

Le bœuf à la ficelle

Autor(en): **Durand, Jean Louis**

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-835492>

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.

Le bœuf à la ficelle*

Jean Louis Durand

Pour PVN

Ficelle. Fine cordelette de chanvre ou de lin, utilisée en boucherie pour ficeler la viande à rôtir [...] à braiser ou à pocher (bœuf à la ficelle) et en cuisine pour lier les abattis de volaille (v. brider). Larousse Gastronomique, Paris 1984, s.v.

Bœuf à la ficelle.

Demandez au boucher de parer et ficeler le morceau de viande.

Plongez le morceau de bœuf ficelé dans le bouillon [...] et servez accompagné de légumes du pot au feu ou de pommes de terre au gratin.

Cette viande ne doit être servie que bleue ou saignante.

Mapie de Toulouse-Lautrec, La cuisine de Mapie, Paris: 1967, s.v.

On peut, bien entendu, être jeune à Athènes et sacrifier sur les images comme tout un chacun, c'est à dire entrer en sacrifice par la tranquille procession qui y mène hommes et bêtes⁽¹⁾. Pour aisément s'en persuader, revoir une fois encore la superbe *pompê* qui se déroule sur le col d'un cratère de Ferrare, justement célèbre⁽²⁾. Dans l'économie d'ensemble du corpus sacrificiel la procession est l'acte par lequel débute le processus rituel proprement dit. Le paisible défilé est clairement détaillé dans cette représentation: deux bovidés s'avancent du pas paisible qui convient au milieu de jeunes gens arborant l'air compassé adéquat à ce genre de circonstance. Six éphèbes dont les deux derniers à hauteur des bêtes, précédés par la jeune fille porteuse du panier, kanoûn, sont tournés vers la droite où un adulte, barbu et appuyé sur sa canne à pommeau horizontal, les attend devant le sanctuaire du dieu: Apollon. Pas d'autel, mais deux fois deux colonnes entre lesquelles trône l'être divin avec couronne identique à celle des hommes et sceptre de laurier. A l'arrière de l'omphalos placé devant le dieu, un trépied; derrière le sanctuaire un second trépied sur une base. La scène est exceptionnelle par les éléments qui déterminent de façon redondante l'espace apollinien du rite. Mais la *pompê* conduit comme à l'accoutumée la bête et ses mangeurs futurs vers un espace marqué rituellement d'ordinaire par un élément simple, l'autel où ont lieu la mise à mort⁽³⁾ et la grillade des premiers viscères, *splánkhna*⁽⁴⁾. La patère que le jeune homme précédant immédiatement les animaux porte à la main droite, bras le long du corps, sera utilisée pour verser le liquide de la libation, *spondê*, acte qui accompagne l'invocation aux dieux au cours de la cérémonie⁽⁵⁾. Derrière la porte-kanoûn, un jeune homme se tourne vers les autres dont le sépare un brûle-parfum pour l'encens, faisant ainsi le lien par sa position entre le groupe autour des bêtes et la tête du cortège. Chacun des participants est ici fonctionnellement lié à l'action qui, hommes et dieux, les implique tous.

Rituel, espace, contexte

L'espace et le rituel sont ainsi liés par une série de contraintes auxquelles l'image répond par la cohérence syntaxique d'ordre gestuel⁽⁶⁾ qui relie les uns aux autres les éléments de la figuration. Une composition qui montre des éléments connus du rite n'est donc pas, de soi, une image de rituel. On se posera cette question du rite et de son contexte iconique à partir d'une image organisée autour d'un trépied sur un stamnos de Munich⁽⁷⁾(fig. 1). Pour commencer, les hommes et leurs instruments fonctionnels ont disparu de la représentation. Le seul élément commun avec l'image de la *pompê* de Ferrare, c'est la présence d'un bœuf, encadré par Niké et une seconde intervenante, et d'un trépied. Le trépied n'est pas là à proprement parler un objet

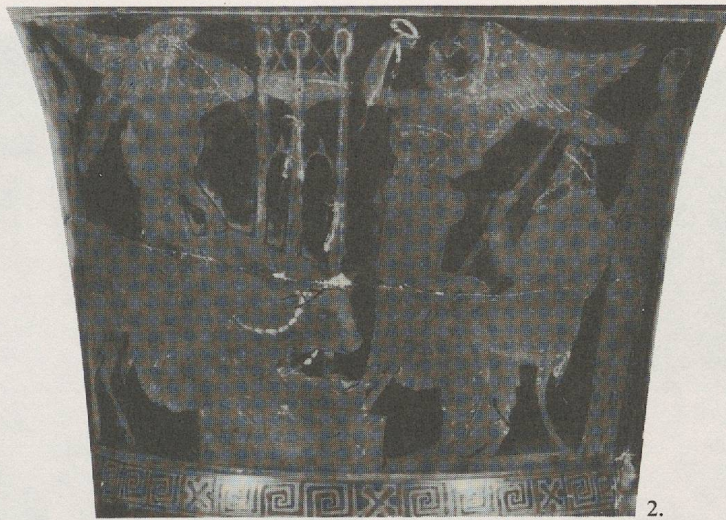
situé dans l'espace des hommes comme élément de sanctuaire, autel, hermès ou colonne par exemple, de manière à y organiser la gestualité cultuelle. S'il n'est pas concrètement ce à partir de quoi se met en place la logique syntaxique des gestes humains, le trépied devient le signe au second degré de quelque chose que dit l'image et par rapport à quoi il est à nouveau dit quelque chose. C'est ce jeu possible entre le rituel, son espace et son contexte iconiques que l'on voudrait tenter de cerner ici. Sur l'image de la *pompê* de Ferrare, on notera que l'un des trépieds est inclu dans l'espace apollinien, tandis que l'autre, sur une base, semble impliqué dans une scène à nettes dimensions dionysiaques. Sanctuaire et rituel d'un côté, en liaison avec le dieu présent sous sa colonnade, valeurs au «second degré» de l'autre avec le rapport d'implication trépied-Dionysos, l'ambivalence de l'objet est ici parfaitement repérable⁽⁸⁾.

On se fondera pour définir l'espace mis en place dans l'image portée par le stamnos de Munich (fig. 1) sur le rapport entretenu des uns aux autres par les objets sélectionnés dans la composition comme typiques de l'espace à construire: podanipter, trépied et hydrie. Tous trois susceptibles de servir de prix dans diverses circonstances agonistiques, ils me semblent construire proprement un espace iconique pour le sacrifice dont le bœuf, paré de bandelettes rituelles et abreuvé à gauche par Niké, est le seul acteur direct. Un sacrifice fortement articulé avec l'agon, dans un espace iconique spécifique où Niké peut de ce fait jouer un rôle, et comme ici prendre paisiblement soin de l'animal désigné par avance comme victime par les bandelettes fixées aux cornes⁽⁹⁾.



1.

Objet de l'intervention de la femme de droite, on y reviendra, portant la coiffure à pointes, le trépied peut s'isoler dans l'image et marquer à lui seul l'espace iconique, lui conférer sa qualité propre de cadre sacrificiel en rapport avec l'agon. Ainsi sur un cratère de Bologne⁽¹⁰⁾ (fig. 2) où le trépied est placé sur une base à deux degrés; comme sur le stamnos de Munich (fig. 1), deux Nikai sur l'image, l'une à droite en rapport avec le trépied, axe de convergence dans une scénographie similaire. Mais les déesses sont vues en vol, celle de droite couronnée, présentant de la main droite, à hauteur de visage, une bandelette identique à celles qui ornent déjà le trépied, de la gauche tenant la patère, instrument de la libation. A gauche un satyre tourné vers la droite, faisant de la main gauche le geste de l'*aposkopein*⁽¹¹⁾, thyrses au creux du bras droit, à droite une «ménade» symétrique tournée vers la gauche tenant le thyrses de la main gauche resserrent strictement la composition autour de l'axe de symétrie. Entre la «ménade» et la Niké porte-patère, trônant en majesté sur un siège légèrement surélevé, de profil à gauche, Dionysos. Le dieu tient, à la façon d'un sceptre, le thyrses de la main droite, bras gauche reposant sur le dossier du trône. Dans cette mise en place iconique complexe, aucune relation d'ordre syntaxique simple ne permet d'organiser tous les éléments de la figuration les uns par rapport aux autres autour du trépied. Très rigoureusement construite, l'image réunit dans l'espace sacrificiel de l'agon marqué par le trépied, des éléments simplement juxtaposés dans un dispositif apparemment paratactique. Les deux Nikai ne sont pas sur le même plan: l'une affectée au trépied à droite, n'accomplit pas une action proprement rituelle, exactement comme son homologue sur l'image de Munich. La couronne à trois pointes la différencie de celle de gauche qui est affectée au bœuf. Seule véritable liaison syntaxique dans l'ordre d'une gestualité rituelle, celle qui unit fonctionnellement la déesse à l'animal qu'elle maintient à deux mains par une longue fixée aux cornes. Ce lien, *desmós*⁽¹²⁾, attesté dans le rituel et dans la mise en image de la banale *pompê*⁽¹³⁾, permet ici à la déesse de brider fortement l'élan de l'animal qui se cabre, pattes avant au-dessus du sol. La puissance de l'effort est indiquée par le repli de la patte droite et le retrait vers l'arrière des bandelettes fixées aux cornes. Reste à découvrir le sens de l'intervention de la déesse s'il en est bien ainsi, le pourquoi de cette Niké brutale face à la Niké de Munich (fig. 1) paisiblement boutrophe et nettement plus orthodoxe par rapport au code gestuel du sacrifice.



2.

Quelle contrainte sémantique forte amène l'imagier à faire bondir le bovidé dans l'espace sacrificiel mis en image avec l'agon pour contexte? Il faut en effet se résoudre à repartir de la relation du bridant au bridé pour interpréter le rapport entre eux des éléments de l'image et tenter de comprendre ce qui les maintient ensemble au-delà de la parataxe apparente du dispositif. Le revers du vase représente un concours musical, à la voix et à la flûte, avec deux Nikai qui le relient à la face étudiée ici. Agon musical, Dionysos, dithyrambe⁽¹⁴⁾, soit. Mais pourquoi ce bœuf bondissant/bridé, qui doit quelque part faire sens, tenu par la déesse en présence du dieu devant le trépied et en l'absence d'autel localisant indiscutable de l'espace iconique du sacrifice? Quelle est la justification de ce rapport de force anémique et donné comme central par l'image, avec un personnage qui ne mène ni ne conduit l'animal? Les images comme les termes qui désignent les gestes dans le cadre contraint du rite ne confondent pas les notions⁽¹⁵⁾. Dans l'ordre paisible de la *pompê*, conduire c'est invariablement *ágein*. Si l'on fait avancer les bêtes en les «poussant» par l'arrière, c'est *elaúnein*, du point de vue rituel déjà tout autre chose, avec un problème de confusion à intégrer, d'ordre à faire naître et à fonder⁽¹⁶⁾. Que faire sur l'aire sacrificielle avec la violence de ce bœuf cabré au bout de sa longe, avec cette Niké qui le retient de force?

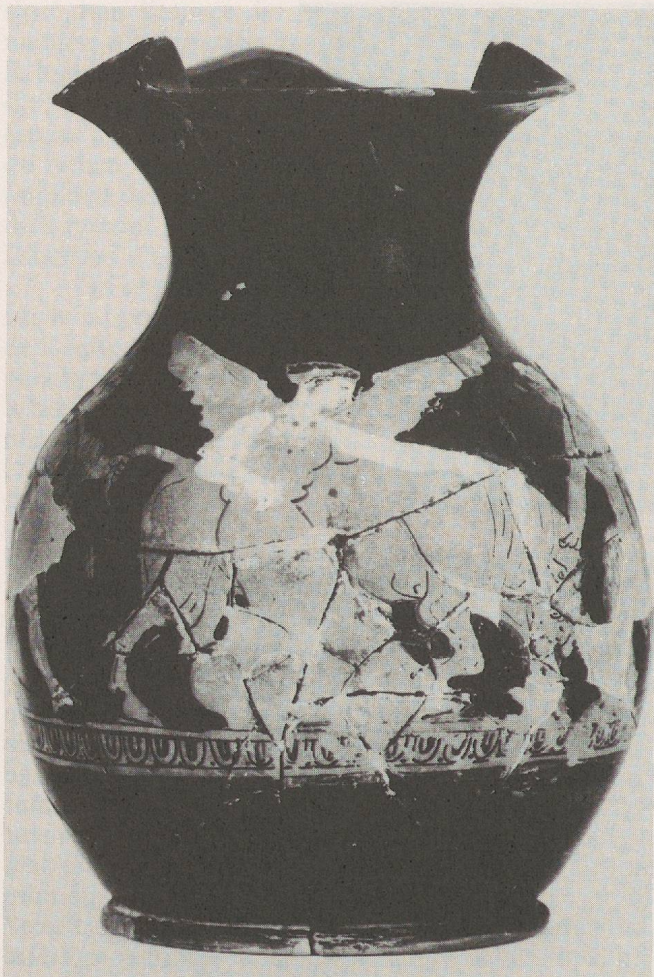
On ne pourra s'en faire une idée, du point de vue défendu ici, qu'en recherchant selon une procédure déjà utilisée⁽¹⁷⁾, les termes d'une permutation iconique où se révélerait le sens, un sens possible, de ce rapport spécifique bœuf/Niké.

Agonistique et sacrificiel

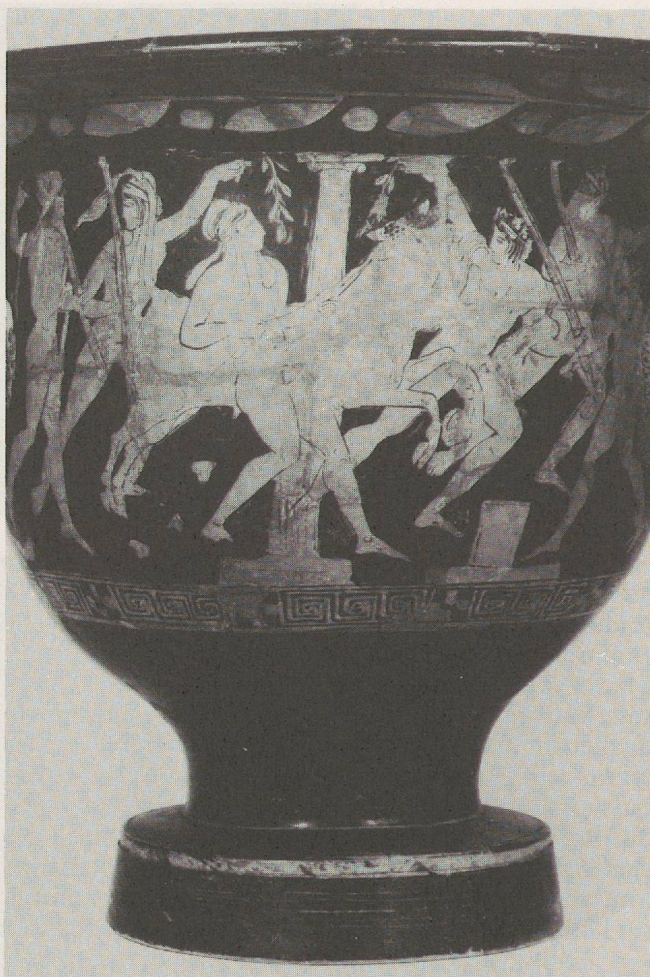
Sur un cratère de Dublin⁽¹⁸⁾ (fig. 3), le bœuf bondissant est à lui seul objet d'image, sans référence spatiale d'aucune sorte. A droite, la Niké portant couronne, ailes déployées et corps légèrement fléchi, maintient la bête qui se cabre, pattes décollées du sol, tirant à deux mains sur la longe dont on aperçoit la fixation à la base des cornes. A l'arrière du bœuf et en partie caché par son avant-train, un premier jeune homme couronné, jambes fendues vers la droite, se retourne vers la gauche et fait de la main droite le geste de l'*aposkopeîn*. Il tient, parallèlement au sol, une torche enflammée de la main gauche; du creux du coude gauche au pli du genou droit à l'arrière de la bête, le vêtement que l'on voit drapé aux épaules des jeunes gens, dénudant la beauté des corps pour le banquet par exemple, ou le comos. A sa droite, un second éphèbe, nu et entièrement tourné vers la gauche, fait de la main droite, lui aussi, le geste de l'*aposkopeîn* tandis qu'il tient, appuyée contre sa poitrine du poignet gauche, la torche allumée. Vêtement et gestualité les situent l'un et l'autre hors du lieu concret de la course et les insèrent dans l'espace iconique de l'agon lié au sacrifice où ils sont situés sur un plan homologué à celui de la déesse.



3.



4.



5.

Cette homologie devient clairement équivalence sur un chous d'Athènes ⁽¹⁹⁾ (fig. 4) où la Niké est placée au centre, maintenant l'animal à la longe, du moins autant que l'état du vase permette d'en juger. L'animal tente de se cabrer, on voit la patte avant droite qui se lève repliée, tandis qu'un jeune homme le contraint en forçant sur la nuque, empêchant l'avant-train de décoller du sol totalement. A gauche un second éphèbe tire sur la queue de l'animal. Le geste du bondissement n'est qu'ébauché mais suffisamment discernable et l'équivalence Niké/éphèbes parfaitement établie. Faute d'un cliché plus détaillé on ne peut rien savoir du deuxième bras des jeunes gens, en tout cas celui de gauche porte sur les épaules le vêtement drapé, ce qui le met, comme celui du cratère de Dublin (fig. 3) dans une position ambiguë par rapport à la signification sacrificielle de la scène. En l'absence de toute référence spatialisante, agon et sacrifice entretiennent sur l'image des relations spécifiques où les jeunes acteurs ne sont qualifiés exclusivement ni comme athlètes, ni comme sacrificateurs, mais situés entre les deux, quelque part entre agonistique et sacrificiel.

Les marques spatialisantes peuvent à leur tour prendre en charge cette mise en image particulière du sacrifice lié à l'agon éphébique, en maintenant cette ambiguïté qu'elles ne contribuent pas à lever. Ainsi sur un autre cratère de Bologne ⁽²⁰⁾ (fig. 5), un éphèbe, le front ceint de longues bandelettes, bride étroitement à la longe un boeuf fortement cabré au centre de l'image. Marquant l'axe central de la composition, sans l'organiser de façon convergente, une colonne qui en rapport avec le boeuf sacrificiel peut renvoyer au sanctuaire. En avant des pattes de l'animal cabré, un bloc sur une base que je crois pouvoir être une borne paestrique ⁽²¹⁾, en rapport avec les cinq jeunes gens porteurs de torches, deux à gauche et trois à droite du groupe central, éphèbe/boeuf bondissant/colonne. Sans entrer dans le détail délicat de l'analyse des gestes, on constatera au moins que les jeunes ne sont pas caractérisés comme groupe homogène. Ceux de gauche, comme l'éphèbe affecté à la longe, sont entièrement nus et portent les longues bandelettes diversement nouées autour de la tête, tenant d'une main la torche. Ceux de droite, portant torche eux aussi, sont couronnés de feuillage et ont le vêtement drapé aux épaules. Il y a donc là deux groupes nettement différenciés, on aimerait savoir sur quel mode et en fonction de quoi. Activité religieuse différente, circonstances diverses, un avant et un après de la même célébration? En tout cas, des acteurs différents eux aussi placés de quelque façon entre agon et sacrifice, comme l'espace iconique dans lequel se met en place la maîtrise du boeuf bondissant. Espace marqué comme double de façon redondante par des feuillages indiqués au-dessus et au-dessous du boeuf et qui s'opposent graphiquement comme le laurier et le lierre.

Sur un cratère de New York ⁽²²⁾ (fig. 6a), autour du groupe central bœuf/éphèbe, quatre personnages. A gauche un jeune vu de dos tire sur la queue du bœuf de la main droite, de la gauche il tient sa longue torche. Derrière l'animal, à hauteur de l'arrière-train, une femme, comme en vol mais sans ailes, est reconnue comme la « personification » de la tribu victorieuse. Rien ne semble l'impliquer dans la séquence sinon la coiffure aux trois pointes identique à celle des jeunes gens et que portait déjà le personnage féminin de Munich — « femme-tribu » (fig. 1), donc lui aussi ? — et la Nikè de Bologne (fig. 2), tous deux à droite du trépied. L'éphèbe de droite tient de la main gauche la torche qui repose sur son épaule et tend le bras droit dans un geste que le mufler et la tête de l'animal empêchent de discerner. A sa hauteur et vu à mi-corps, un dernier éphèbe tête nue écarte les deux bras dans un geste admis comme de surprise, et donc parallèle à l'*aposkopeîn*. Entre la tête de la femme et celle de l'éphèbe, un fronton qui renvoie à l'espace construit du sanctuaire. Ici encore le vêtement d'apparat, spécialement riche, drapé aux épaules situe les éphèbes entre le sacrifice et l'agon que signale la torche. Mais la performance physique est ici clairement indiquée comme celle du personnage central qui maîtrise à lui seul le bovidé en le tenant par les deux cornes, comme pour y fixer la longe que l'on voit se croiser sur le haut du front. Espace du sanctuaire et gestualité de l'agon caractérisent ainsi la mise en image où la maîtrise de l'animal rétif est vue en cours de réalisation à l'instant où est passée la longe, en l'absence de gestes explicitement liés à la course (fig. 6b).

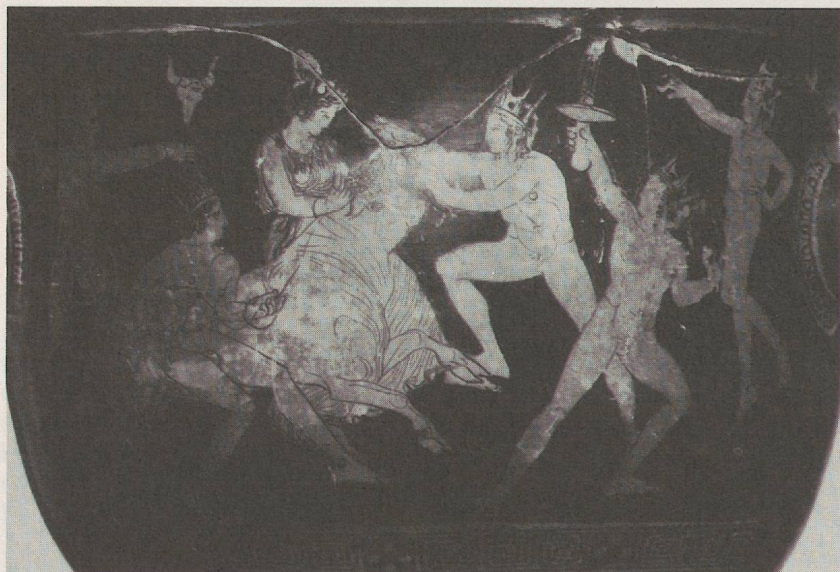


6.

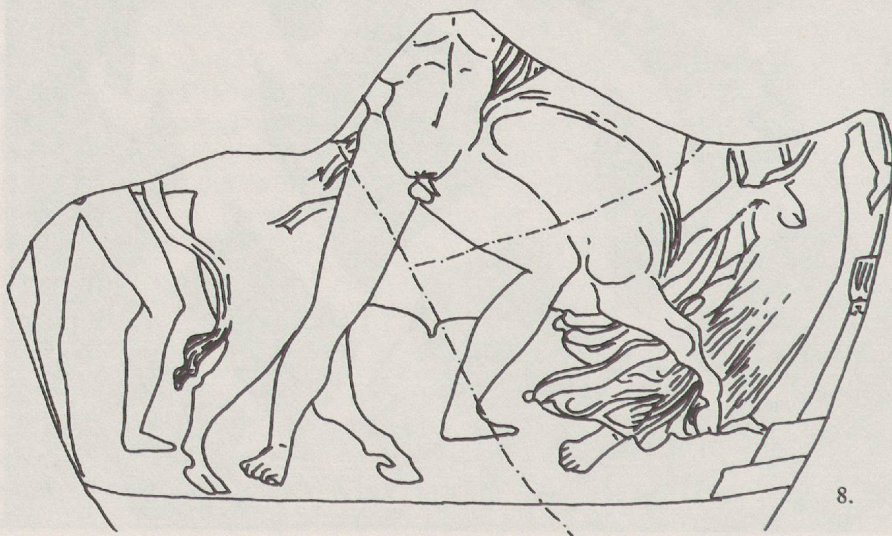


Sur un cratère de Leipzig ⁽²³⁾ (fig. 7), s'organise une mise en place différente du rapport agon/sacrifice avec la contribution active de la « femme-tribu » à la maîtrise de la bête. A l'arrière du bœuf bondissant, elle tient les cornes de ses deux mains, bras repliés dans l'effort. L'éphèbe affecté à la longe, dont on voit à chaque main les multiples boucles, corps cassé et jambes fléchies, résiste à l'élan de l'animal. A l'avant du groupe central, un jeune homme, jambes largement fendues, tend les bras à hauteur des cornes et du muflé relevé de la bête. Devant lui au premier plan, un troisième éphèbe, jambes fendues, dresse une courte torche à garde dans un geste qui semble s'articuler à la course elle-même. L'ensemble est encadré par deux éphèbes à l'arrière-plan qui sont tournés vers le centre et axent la scène de façon convergente, tendant un bras chacun vers le milieu de la composition. Dans le sens de l'agon, actualisé dans l'image par la torche brandie au-dessus de la tête du porteur, vont la coiffure aux trois pointes portée par tous les participants, y compris la femme, et la totale nudité des personnages masculins, placés ainsi du côté de l'athlétique. Les valeurs du sacrifice sont portées par le bucrane placé dans le champ en indicateur d'espace ⁽²⁴⁾. Réactivées de façon nouvelle dans l'image, les valeurs des deux domaines entre lesquels évoluent ici les jeunes gens, le sacrificiel et l'agonistique, sont simultanément présentes dans la séquence comme en un lieu intermédiaire caractéristique de la classe des jeunes, espace iconique qui, avec des choix différents s'organise autour de la bête maîtrisée par l'homme.

A ce stade on peut s'interroger sur le sens que pourrait avoir la présence d'un autel dans une scénographie de ce genre, présence qui nous semblait, au point de départ, spatialiser clairement l'image, marquant sans ambiguïté le domaine iconique du sacrifice ⁽²⁵⁾. L'autel est en fait lui-même impliqué dans l'espace de l'agon puisqu'il peut être à la fois le point de départ et d'arrivée de la course ⁽²⁶⁾. Ainsi sur un fragment de grand vase de l'Agora ⁽²⁷⁾ (fig. 8), le bœuf bondissant et l'éphèbe sont placés face à un autel. A l'arrière du groupe, un second éphèbe, à l'avant la « femme-tribu » portant la courte torche à garde, et devant elle un autel. A droite de l'autel, un troisième éphèbe nu pose son pied droit vers la gauche sur la base, attitude davantage côté palestres que côté sacrifice. Terme de la *pompê* comme but de la lampadédromie, l'autel est ainsi une marque spécialement ambiguë dans cet ensemble quand il est présent dans l'image, actualisant ainsi les valeurs à la fois du sacrifice et de l'agon des jeunes, comme le groupe de l'éphèbe à la bête cabrée lui-même. Le caractère fragmentaire de la séquence ne permet pas d'en dire davantage. En tout cas animal + autel ne font pas à eux seuls un contexte sacrificiel simple. Il faut commencer par analyser les relations contextuelles: si ces propositions sont justes, c'est le groupe bridant/bridé qu'il s'agit bien de contextualiser.



7.



8.

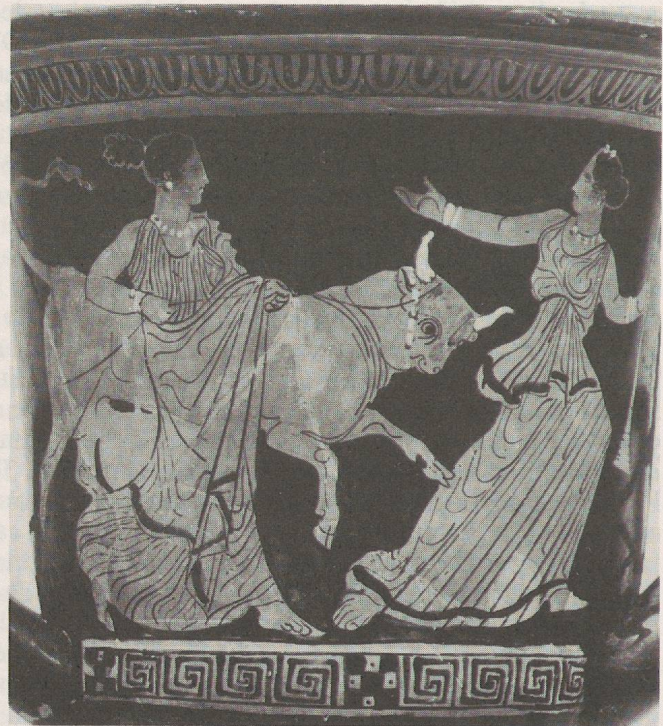
Le dispositif triangulaire dont on était parti sur le stamnos de Munich (fig. 1), avec les trois objets agonistiques, se retrouve sur un cratère de Vienne⁽²⁸⁾ (fig. 9), où Niké bride à deux mains le bœuf bondissant au bout de la longe, fixée par entrecroisement aux cornes et dont elle contrôle la double extrémité. Six personnages dont un barbu, marqué par là comme adulte chargé de la course, entourent le groupe paradigmatique. Tous, y compris le barbu, portent la torche, sauf un qui fait le geste reconnu des deux bras écartés au-dessus de l'animal, à la droite des ailes de la déesse. Les deux éphèbes à droite debout, à gauche à mi-corps, qui délimitent l'espace de l'image en faisant converger l'ensemble vers le centre, exécutent le geste de l'*apokopeîn*, de même que l'adulte à gauche, au-dessous de l'éphèbe à mi-corps. Entre le barbu et les ailes de la Niké, à l'arrière du bœuf, l'éphèbe lève la main à hauteur du visage, mais elle est enveloppée dans le vêtement que tous portent drapé aux épaules. Seul l'éphèbe à l'avant du groupe Niké/bœuf semble impliqué dans une activité d'ordre sacrificiel en rapport avec la bête. Par delà les gestes dont les rapports d'implication sont difficiles à apprécier, on retiendra la disposition des trois éléments notés au rehaut blanc et qui ont tous à voir avec la définition du lieu iconique où est située la composition. A droite une base qui orienterait plutôt vers la palestres ou le sanctuaire. A gauche, au sol, entre les jambes du barbu, un bucrane sacrificiel mis en position inverse de celle, habituelle, d'indicateur d'espace. En haut, marquant l'axe de symétrie et en position d'indicateur d'espace, place attendue pour le bucrane, le trépied. Tout comme pour le reste des éléments mis en jeu dans l'ensemble contextuel du bovidé bondissant/bridé, on retrouve des termes spatialisants qui construisent un cadre iconique complexe, répondant exactement à la composition présentée, entre agon et sacrifice, le trépied mettant l'agon musical sur le même plan que le concours physique auquel pourrait ainsi renvoyer la base aux deux degrés à droite comme marqueur spatial de la palestres. Il ne paraît donc pas nécessaire de choisir pour cette image une affectation particulière, soit côté dithyrambe soit côté lampadédromie⁽²⁹⁾. Elle dit précisément que le sacrifice agonistique quel qu'il soit, se présente dans un cadre spécifique marqué comme tel par des éléments typiques de l'agon en images entre lesquels il n'y a pas contradiction mais renforcement. Éléments qui produisent ainsi un cadre iconique en tension et comme vectorialisé.



9.



10.



11.

On en trouvera un indice supplémentaire sur un chous de l'Ermitage où la même hésitation entre l'une et l'autre affectation, concours musical ou confrontation sportive est possible⁽³⁰⁾. Le bœuf bondissant au milieu est bridé par Niké. A l'arrière un éphèbe porte-torche, nu, épaules drapées, à l'avant une femme tenant une lyre. Comme dans la porteuse de torche du fragment de l'agora, on proposera de voir dans la porteuse de lyre la « personification » du groupe vainqueur à une épreuve musicale, le bœuf bondissant/bridé étant ainsi, animal caractéristique de l'agon juvénile, placé entre un acteur du concours gymnique à la torche et la « représentante » des vainqueurs du concours musical à la lyre. Sur un cratère de Munich ayant fait partie de la collection Schoen⁽³¹⁾ (fig. 10), on franchit un degré supplémentaire dans l'abstraction. Une femme bride à deux mains le bœuf, une autre précède le groupe femme/animal. La bête qui bondit au bout de la longe porte les bandelettes sacrificielles. La femme à la longe porte par-dessus le vêtement sans manches qui caractérise la représentante de la tribu victorieuse, un manteau drapé à la taille et retenu par le bras gauche. Rien n'est ainsi indiqué du ou des concours auxquels le sacrifice est associé. La femme qui précède marche rapidement vers la droite mais regarde et tend le bras droit vers le groupe paradigmatique à gauche. Vêtue comme la première, manteau en moins, donc sur un plan différent, elle ne transporte pas un objet agonistique, mais plutôt sacrificiel: un support de brûle-parfum pour les fumigations d'encens. Dans ce cas, et quel que soit le sens exact attribué à l'objet tenu, les valeurs agonistiques pourraient être portées par le dédoublement de la « femme-tribu » indiquant la confrontation nécessaire à l'agon et à son sacrifice typique. Rien d'autre dans la composition, ni pour l'espace, ni pour le contexte, qui vienne préciser — donc restreindre — l'affectation à telle ou telle circonstance particulière, de l'image ainsi construite. Elle fait sens à elle seule.

Le côté d'Eros

Une dernière permutation peut s'opérer dans le groupe bridant/bridé où, pour finir, l'identité du premier n'a pas d'importance en tant que tel, ou plutôt n'a de signification qu'en fonction du groupe des éphèbes dont elle permet de préciser les valeurs. Niké, « femme-tribu », et pour terminer Eros, car c'est bien lui qu'il faut reconnaître sur un cratère de Mannheim⁽³²⁾ (fig. 11), à la fois couronné de la longue bandelette et de feuillages type lierre, coiffures distinctives des deux groupes de jeunes gens sur le cratère de Bologne à gauche et à droite de la colonne (fig. 5). Aucune difficulté à reconnaître Eros comme éphèbe collectif: il peut assumer du côté de la jeunesse adolescente, de la beauté des corps qui en est l'apanage, un certain nombre des valeurs associées au groupe des jeunes. Il n'est pas jusqu'à la violence spécifique dont les éphèbes se rendent ici responsables en répondant par la force à la brutalité de l'animal, qu'il ne puisse faire sienne. C'est un trait que lui reconnaît toute la tradition. C'est en toute justice qu'on lui attribuera ici la place qui est la sienne, comme acteur privilégié de ce sacrifice agonistique où s'actualisent les valeurs éphébiques empreintes d'une provisoire « sauvagerie »⁽³³⁾. Sauvagerie qui permet au groupe des jeunes mis en scène en tant que tel de contrôler la violence perturbatrice de la bête en y répondant par la contre-violence exercée, sur l'image, soit par eux soit par ceux qui peuvent permuter avec eux en fonction des valeurs qu'ils représentent et qui s'actualisent dans le rapport bridant/bridé. Violence animale que l'on considérera contradictoire avec l'ordre sacrificiel réclamé par la cité des adultes et que seuls ils pourraient prendre en charge en tant que jeunes et introduire en images sur l'aire pacifiée du sacrifice⁽³⁴⁾, où pour finir tout se passe comme si le sang ne coulait pas, loin de l'agression, de la violence activement représentées.



12.



13.

Eros comme éphèbe est donc parfaitement placé pour accomplir la maîtrise du bœuf rétif. Niké par ses affinités avec le moment décisif de la victoire, notion introduite peut-être dans l'image par les nombreux gestes d'*apokopeîn* ou de surprise repérés dans la série, peut aller jusqu'à s'impliquer dans l'instant en termes sacrificiels: celui de l'ultime violence, la violence de la mort donnée, et accomplir le geste d'égorger, *spházēin*. Suffisamment à distance des hommes sur les images — elle ne paraît pas permuter avec eux dans des fonctions typiques du rite concret⁽³⁵⁾ — elle est montrée *mákhaira* en main prête à accomplir le geste de la mort. Elle maîtrise ainsi à elle seule, sur un lécythe de Boston⁽³⁶⁾ (fig. 12), la bête qu'elle maintient au sol, relevant le muffle de sa main gauche, maniant la *mákhaira* de la droite. Le sang ne coule pas, mais la représentation recèle le maximum de brutalité dans le traitement de l'animal, maîtrise et égorgement tout ensemble. Précisément, selon la perspective défendue ici, parce que, du fait de ses affinités avec l'agon éphébique, la déesse est alors en mesure d'assumer jusqu'au bout la charge de violence que recèle tout sacrifice, sans être pour autant impliquée dans ses conséquences éventuelles. A gauche de l'image, un éphèbe en armes garantit ce rapport Niké/jeunes grâce auquel s'actualise la violence typique de leur groupe.

Cette perturbation par les bêtes de l'aire du sacrifice à laquelle répond la contre-violence des éphèbes maîtrisant la victime, se retrouve sur une péliké d'Athènes⁽³⁷⁾ (fig. 13), dans une scène sacrificielle appartenant à l'activité éphébique puisqu'on y reconnaît une scène de sacrifice au trophée. Quoi qu'il en soit de l'identification précise des circonstances du culte, un jeune homme en armes assiste à gauche à la scène, garantissant son caractère éphébique. Une Niké en vol s'approche du trophée pour le couronner; devant, un autel provisoire de pierres⁽³⁸⁾. A gauche de l'autel, la bête sacrificielle parée des bandelettes, bondit, bridée par un jeune homme de la main gauche avec le geste typique, bras droit étendu au-dessus du front du bovidé. A droite, un second animal plus petit, qu'une lacune empêche de reconnaître, bondit lui aussi. La même lacune dissimule le geste de l'assistant porte-*kanoûn* à l'arrière. Quel que soit le sens des détails, vêtements en particulier, la même violence est donnée à voir, redoublée sur l'image comme caractéristique de l'activité éphébique au sacrifice. Qu'elle soit agonistique, ou, comme ici, clairement articulée à la pratique guerrière des jeunes, là où leur sauvagerie provisoire se laisse le plus facilement reconnaître⁽³⁹⁾.

Corollaires

La violence virtuelle de l'univers éphébique, telle qu'elle s'actualise dans l'image, semblerait alors permettre d'interpréter d'autres scènes avec un être dont les difficultés au sacrifice sont connues, Héraklès. Le héros est un sacrificateur violent, soit qu'il mange seul et refuse le partage, but de l'opération sacrificielle, soit qu'il démantèle un sacrifice cannibale révélant pour ce faire la violence secrète du sacrifice le plus banal⁽⁴⁰⁾. Cette fois ce sont les affinités entretenues par l'activité héroïque du personnage avec le monde de la palestre qui, si ces propositions sont justes, permettent de comprendre son sacrifice quand l'animal bondit dans la représentation de la cérémonie présidée par lui. Sur une péliké de l'Ermitage⁽⁴¹⁾ (fig. 14), devant l'autel de pierre provisoire, identique à celui du sacrifice au trophée, s'organise un sacrifice interprété comme celui qu'il accomplit en l'honneur de Chrysé à Lemnos, au cours d'un de ses périple héroïques. Cet autel est déjà en lui-même la marque, exceptionnelle dans l'image, d'un sacrifice en quelque sorte aléatoire, que ne garantit pas la liaison définitive de la construction au sol du sanctuaire. En rapport avec cet autel à gauche, la victime et l'assistant qui lui est affecté sont vus en relation bridant/bridé, les pattes avant du bœuf nettement décollées du sol. De même sur un cratère de Tarente⁽⁴²⁾ (fig. 15), à gauche de l'autel, on peut voir le couple homme/animal dans l'attitude paradigmatique. Dans l'espace sacrificiel qui lui est propre, Héraklès peut ainsi révéler une nouvelle forme de violence, celle des jeunes, annexant la représentation de leur sacrifice en rapport avec l'agon mis ainsi en parallèle avec l'exploit héroïque.

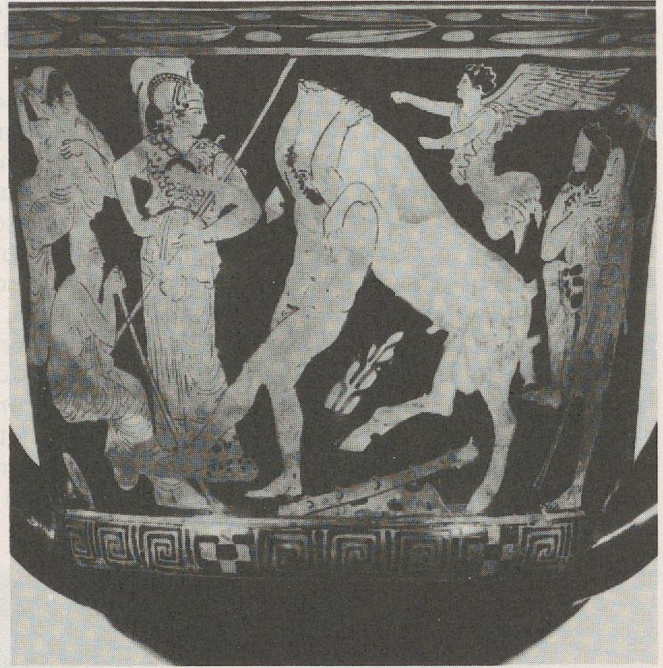
Il faudra reposer à partir de là le problème de la relation héros/bovidé dans un cadre plus large que celui de l'activité sacrificielle. La maîtrise du bovidé par le héros a peut-être à voir avec le contrôle de la bête par les éphèbes. A titre d'exemple on reprendra deux images, l'une aujourd'hui perdue, l'autre passée récemment sur le marché suisse des antiquités. Sur la première⁽⁴³⁾ (fig. 16), un groupe de trois jeunes gens nus en présence d'un quatrième drapé dans son vêtement, à droite, maîtrise un bœuf qui se cabre vers la droite. Celui qui est à l'avant de la bête lui tournant le dos, bras levés, le maintient par les cornes, bloquant le mufler sur son épaule, entre tête et bras droit. Sur l'autre⁽⁴⁴⁾ (fig. 17), Héraklès en présence de divers personnages accomplit à lui seul la même maîtrise de la bête par les cornes, la patte avant droite du bœuf passant par-dessus l'épaule gauche du héros. Au-dessus du groupe maîtrisant/maîtrisé, Niké en vol garantit l'exploit et maintient dans la représentation les valeurs de l'agonistique. Une ambiguïté de plus entre la bête et le héros⁽⁴⁵⁾. Pourquoi ne pas admettre que la maîtrise du bovidé actualise dans l'image la violence virtuelle du groupe des jeunes : Héraklès éphèbe paradigmatique amènerait alors à reprendre les images parallèles de la maîtrise de la bête par Thésée, éphèbe collectif. Les « taureaux » héroïques des vases attiques auront peut-être ainsi à voir avec les bonnes bêtes de la *pompè* quasi quotidienne des rues et des sanctuaires de la cité athénienne.



14.

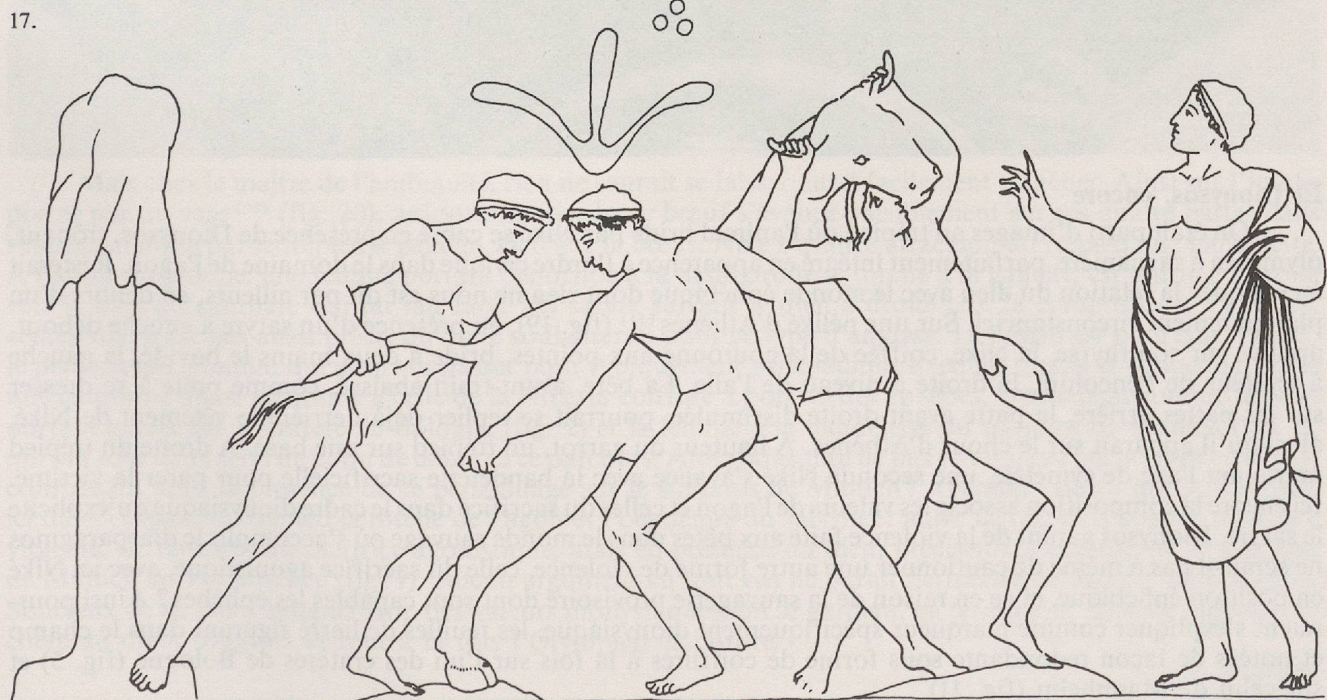


15.



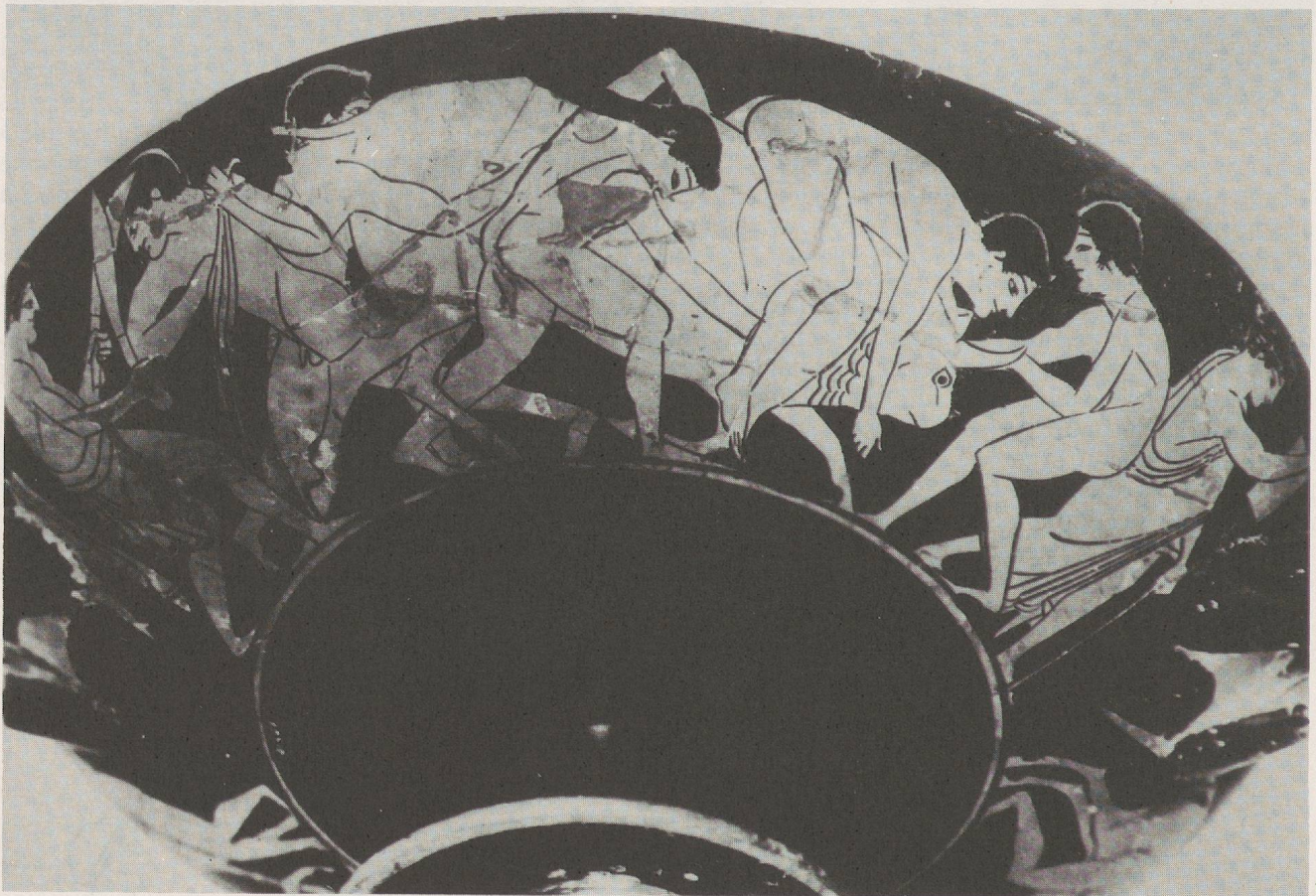
16.

La violence exercée ouvertement à l'encontre des bovins n'est pas une création récente du répertoire des imagiers. Le vase de l'ancienne collection Hamilton est indatable. Une image voisine⁽⁴⁶⁾ avec un jeune homme glissé à plat sous le ventre de l'animal cabré est contemporaine en gros des bœufs bondissants/bridés. Mais la violence explicite du groupe des jeunes maîtrisant collectivement la bête sacrificielle est connue dès les débuts de la figure rouge grâce à une coupe de Florence⁽⁴⁷⁾ (fig. 18), où cinq éphèbes s'affrontent à un bœuf, un tirant sur la queue, un agissant à la tête, trois autres diversement occupés à déséquilibrer la bête. A droite de la scène, un éphèbe avec autour des reins le pagne drapé du *mágeiros*⁽⁴⁸⁾ aiguise l'une contre l'autre, geste exceptionnel, deux immenses *mákhairai*. Les instruments hypertrophiés garantissent la signification sacrificielle de l'ensemble. En continuité avec cette scène, des exercices éphébiques en liaison avec des chevaux se développent sur l'autre face, affirmant le lien de la séquence avec l'agon des jeunes gens, une course qui se prépare au son de la trompette.



17.

L'image jouerait donc bien avec des valeurs, des catégories anthropologiques dont elle manipulerait les éléments porteurs, de façon à actualiser ces valeurs dans les scènes retenues comme pertinentes par le système de l'imagerie. Ainsi les jeunes ne sont pas les seuls à s'affronter physiquement à l'animal. On sait bien sûr qu'ils sont spécialistes de l'*áresthai tous boús*, le «soulever les bœufs», dont on les félicite sur les pierres officielles⁽⁴⁹⁾. Or nos images ne les montrent pas réalisant cette performance pourtant peu banale. En revanche, une étonnante amphore du musée de Viterbe récemment réapparue⁽⁵⁰⁾, montre un groupe d'adultes barbus en train de s'apprêter à faire égorger en hauteur le bœuf maintenu sur les épaules dans un *áresthai* superbe d'hommes faits. Ce que dit alors l'image, c'est la mise en ordre du corps de la bête, variante dans le registre agonistique de l'ordre sacrificiel qui régit les images du rite. Ce qui est montré, c'est la contrainte magistralement ordonnée du corps de la bête, non la brusque et brutale coercition de la victime bondissante et rétive ou l'affairement grouillant des jeunes corps autour de l'animal. Les jeunes et les hommes faits s'opposent dans leurs rapports avec la bête, comme l'ordre accompli à la répression violente, la contrainte ordonnatrice à la réaction efficace mais brouillonne. L'espace des uns est pacifié, celui des autres toujours susceptible de laisser apparaître la violence perturbatrice de l'aire sacrificielle, en accord avec la nature provisoirement «sauvage» de ces êtres non encore intégrés totalement au monde plus parfaitement humain du groupe civique des adultes. C'est la violence des jeunes que l'image choisit stratégiquement d'actualiser parce qu'elle dit ce que, dans le sacrifice articulé à l'agon, les éphèbes révèlent d'eux-mêmes en opposition à ce que sont les hommes faits par rapport auxquels ils sont ainsi perçus.



18.

Et Dionysos, encore

On était parti d'images au trépied où l'animal bridé par Niké se cabre en présence de Dionysos, trônant, olympien à sa manière, parfaitement intégré en apparence à l'ordre civique dans le domaine de l'agon. Resterait à expliquer la relation du dieu avec le monde éphébique dont rien ne nous est dit par ailleurs, en dehors d'un plan purement circonstanciel. Sur une péliké d'Athènes⁽⁵¹⁾ (fig. 19), en présence d'un satyre à gauche debout, appuyé sur son thyrses, la Niké, coiffée de la couronne aux pointes, bride à deux mains le bovidé, la gauche à hauteur de l'encolure, la droite à niveau de l'aile. La bête, avant-train abaissé, comme prête à se dresser sur les pattes arrière, la patte avant droite dissimulée, pourrait se replier déjà derrière le vêtement de Niké, ainsi qu'il apparaît sur le chous d'Athènes. A hauteur du garrot, un trépied sur une base. A droite du trépied marquant l'axe de symétrie, une seconde Niké s'avance avec la bandelette sacrificielle pour parer la victime. Ici encore la composition associe les valeurs de l'agon et celles du sacrifice dans le cadre dionysiaque qu'explique le satyre. Dionysos garant de la violence faite aux bêtes dans le monde sauvage où s'accomplit le diasparagmos ne serait-il pas à même de cautionner une autre forme de violence, celle du sacrifice agonistique, avec ici Niké en position éphébique, et ce en raison de la sauvagerie provisoire dont sont capables les éphèbes ? Ainsi pourraient s'expliquer comme marqueur spécifiquement dionysiaque, les feuilles de lierre figurant dans le champ et notées de façon redondante sous forme de coiffures à la fois sur l'un des cratères de Bologne (fig. 5) et sur celui de Mannheim (fig. 11).



19.



20.

Mais chez le maître de l'ambiguïté, rien ne saurait se laisser aussi facilement trancher. Ainsi sur l'image portée par un vase⁽⁵²⁾ (fig. 20), aujourd'hui perdu, le bœuf s'avance paisiblement sur ses quatre pattes dans l'espace marqué par le trépied à gauche. Derrière le bœuf, Niké s'avance attachant au trépied une bandelette. A l'avant du groupe, une femme portant oenochoé à la main droite et torche à la gauche, est tournée à droite vers le dieu au canthare qui lui fait face. Un satyre suivant le dieu à droite clôt la composition. Le relevé, centenaire, n'est pas aussi précis qu'on le souhaiterait pour ce type d'analyse. Le dessin est pourtant formel: le personnage féminin, qui pourrait passer pour typiquement « ménadique » tenant torche et oenochoé, porte une couronne quasi identique à celle de la Niké, la coiffure à pointes des éphèbes, exactement comme la Niké portant patère sur le cratère de Bologne (fig. 2) et la femme à la bandelette du stamnos de Munich (fig. 1), qui ont tous deux servi de point de départ à ce parcours. Alors pourquoi ne pas y voir *aussi* une « femme-tribu », confirmant ainsi la présence de ce personnage sur le stamnos de Munich? « Femme-tribu » qui introduirait ici dans l'espace du trépied la torche de l'agon et l'oenochoé du sacrifice: autre façon, sans aucune référence violente, de renvoyer au sacrifice agonistique, mais en présence du dieu, précisément comme sur le stamnos de Munich en son absence (fig. 1). Aucun argument en tout cas ne paraît permettre de décider du contraire. Soucieux de ne pas s'éloigner trop des valeurs dionysiaques, on se gardera, en terminant, de lever l'ambiguïté chère au dieu, toujours et tout à la fois l'Olympien et l'Autre.

J. L. Durand
CNRS Paris

* Ce texte présente sous une forme qui tient, autant que possible, compte du débat et des discussions auxquels a donné lieu la communication intitulée «Le sacrifice, les jeunes et la cité.»

Je remercie tous ceux qui, en séance ou personnellement, ont bien voulu me faire profiter de leurs remarques, critiques et suggestions, particulièrement J. Bažant, Ph. Borgeaud, C. Calame, C. Bérard, C. Isler-Kerényi, A.-F. Laurens, J.-M. Moret, G. Prisco, M. Schmidt, Ch. Sourvinou-Inwood, O. Touchefeu-Meynier et J.-P. Vernant.

Pour une première présentation de ce dossier, voir récemment «En tirant le bœuf par la queue», Recherches et documents du Centre Thomas More 41, 1984, 36-39.

Les dessins et relevés sont de F. Lissarrague. Me voici une fois encore son débiteur.

⁽¹⁾ Pour l'ensemble de la problématique proposée sur l'image et le rite dans cet essai, je me permettrai de renvoyer à mes deux analyses antérieures «Du rituel comme instrumental», in: M. Detienne, J.-P. Vernant, La cuisine du sacrifice en pays grec (1979) 167-181 (désormais cité Cuisine) et «Le faire et le dire», in: History & Anthropology 1, 1984.

⁽²⁾ Voir récemment Cité, fig. 73; sur la *pompê* et sa mise en image, K. Lehnstaedt, Die Pompedarstellungen auf attischen Vasen (1970).

⁽³⁾ Par exemple, Cité, fig. 75, l'instant qui précède immédiatement l'égorgement, acte exclu de la représentation.

⁽⁴⁾ Dans Cité, fig. 74 et 77.

⁽⁵⁾ Libation et invocation sont liées dans les représentations à divers «temps du rite»; voir, par exemple dans Cité, 74, 75, 77.

⁽⁶⁾ Sur ce point particulier, «Le faire et le dire» *op. c.* (*supra* n. 1).

⁽⁷⁾ Museum antiker Kleinkunst 2412, Paral. 443/5, ici fig. 1; sur ces remarques de départ: Cuisine *op. c.* (*supra* n. 1) 175-6.

⁽⁸⁾ Les valeurs du trépied, comme agalma par exemple, ses rapports avec la mantique, le domaine héroïque entr'autres, permettent une multiplicité bien plus grande de jeux iconiques que l'on se propose par ailleurs d'explorer systématiquement.

⁽⁹⁾ Sur ces questions de temporalité et de construction de l'espace, remarques préliminaires dans: Cuisine *op. c.* (*supra* n. 1).

⁽¹⁰⁾ Museo Civico PU 286, ARV 1158, ici fig. 2.

⁽¹¹⁾ Sur ce geste indiquant la surprise, I. Jucker, Der Gestus des Aposkopein (1956).

⁽¹²⁾ Le terme figure parmi les fournitures consenties au groupe des Onitadai dans les prescriptions relatives aux Molpes de Milet, *párexis* (...) *desmôn toîs hieréioisîn*, si l'on comprend «fourniture de liens pour les victimes», F. Sokolowski, Lois sacrées des cités grecques, (1962), 50, l. 32-33.

⁽¹³⁾ Par exemple sur une coupe FN, Bâle, commerce, Cité, fig. 152, ou sur l'amphore bilingue, Boston MFA, 99 538, ARV 4, 12, *ibid.*, fig. 81.

⁽¹⁴⁾ Sur le dithyrambe et l'imagerie, H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (1971).

⁽¹⁵⁾ Sur le bœuf bondissant/bridé dans la *pompê* des Panathénées sur la frise du Parthénon, ci-dessous.

⁽¹⁶⁾ Voir sur ce point la grande loi de Cos LSG 151 A, où *elaúneîn* l. 5-27 et *ágeîn* l. 24 et 29 opposent la phase complexe du choix d'une victime parmi plusieurs possibles et la *pompê* proprement dit.

⁽¹⁷⁾ Voir par exemple les épreuves de permutation dans: Cuisine, 172 sqq.

⁽¹⁸⁾ Université 197. A.W. Johnston, A catalogue of greek vases in Ireland, PRIA, 73, 1973, 442/1043, ici fig. 3. Pour la constitution de cette série au bœuf bondissant, consulter Metzger Représentation, 354/21-26, 355/27-28 et 355 sqq., complété par Metzger Recherches, 112/24-29, 113/30-33 et 113 sqq.

⁽¹⁹⁾ MN 1548, Metzger Recherches, 113/31, ici fig. 4.

⁽²⁰⁾ Museo Civico P 328, Metzger Représentations 354/25; *idem* Recherches 112/28, ici fig. 5.

⁽²¹⁾ On ne peut exclure l'interprétation «autel». Sur un autel dans ce type d'image, ci-dessous.

⁽²²⁾ MM 56.171.49, ARV 1347/3, Metzger Recherches 112/25, ici fig. 6; sur la coiffure à pointes, A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie (1968), type 13.

⁽²³⁾ Université T 958, Metzger Représentations 354/23; *idem*: Recherches 112/27, ici fig. 7.

⁽²⁴⁾ Sur cette notion, J.L. Durand et F. Lissarrague, Un lieu d'image? L'espace du loutéon, Hephaistos 2, 1980, 89 sqq.

⁽²⁵⁾ Ci-dessus.

⁽²⁶⁾ Sur ce point, pour les témoignages, L. Deubner, Attische Feste (1932) 211, par exemple, et pour les images, Metzger Représentations 353/14 et 16.

⁽²⁷⁾ Agora P 105 2, ARV 1190/32, Metzger Représentations 352/10, *idem* Recherches 112/24, ici fig. 8.

⁽²⁸⁾ Kunsthistorisches Museum 1050, Metzger Représentations 354/26, *idem* Recherches 112/29, ici fig. 9.

⁽²⁹⁾ Comme le fait Metzger après avoir hésité, Représentations 357, en décidant que le trépied est le prix de la course, Recherches 112; cf. CVA Wien 3, 136/1.

⁽³⁰⁾ Leningrad KAB 31, Metzger Représentations 355/28, *idem* Recherches 71/48; sur l'hésitation voir Recherches 74-75; descriptions dans (L. Stephani) Die Vasensammlung der kaiserlichen Ermitage 2 (1869) 422/2070; cf. S. Reinach, Antiquités du Bosphore Cimmérien (1892) 109, pl. 61/7-8.

⁽³¹⁾ Museum Antiker Kleinkunst, ex Schoen 73; cf. R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (1953) 33/73, ici fig. 10.

⁽³²⁾ Reiss Museum Cg 123, ARV 1435, Metzger, Recherches 112/26; pour une autre interprétation centrée sur Agon, défendue par Greifenhagen CVA Mannheim 29/4, voir la discussion dans Metzger Recherches 115; ici fig. 11.

⁽³³⁾ Pour cette problématique, on se reportera globalement au livre fondamental de Pierre Vidal-Naquet, Le chasseur noir (1981) particulièrement 151-207.

⁽³⁴⁾ Sur la frise du Parthénon les choix sont différents: les jeunes à la fois promeneurs paisibles *et* maîtrisant le bœuf qui se cabre, sont ainsi vus dans leur double fonction, donc plus intégrés, en rapport avec le lieu sans doute, à l'espace civique. Cf. F. Brommer Der Parthenonfries, Katalog und Untersuchung (1977) 25-26, pour le commentaire de la figure section N II, reproduite *ibid.*, Tf. 52.

⁽³⁵⁾ Le cas d'Eros est différent. Sur Eros portant par exemple le gigot sacrificiel, «Le faire et le dire» *op. c.* (*supra* n. 1) et fig. 15.

⁽³⁶⁾ MFA 98.884, Metzger Représentations 355/25, *idem* Recherches 113/30, ici fig. 12. On voit comment les propositions avancées ici déplacent le problème classique des rapports de Niké et du bœuf habituellement interprétés à partir des sculptures de la balustrade d'Athéna Niké; sur ce point Metzger Recherche 357.

⁽³⁷⁾ MN 1683, Metzger Recherches 115/34, ici fig. 13.

⁽³⁸⁾ Sur ce type d'autels dans les images du sacrifice d'Héraklès, ci-après p. 236.

⁽³⁹⁾ Caractère qui pourrait peut-être expliquer telle scène de conduite animale où le jeune homme isolé avec la bête sur l'image tient à la main deux instruments d'égorgement en l'absence de toute autre indication, H. Bloesch (ed.) Das Tier in der Antike (1974), 43/257.

⁽⁴⁰⁾ Sur ces deux points, Cuisine 180 et J.L. Durand et F. Lissarrague, Héros cru ou hôte cuit: histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris *in*: Image et céramique grecque, Rouen 1983, 153-167.

⁽⁴¹⁾ Léningrad 43 f, ARV 1346/1, Metzger Recherches 111/22, ici fig. 14; sur la série *idem* Recherches 111/19-23.

⁽⁴²⁾ MN 52399, ARV 1346/1, Metzger Recherches 111/21, ici fig. 15.

⁽⁴³⁾ Vase FR ex Hamilton, L. Inghirami, Pitture di vasi fittili (1835) pl. 24, ici fig. 16.

⁽⁴⁴⁾ Cratère FR, Bâle commerce, MM. 56, 1980, no. 108, ici fig. 17.

⁽⁴⁵⁾ Ces questions tournant autour du bœuf de labour font l'objet d'un essai: Sacrifice et labour en Grèce ancienne (1986).

⁽⁴⁶⁾ Cratère FR, Athènes MN 1366, ARV 1444/1, cf. B. Schröder, Der Sport im Altertum (1927) pl. 44/2.

⁽⁴⁷⁾ MAN 81600, CVA Italie 38, 117/1-2, 118/1 à 3, ici fig. 18.

⁽⁴⁸⁾ Sur ce personnage voir G. Berthiaume, Les rôles du mageiros (1982).

⁽⁴⁹⁾ Sur ce point Ch. Pelekidis, Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 avant Jésus-Christ (1962) 223.

⁽⁵⁰⁾ Amphore FN ss No. Viterbe Museo. Je tiens à remercier encore Madame Paola Pelagatti d'en avoir autorisé la présentation préliminaire pour La cité des images *op. c.* (*supra* n. 2) fig. 83; pour une publication détaillée voir G. Barbieri et J.-L. Durand, Con il bue a spalla, BA 27, 1984, 1 à 16.

⁽⁵¹⁾ MN 16 260, ARV 1123/3, ici fig. 19.

⁽⁵²⁾ Cratère FR, AZ 1880, pl. 16, ici fig. 20.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Stamnos 2412, Munich, ARV 1036, 5, photo tirée de A. Furtwängler et K. Reichold, Griechische Vasenmalerei, 1904-1932, pl. 19.
2. Cratère PU 286, Bologne, ARV 1158, photo du musée.
3. Cratère 197, Dublin Université, photo du musée.
4. Oenochoé 1548, Athènes, musée national, photo du musée.
5. Cratère P 328, Bologne, photo du musée.
6. Cratère 56.171.49, New York Met. Museum, ARV 1347, 3, photo du musée.
7. Cratère T 958, Leipzig Université, photo du musée.
8. Stamnos P 1052, Athènes Agora, ARV 1190, 32, dessin F. Lissarrague.
9. Cratère 1050, Vienne, photo du musée.
10. Cratère ex Schoen 73, Munich, photo du musée.
11. Cratère Cg 123, Mannheim, ARV 1435, photo du musée.
12. Lécythe 98.884, Boston, photo du musée.
13. Péliké 1683, Athènes, musée national, photo du musée.
14. Péliké 43 f, Léningrad, photo du musée.
15. Cratère 52399, Athènes musée national, ARV 1346, 1, photo du musée.
16. Cratère coll. privée, photo Widmer, Bâle.
17. Cratère, Bâle commerce, dessin F. Lissarrague.
18. Coupe 81600, Florence, photo du musée.
19. Péliké 16260, Athènes, musée national, ARV 1123, 3, photo du musée.
20. Cratère perdu, cf. AZ 1880, pl. 16, dessin F. Lissarrague.

