héracléen, ressortissant à l'épopée héroïco-mythologique, et le pôle humain, ressortissant au spectacle héroïco-cynégétique. On multiplierait sans peine les exemples illustrant des chasses au lion qui penchent du côté de la scène de genre et non des Travaux du fils d'Alcmène. Par exemple, un lécythe met en scène trois éphèbes aux prises avec deux lionnes (!): le lion de Némée et la massue d'Héraclès sont bien loin (fig. 5 a-b) ⁽³⁴⁾; et sur un autre petit vase (fig. 6 a-b-c), un éphèbe poursuit un lion qui attaque un bouc: on voit instantanément que toute référence héracléenne est condamnée sans appel ⁽³⁵⁾. P. Vidal-Naquet rappelle à bon droit, dans son chapitre sur «l'origine de l'éphébie athénienne» ⁽³⁶⁾, une ruse facilitant l'affrontement d'un lion à mains nues: le jeune Philios soule le fauve! L'imagination des Anciens dépasse la nôtre et de beaucoup. On mesure ici combien les archéologues appauvrissent et affadissent les leçons de l'imagerie.

J'aimerais encore non pas revenir sur le patronage héracléen revendiqué par des Milon de Crotonne, des Cratès de Thèbes ou des empereurs romains, Trajan et surtout Commode — le sujet est bien étudié ⁽³⁷⁾ —, mais revenir sur le problème du réalisme ou, plus exactement, du référent. Après tout, puisqu'il est attesté de façon historique tout à fait précise que les Anciens chassaient non seulement le sanglier mais encore le lion, il me semble nécessaire de ne pas se dissimuler plus longtemps derrière l'écran commode du phantasmagorique ou de l'imaginaire social.





6.



Qu'au VI^e siècle, l'existence de lions en Grèce soit tout à fait improbable, nul ne le contestera. Mais les Grecs, de façon directe (dans une expédition par exemple) ou indirecte (par voie orale) n'ont-ils pas pu se trouver confrontés à des situations, certes exceptionnelles, mais pour lesquelles leur bagage culturel mythologique et leur sens des valeurs héroïco-agonistiques ne les auraient pas laissés démunis ? Dans l'hypothèse d'une réponse positive, il est évident que le poids de cette imagerie pèserait encore plus lourd, que l'imaginaire social serait ancré et travaillerait à partir de données précises, que les phantasmes ne surgiraient pas *ex nihilo* mais se développeraient sur un fond de réalités bien concrètes. Or, bien qu'il soit plus tardif que mes images, il existe au moins un cas célèbre dans lequel un lion a été étranglé (énuqué ?) à mains nues par un Grec. L'exploit est rapporté par Pausanias (VI,5,4 sqq). Le héros de l'aventure est un athlète réputé, Polydamas ou Poulydamas de Scotusse, ville de Thessalie, vainqueur au pancrace lors des jeux olympiques de 408⁽³⁸⁾. Ce Polydamas comptait plusieurs prouesses à son actif qui le placèrent encore au-dessus de Milon de Crotonne; la plus fameuse fut sans doute sa rencontre, dans le région de l'Olympe, avec un lion énorme (*méga kai alkimon thêrion*) qu'il réussit à terrasser alors qu'il était sans armes (*oudenî eskeuasmenos hoplôî*). Ce fauve aurait été un descendant de ceux qui attaquèrent les chameaux de l'armée de Xerxès dont parle Hérodote (VII, 125) ! Retenons encore, ce n'est pas sans intérêt ici, que Polydamas avait également maîtrisé un taureau particulièrement sauvage. Bref, sa renommée était telle qu'il fut invité à la cour de Darius II, à Suse, où il fut défié par trois des « Immortels » pour lesquels il n'y eut que la mort au rendez-vous⁽³⁹⁾.

Quelle est la valeur de ce texte ? Elle réside dans la base de la statue de l'Olympionique, retrouvée dans le sanctuaire et attribuée à Lysippe (fig. 5 a,b) ⁽⁴⁰⁾. Polydamas y est représenté d'une part à la cour de Darius, en train de brandir l'un des Perses dans une prise qui rappelle schématiquement Héraclès et le sanglier (fig. 7 a), d'autre part en étrangleur de lion selon le schème exact du « héros étrangleur de lion » (fig. 7 b), d'après le schème d'Héraclès luttant avec le lion, groupe célèbre de Lysippe. L'exemple est admirable pour démontrer une fois encore la pertinence de la distinction établie par P. Bruneau — que j'utilise depuis longtemps avec le plus grand profit — entre le schème et le thème. Si nous n'avions pas ici la conjoncture historique et archéologique, il eût été impossible de rattacher la figure 5 b à l'exploit de Polydamas.

N'accordons pas une excessive autorité à cet exemple. La réalité de l'aventure n'a au fond aucune espèce d'importance et le réalisme du relief encore moins — il a sans doute été sculpté bien après l'exploit en question. Ce qu'il faut retenir pour acquis, c'est que les Grecs concevaient comme parfaitement plausible l'affrontement d'un lion dans les conditions les plus périlleuses. L'imaginaire social, dans le cadre héroïco-agonistique, ne se déploie pas sans limite; les imagiers ne figurent pas n'importe quel phantasme; les représentations, si artificiellement qu'elles soient construites, doivent rester possibles même si cette vraisemblance n'a qu'une toute petite chance de devenir vérité. Nous vérifions quant à nous la richesse et la variété de la pratique imagière.



7.





8.



9.

Pour conclure en revenant au monde de la figure noire, qui oserait encore prétendre, devant cette coupe de la Bibliothèque Nationale (fig. 8) ⁽⁴¹⁾, qu'il s'agit d'Héraclès et du lion de Némée?! Non seulement le héros ne peut être Héraclès mais encore le fauve n'est en tout cas pas un lion, une panthère peut-être. Derechef nous sommes sur le plan agonistique, ce que confirme d'ailleurs l'autre côté de la coupe sur lequel figure un éphèbe lanceur de disque: le programme est cohérent. Et ne commettons surtout pas l'erreur de lire cette image à la lumière de quelque métaphore érotique ⁽⁴²⁾: sur une amphore de Londres, le protagoniste, quel qu'il soit, porte la massue *et* la dépouille de la panthère (fig. 9) ⁽⁴³⁾! Au lieu de réduire l'imagerie à un ensemble informe, monotone, redondant et finalement insignifiant, il faut en extraire les données que les peintres nous fournissent généreusement. L'archéologie contribuera alors à la constitution d'une véritable anthropologie de la Grèce antique.

C. Bérard

NOTES

⁽¹⁾ Je me permets de poursuivre ici les réflexions que j'ai présentées au Colloque de Rouen en novembre 1982: Héros de tout poil. D'Héraclès imberbe à Tarzan barbu, in: *Image et céramique grecque*, Actes du Colloque de Rouen publiés par F. Lissarrague et F. Thélamon (1983) 111 sqq.; cf. aussi *Iconographie-Iconologie-Iconologique*, *Etudes de Lettres*, Lausanne, 1983, no 4, 9 sqq.

⁽²⁾ P.J. Farmer, *La jungle nue* (1979) 58. Je cite ici l'édition de poche publiée par J.-C. Lattès dans la Collection Titre/SF; traduction de F. Lasquin. L'édition originale a paru en 1968 sous le titre *A Feast Unknown*.

⁽³⁾ Cité, chapitre 2.

⁽⁴⁾ Nous avons fait le point à l'Université de Lausanne dans un séminaire pluridisciplinaire dont quelques résultats ont été publiés dans *Etudes de Lettres*, Lausanne, 1983, no 4, sous le titre *Essais sémiotiques*.

⁽⁵⁾ J'écris ici athénienne car je m'occupe de vases attiques mais il est entendu que toutes les imageries fonctionnent *mutatis mutandis* de la même manière.

⁽⁶⁾ *Zur Bärtigkeit der griechischen Götter und Helden in archaischer Zeit*, *Hermes* 83, 1952, 110 sqq. Ajouter aujourd'hui aux références citées *supra* note 1, M. Tournier, *Petites proses* (1986) 84.

⁽⁷⁾ Je rappelle qu'il faut distinguer un *corpus* d'un *thesaurus*.

⁽⁸⁾ Je fais allusion ici à la communication de F. Brommer, non publiée mais dont on trouve plus qu'une trace dans *Herakles II* (1984) 127 et surtout *Omphale*, in: *Greek Vases in the J. P. Getty Museum* 2, 1985, 210 sqq.; cf. *art. cit. supra* note 1 (Rouen) 115 et fig. 3.

⁽⁹⁾ Voir *Le manteau de lion* in: *L'image en jeux* (1987) sous presse. Sans entrer dans des controverses inutiles et sans recourir aux derniers gadgets parisiens que sont le mime et le gramme, on trouvera dans cet article confirmation de l'efficacité d'une sémiotique élémentaire basée sur les travaux de Buysens et de Mounin. Contra, *RAMAGE* 4, 1986, 9 sq puis 265 sq et enfin 297 sqq où l'on ne progresse pas d'un iota. Quant à la formalisation, cf. M.S. Lagrange et M. Renaud, *L'interprétation des documents figurés en archéologie et histoire de l'art: essai de simulation sur ordinateur*, *op. cit. supra* note 1, 43 sqq. On tirerait le plus grand profit en recourant à la notion poppérienne de falsifiabilité: C. Bérard in: *Mélanges Paul Collart* (1976) 72.

⁽¹⁰⁾ C'est l'occasion pour moi de redire tout le profit que j'ai tiré à fréquenter le «Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes».

⁽¹¹⁾ Voir par ex. F. Lissarrague et A. Schnapp, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers*, *Le temps de la réflexion* 2 (1981) 275 sqq; P. Schmitt-Pantel et F. Thélamon, *Image et histoire: illustration ou document* *op. cit. supra* note 1, 9 sqq.

⁽¹²⁾ Erreur fondamentale déjà dénoncée en 1974 dans mes *Anodoi*, *Bibliotheca Helvetica Romana* 13.

⁽¹³⁾ *Art. cit. supra* note 1, 114 note 19 et 115 note 27.

⁽¹⁴⁾ Je suis revenu plusieurs fois sur cette notion d'écart différentiels par ex.: *Le liknon d'Athéna*, *Antike Kunst* 19, 1976, 113; *Espace de la cité grecque — espace des imagiers*, *Degrés* 35-36, 1983, C; *Iconographie-Iconologie-Iconologique*, *op. cit. supra* note 1, 15 sqq.

⁽¹⁵⁾ *Op. cit. supra* note 12. Depuis les *Anodoi*, j'ai consacré une étude en trois volets à l'imagerie éleusinienne: *La lumière et le faisceau*, *Image et rituel en Grèce ancienne*, *Recherches et documents du Centre Thomas More* 48, 1985, 17 sqq; *Apocalypses éleusiniennes in: Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, édité par C. Kappler (1987) et *Polythéisme éleusinien in: L'image en jeux* (1987) sous presse.

⁽¹⁶⁾ «La Fête dionysiaque» fait l'objet d'un livre que Ch. Bron et moi-même écrivons dans le cadre d'un projet du Fonds National de la Recherche Scientifique; cf. *Bacchos au coeur de la cité*, in: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (1986) 13 sqq et *Le liknon*, le «masque» et le poteau, à paraître dans les *Mélanges P. Lévêque*.

⁽¹⁷⁾ Cf. *op. cit. supra* note 3, chapitre 9.

⁽¹⁸⁾ Il faut citer ici un article remarquable de F. Gaillard, *Le réel comme représentation*, *Etudes de Lettres*, Lausanne, 1982, 2, 77 sqq. On se souvient: «Ils (Bouvard et Pécuchet) lurent d'abord Walter Scott. Ce fut comme la surprise d'un monde nouveau... Sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète».

⁽¹⁹⁾ *Images et messages*, *Etudes de Lettres*, Lausanne, 1983, 4, 27 sqq.

⁽²⁰⁾ Cf. *op. cit. supra* note 3, chapitre 9.

⁽²¹⁾ Scènes rustiques, scènes de la vie quotidienne — elles existent, même si elles sont la cause de réductions sauvages —, scènes sportives (strigiles dans les tombes de femmes!), figurations de maisons ou de temples, architectures ailleurs *volontairement* déformées et inverties, cf. mon article cité *supra* note 14 dans *Degrés*.

⁽²²⁾ Voir par exemple, pour quitter un instant le monde gréco-romain, R. et S. Michaud, *L'Orient dans un miroir* (1980). Pour la Grèce, voir S. Zafiropoulos, *Mirror Images. Greek Women through Time* (1985).

⁽²³⁾ Pour la filiation, cf. *art. cit. supra* note 1, et référence à l'ouvrage de E.B. Holtzmark, *Tarzan and Tradition* (1981).

⁽²⁴⁾ *Art. cit. supra* note 1, 113 sq.

⁽²⁵⁾ *Antike Kunst* 26, 1983, 109 et pl. 22, 1.

⁽²⁶⁾ Citons, un peu au hasard, le fameux relief de Ninive, décor du palais d'Assurbanipal (P. Amiet, *L'art antique du Proche-Orient* [1977] 302 fig. 129: «Mise à mort d'un lion par le roi». Celui-ci lui plonge son épée dans le corps en le maintenant à distance de la main gauche dans un geste d'étranglement...) ou les rêveries oniriques qui hantent Vanina, l'héroïne du *Lis de mer* de A. Pieyre de Mandiargues (nombreuses éditions, y compris en «poche»).

⁽²⁷⁾ *Art. cit. supra* note 1, 116 sq.

⁽²⁸⁾ *Paral.* 120, 92 bis (cf. Boardman *ABV* fig. 189); *ARV* ⁽²⁾ 287, 26 B. Epée plantée: *ABV* 137, 59 (cf. Boardman *ABV* fig. 94); *ABV* 686, 8 (cf. *Hommes, Dieux et Héros de la Grèce*, Musée départemental des Antiquités, Rouen [1982] 213 fig. 86 b).

⁽²⁹⁾ Héraclès lui-même est d'ailleurs le plus souvent, sinon toujours, armé, dans un premier temps du moins, même si la masse n'a qu'une fonction purement sémiotique.

Sur une coupe laconienne, on voit un éphèbe s'appêtant à éventrer un lion d'un coup d'épée; il se protège du fauve avec un bouclier: il est donc évident qu'il ne saurait s'agir d'Héraclès (*MM* 56, 1980, no 46).

⁽³⁰⁾ *Iconographie* facilement accessible chez K. Schefold, *Götter und Heldensagen der Griechen* (1978) 90 sqq.

⁽³¹⁾ *Inv.* 52 128.

⁽³²⁾ *ABV* 248, 1 (= fig. 3 a) *CVA GB 15 Castle Ashby* (1979) pl. 5, 2; *MM* 51, 1975, no 123 (= fig. 3b).

⁽³³⁾ *Op. cit. supra* note 4, 12; *ABV* 220, 30.

⁽³⁴⁾ *MM* 22, 1961, no 124. Cf. D. von Bothmer, *Amasis* (1985) 175.

⁽³⁵⁾ *CVA Italie 57, Fiesole: Coll. Costantini* 1 (1980) pl. 36.

⁽³⁶⁾ *Le chasseur noir* (1981) 171.

⁽³⁷⁾ Cf., par ex. C.C. Vermeule, *Commodus, Caracalla and the Tetrachs. Roman Emperors as Hercules*, in: *Mélanges F. Brommer* (1977) 289 sqq ou J. Gagé, *La mystique impériale et l'épreuve des «jeux»*. *Commode-Hercule et l'anthropologie héracléenne*; in: *Aufstieg und Niedergang der röm. Welt* 17, 2 (1981) 662 sqq.

⁽³⁸⁾ Cf. Kleine Pauly (1972) s.n. 2.

⁽³⁹⁾ Cf. H. Gabelmann, *Antike Audienz - und Tribunalszenen* (1984) 80, no 30 et pl. 10.

⁽⁴⁰⁾ A. von Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, 112. *Winkelmansprogramm* (1956) 32 sqq. Cf. P. Moreno, *Modelli Lisippici nell'arte decorativa di età repubblicana*, in: *L'Art décoratif à Rome*, Table ronde de l'Ecole Française de Rome (1981) 193 et *Iconografia lisippea delle imprése di Eracle*, *MEFRA* 96, 1984, 117 sqq, notamment 122.

⁽⁴¹⁾ *ABV* 65, 41 A. *Achille maîtrisant une panthère*: R. Hampe et E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst* (1964) 64, fig. 11...

⁽⁴²⁾ Cf. M. Detienne, *Dionysos mis à mort* (1977) 91 sqq.

⁽⁴³⁾ *ABV* 306, 30 Cf. B. Fellmann, *Zwei neue Randschalen...*, *MDAI (A)* 99, 1984, 155 sqq et pl. 24 (cf. pl. 26!).

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Mes remerciements les plus sincères vont à tous ceux qui m'ont envoyé des photographies, notamment I. Aghion, H.A. Cahn, J. Papachistodoulou, A. Pasquier et M. Vickers.

Fig. 1 Photo Archaeological Institute of Dodecanese, Rhodes.

Fig. 2 Photo Soprintendenza alle Antichità, Tarente.

Fig. 3 a Photo Ashmolean Museum, Oxford.

3 b Photo D. Widmer, Bâle.

Fig. 4 Photos Musée du Louvre, Paris.

Fig. 5 Photos D. Widmer, Bâle.

Fig. 6 Photos d'après CVA Fiesole 1.

Fig. 7 Photos Deutsches Archäologisches Institut, Athènes.

Fig. 8 Photo Bibliothèque Nationale, Paris.

Fig. 9 Photo British Museum, Londres.