Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 4

Artikel: Iconographie - iconologie - ioconologique

Autor: Bérard, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870744

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

ICONOGRAPHIE - ICONOLOGIE - ICONOLOGIQUE

L'imagerie grecque est organisée de façon systématique. L'analyse sémiotique permet de faire apparaître la logique qui préside à la construction de chaque image et articule celle-ci à l'ensemble de l'imagerie. La méthode permet en outre d'établir avec plus d'exactitude le sens des images et de l'approfondir. Cette sémiotique de la signification débouche aussi sur une sémiotique de la communication.

A. THÉORIE

1 L'imagerie attique

L'imagerie est constituée de l'ensemble des images figurées sur les centaines de milliers de vases produits à Athènes au cours des VIe, V^e^ et IVe siècles.[1] Cette masse d'images représente le trésor de base *(thesaurus)* susceptible d'être fractionné en un certain nombre de corpus de travail plus limités et organisés selon des règles d'homogénéité (formes, fonctions, dimensions, qualité, date-plage chronologique, etc.) et de représentativité (valeur de l'échantillonnage, rapports du corpus au trésor). Le lieu des trouvailles des documents importe peu: si des milliers d'entre eux proviennent d'Etrurie et non de Grèce, ils n'en portent pas moins témoignage de l'activité de leurs producteurs. En tant qu'objets exportés, ils peuvent être étudiés par ailleurs dans une perspective économique; mais la perspective culturelle n'est pas moins digne d'intérêt: quel est l'impact de l'imagerie attique sur l'imagerie étrusque?

L'imagerie est une production *anonyme et collective*. Elle ressortit davantage à une production d'ordre artisanal — parfois certes de grande qualité — que d'ordre artistique. Les noms des peintres sont pour la plupart inconnus; ceux qui ont signé leurs

œuvres n'échappent pas aux contraintes du genre. Plusieurs mains, quelquefois, sont décelables sur le même vase: nous sommes donc en présence d'un atelier. Les mains sont identifiées d'après leur style, notion d'ordre esthétique qui joue peu de rôle dans l'imagerie (peu importe la virtuosité personnelle dans le rendu de la crinière du lion dans l'épisode d'Héraclès et du monstre de Némée). Il existe des imageries d'atelier, mais de toutes façons la production des différentes boutiques se répond et se complète, et sur le plan schématique et sur le plan thématique.

L'imagerie est *populaire*; c'est une production de masse à distinguer de la fresque ou de la peinture de chevalet. Du fait qu'elle est véhiculée par des vases qui sont fonctionnels, elle connaît la plus large diffusion. Les exemplaires les plus petits, peints très rapidement, en séries, sont à la portée des bourses les plus modestes; ils sont donc infiniment nombreux. L'Athénien moyen non seulement possède plusieurs vases figurés mais encore est amené à en voir partout: chez ses amis, au marché, dans les sanctuaires, sur les tombes. Il vit parmi les images.

L'imagerie est *froide* au sens où l'on parle de sociétés froides *vs* chaudes. Elle évolue lentement sur de longues périodes. Cette évolution se manifeste avant tout sur le plan esthétique, non sur le plan sémantique (Héraclès capturant le lion de Némée, le plus souvent barbu au VIe siècle, devient imberbe à l'époque classique). Sur deux siècles, on constate que des thèmes disparaissent et que d'autres surgissent, mais les éléments du répertoire demeurent les mêmes: l'invention porte sur de nouvelles combinaisons.

Enfin l'imagerie est essentiellement *narrative*. Elle met en scène des dieux, des héros ou des hommes; elle raconte des épisodes précis de leurs aventures. Elle ne se borne pas à l'exploitation des thèmes héroïco-mythologiques et fait une large place à la présentation des comportements sociaux et religieux. A première vue, elle illustre des scènes banales de la vie quotidienne. Cependant, dès que ces images sont étudiées dans le cadre d'un corpus, des articulations inopinées apparaissent qui révèlent à quel point l'imagerie est sous-tendue par une organisation logique. L'imagerie ne montre pas n'importe quoi; l'imagerie construit une anthropologie dans laquelle l'imaginaire imprègne la réalité. Ici elle prône des modèles exemplaires et dénonce des excès, là elle trahit des tabous et dévoile des fantasmes (cf. fig. 1).

L'imagerie n'est pas innocente; toutes les images ne sont pas sages.

2 *Le répertoire*

Les artisans construisent leurs images à partir d'un répertoire commun d'éléments stables et constants. Nous appelons ces éléments *unités* (iconiques) *formelles minimales*; il est impossible de les désarticuler davantage sous peine de voir disparaître toute relation de référence. Dans l'hypothèse de la constitution d'une banque de données, ce sont ces unités qui sont répertoriées.

Donnons un exemple: le héros Héraclès peut être décrit comme un homme vêtu d'une peau de lion et portant une massue; les unités formelles minimales qui composent la figure d'Héraclès sont donc: homme/peau de lion/massue. La combinaison «homme/peau de lion/massue» représente un syntagme minimal qui est susceptible de s'articuler avec d'autres unités ou d'autres syntagmes minimaux pour constituer une image à contenu narratif, par exemple Héraclès capturant le sanglier d'Erymanthe. Dans la combinaison «homme/peau de lion/massue», les unités formelles minimales constituant le syntagme deviennent des *signes* identifiant Héraclès. On passe ainsi de la relation de référence à la relation de signification (signifiance?).[2]

Ces remarques ne prennent évidemment toute leur importance que dans le cadre global de l'imagerie, dans le cadre d'un corpus de travail au moins. En effet ni la massue, ni la peau de lion ne sont a priori des attributs d'Héraclès. Elles le deviennent portées par un homme (relation grammaticale) ou à la limite représentées dans le champ d'une scène mettant aux prises un homme avec un sanglier (relation syntaxique). La massue n'est pas autre chose qu'une massue; elle peut se trouver entre les mains d'un «géant» ou de n'importe quel chasseur, voire entre les mains d'un autre héros, Thésée par exemple. De même pour la peau de lion: Artémis Chasseresse se présente, à l'occasion, la tête couverte d'une peau de lion identique à celle d'Héraclès; Thésée, Atalante, les Amazones peuvent aussi porter une peau de lion en sautoir exactement comme Héraclès. A la limite, la peau de lion *et* la massue peuvent se trouver réunies sans pour autant que leur porteur soit Héraclès: un satyre qui les a dérobées au héros (les traits pertinents sont alors la queue chevaline et le masque satyrique) ou Omphale (le trait pertinent est alors la féminité de la reine).

J'ai choisi ici l'exemple d'Héraclès, héros bien connu à haut degré de familiarité. Mais l'on devine aisément combien la complexité des problèmes peut augmenter avec d'autres personnages

moins connus, sans parler des conditions de mutilation des objets archéologiques.

La démonstration entreprise ci-dessus avec la massue et la peau de lion peut être répétée avec toutes les unités formelles minimales du répertoire, que ce soient des éléments anatomiques (barbe, queue et oreilles animales, cornes, etc.), des instruments, des outils, des armes, du mobilier, des éléments d'architecture, etc.[3] Dans une perspective sémiotique, ce répertoire d'unités iconiques peut être caractérisé comme systématique-intrinsèque-direct.[4] En effet, le procédé est *systématique* puisque les images peuvent être décomposées en signes stables et constants, même sur des périodes de plusieurs siècles (cf. la massue). Il est par ailleurs évident qu'il existe un rapport *intrinsèque* entre le sens de l'unité et sa forme (cf. la massue derechef), de même que ce rapport est *direct*, comme la parole, puisque rien ne s'interpose entre la forme de l'unité et la signification qui lui est attribuée (il existe une poignée d'unités extrinsèques substitutives qu'il est inutile d'examiner ici).

Soulignons encore l'une des principales conséquences des remarques qui précèdent. Nous avons implicitement démontré dans quelles conditions on peut parler d'*attributs*. Les attributs sont des signes. Mais nous avons vu qu'un signe est déjà le résultat d'une opération combinatoire qui transforme une relation de référence en relation de signification. Pour la lecture des images, ces précisions sont d'une importance capitale. Elles permettent de remettre en question une foule d'interprétations abusives. Dans un premier temps de la recherche, j'ai cru qu'il existait, malgré la logique du système, des exceptions, des attributs privilégiés qui désigneraient automatiquement leur possesseur, par exemple le caducée d'Hermès, le foudre de Zeus, le trident de Poséidon, l'égide d'Athéna. Or ce n'est pas le cas: un attribut est *toujours* le résultat d'une combinaison d'unités formelles minimales. Je ne suis d'ailleurs pas éloigné de croire que ce qui vaut pour l'imagerie attique vaut pour toutes les imageries. Aussi, renonçant à une analyse synchronique, ai-je tenté de suivre diachroniquement du IVe siècle avant notre ère au XVIIe siècle les relations sémiotiques des unités: jeune femme/voile/bateau/coquille (thématiquement Aphrodite - Isis - Tuché - Fortune). Les résultats sont restés positifs.[5]

3 *Syntagmatique*

L'Antiquité, du moins aux époques archaïque et classique, n'a vraisemblablement pas connu les manuels d'iconographie et autres recueils d'emblèmes publiés à la Renaissance. Le répertoire n'existe donc nulle part sinon dans quelque inconscient collectif alimenté par la contemplation sans cesse renouvelée de l'imagerie en circulation.

C'est pourquoi, en parlant de ce répertoire, nous avons déjà dû faire intervenir le terme «syntagme»: dans la pratique, les unités formelles minimales n'existent que sous forme de combinaisons. Il arrive que l'on rencontre des représentations de type épiphanique qui ne veulent ni ne peuvent rien dire sinon qu'elles sont là: une jeune femme armée, cuirassée de l'égide, figure sans doute Athéna. Mais dès que l'image raconte une histoire surgit le problème des relations entre syntagmes minimaux. En outre, les images ne se présentent parfois plus sous forme de simples panneaux quadrangulaires mais comme de longues bandes dessinées circulaires dont les programmes méritent d'être recherchés.

Dans son *Code pour l'analyse des représentations figurées sur les vases grecs* publié en 1980, Marie-Rose Salomé distingue une «grammaire» qui fonctionne à l'aide de cas, susceptibles d'être déclinés; ceux-ci servent à préciser les différents rôles des personnages selon leur degré de participation à l'action (p. 21). Reprenons l'exemple d'Héraclès capturant le sanglier: on opposera le rôle actif d'Héraclès au rôle passif d'Iolaos, le compagnon du héros, qui assiste à la lutte sans y participer. La grammaire est complétée par une syntaxe qui prend en considération les positions respectives des personnages dans l'espace, la composition générale de l'image (p. 22): Iolaos est à gauche, Athéna à droite; la massue et la peau de lion sont suspendues à une branche d'arbre dans le champ. La syntaxe se révèle particulièrement précieuse dans l'étude des bandes, car au problème de la lecture dans l'espace se superpose celui de la lecture dans le temps. L'analyse syntaxique permet alors de repérer l'ordre du récit et les directions de lectures. Le but premier de Marie-Rose Salomé n'est cependant pas de comprendre l'image en profondeur mais d'assurer des descriptions régulières et systématiques afin de pouvoir les encoder sur machine.

Je crois qu'il est impossible de dissocier la syntaxe de la sémantique et que l'imagier ne peut donc pas créer des images

absurdes, alors que, sur le plan linguistique, n'importe qui peut écrire une phrase parfaitement correcte sur le plan grammatical et syntaxique mais qui ne voudra strictement rien dire. Face à son répertoire d'unités formelles minimales, l'artisan s'efforce de représenter une scène précise dont la signification sera la moins ambiguë possible et aisément compréhensible pour sa clientèle. Les combinaisons qu'il met au point sont donc loin d'être gratuites et la composition sera enrichie jusqu'à ce que le passage de la relation de référence à la relation de signification soit assuré. Il ne s'agit pas simplement d'accumuler des unités de façon paratactique mais de fabriquer un système cohérent dont tous les éléments soient solidaires. Pour prendre un exemple, que j'emprunte à Pierre Guiraud[6], la syntaxe de l'imagerie est donc plutôt comparable à celle de l'héraldique — bien que le blason soit un procédé fortement codé alors que nous avons défini nos unités comme intrinsèques directes — qu'au simple cumul de «signes» juxtaposés des guides hôteliers ou des panneaux routiers. En effet, il suffit de retrancher la massue ou la peau de lion à telle image du cycle d'Héraclès pour qu'on ne sache plus s'il s'agit d'Héraclès, de Thésée ou de quelque «chasseur» en situation héroïco-agonistique.

Cette définition entraîne la conséquence suivante: une image ne peut être comprise que par rapport à toute l'imagerie. L'axe syntagmatique est totalement solidaire de l'axe paradigmatique et la construction de chaque image *hic et nunc* ne peut pas ne pas prendre en considération toutes les autres images dont elle doit se distinguer pour garder son propre sens. La syntaxe est donc composée de règles de combinaisons et d'exclusions rigoureuses qui confèrent une grande solidité à l'armature qui porte le système de l'imagerie.[7] Pratiquement il n'est pas facile d'étudier une image puisque, théoriquement du moins, la présence ou l'absence de tel signe ne s'explique que par référence à des images absentes! Il est donc indispensable de sélectionner des corpus restreints qui permettent de dominer la situation. Aux critères d'homogénéité indiqués ci-dessus, on ajoutera un critère thématique: ainsi il est avantageux, sinon nécessaire, d'étudier Héraclès par rapport à Thésée, ou Aphrodite par rapport à Isis.

Revenons aux syntagmes. La construction des syntagmes minimaux et leur articulation en grandes unités syntagmatiques qui aboutissent à la création de l'image comme telle obéissent toujours à une finalité sémantique. Or les unités formelles minimales, du fait même qu'elles ne sont pas arbitraires — à la différence des signes linguistiques (nous avons vu que le procédé était intrin-

sèque-direct) —, sont en nombre limité. Pour des raisons graphiques évidentes, les combinaisons ne peuvent être multipliées à l'infini. Schématiquement, l'imagerie constitue donc un système fermé relativement vite saturé. Toutes les facultés créatrices des artisans sont ainsi mobilisées pour transformer les schèmes en thèmes et ouvrir le système en différenciant les images. C'est dans cette tentative que se manifeste ce qu'on pourrait appeler une *intention de communication*, intention de communiquer tel sens et non tel autre. L'ouverture thématique n'est décelable qu'au stade de l'organisation syntagmatique. On relèvera la difficulté de l'opération, difficulté qui prouve la fermeture du système. Il arrive que l'artisan soit incapable de pratiquer l'ouverture thématique et capitule en abandonnant les unités iconiques au profit d'un commentaire écrit; iconographiquement, l'image correspond à tel thème mais linguistiquement elle signifie autre chose![8]

Prenons par exemple le schème «homme contre sanglier». Plusieurs thèmes peuvent être envisagés selon l'élaboration et l'articulation des syntagmes. Il peut s'agir d'Héraclès et du sanglier d'Erymanthe, de Thésée et de la laie de Crommyon, de la chasse de Calydon, mais aussi d'une simple scène de genre à analyser sur le plan de l'anthropologie sociale, chasse initiatique dont dépend l'intégration au groupe des adultes ou chasse à valeur agonistique destinée à exalter les qualités du guerrier (cf. fig. 1). L'identification du protagoniste peut en outre se trouver singulièrement compliquée du fait que les exploits héroïques sont exemplaires et que les hommes ont tendance à calquer leur comportement sur ceux des héros. La fonction de l'image est précisément de renforcer cette assimilation au niveau de la représentation. Ce n'est donc pas un hasard si l'artisan recourt à telle combinaison, quitte à la modifier légèrement par l'adjonction ou la suppression d'une unité afin qu'on ne puisse confondre tel thème avec tel autre. Non seulement les unités jouent un rôle capital — par exemple les armes (massue-épée-lance-trident) —, mais encore le nombre des acolytes ou même la distance du protagoniste au monstre sont déterminants: plus celle-ci augmente, moins l'épisode est héroïque.

Après ce bref survol, on admettra que la manière dont les unités formelles minimales sont combinées est fondamentale pour la compréhension de l'image. Les combinaisons transforment les unités en signes et les schèmes en thèmes; elles doivent répondre à certaines exigences de logique non seulement dans l'organisation même de l'image mais encore à cause des rapports associatifs que

chaque image entretient, sinon avec toute l'imagerie, du moins avec un corpus.

Figure 1: Héraclès et le lion de Némée.

Cette amphore à figures noires signée Nikosthénès fait partie d'une série mise au point après une étude de marché: elle reproduit en effet une forme étrusque métallique fort prisée en Italie. Les images en revanche appartiennent au répertoire attique.

La scène peinte au col s'articule de part et d'autre des anses. Il faut donc tourner le vase pour comprendre la relation syntagmatique. L'homme barbu à la massue ne peut être identifié comme Héraclès que lorsque l'on découvre le lion de Némée de l'autre côté du vase. Devant le héros, un arc, des flèches (Héraclès est l'archer par excellence), une draperie.

Sous le lion, à l'épaule du vase, est figurée une nouvelle scène: un jeune homme tenant un bâton (est-ce une massue comme telle?), ayant enroulé son vêtement autour de son bras gauche, affronte un lion bondissant. Le combat est encadré par deux personnages; celui de droite arrive à la rescousse en courant. Sous le lion, une amphore brisée.

De l'autre côté du vase, au même registre, figure une variante de la scène précédente: l'adversaire du lion est un homme barbu; derrière lui, un éphèbe avec un bâton. A gauche, un autre éphèbe s'enfuit en se retournant; un quatrième personnage contemple le combat.

Les commentateurs ont tous décrit ces deux dernières images de la même façon que celle du col: il s'agirait donc trois fois d'Héraclès aux prises avec le lion de Némée.

Je remarque quant à moi les différences; elles sont d'autant plus frappantes que les registres sont directement superposés, si bien qu'à une lecture horizontale et circulaire du col peut se greffer une lecture verticale du col à l'épaule.

Soit la scène sous le lion: pourquoi le protagoniste est-il imberbe alors qu'Héraclès est barbu au col du vase? Pourquoi les armes ne sont-elles pas exactement semblables? Et surtout que vient faire cette amphore brisée sous le lion, qui ne peut manquer d'attirer l'attention du chaland?

Tous ces détails me semblent signifier *qu'il ne s'agit précisément pas d'Héraclès mais d'éphèbes surpris par l'attaque d'un lion et s'apprêtant à l'assommer. La scène est complètement fantasmatique, bien entendu; elle propose un modèle de courage dont Héraclès est la référence sur le plan de l'imaginaire social. De l'autre côté du vase, la scène symétrique se lira selon la même clef: les Athéniens «chassent» le lion au bâton, imitant ainsi Héraclès. On sait d'ailleurs, grâce à l'axe paradigmatique, que le héros étrangle le lion à mains nues tandis que les hommes rêvent de l'assommer à coups de bâton. La massue d'Héraclès, au col, n'est donc pas fonctionnelle; elle ne sert qu'à identifier le héros, sa valeur est purement sémiotique. Les images de l'épaule en revanche, par rapports associatifs, s'articulent à l'imagerie des chasses humaines.*

Cet exemple montre non seulement que le vase est décoré selon un programme précis, mais encore que l'imagerie est régie par un système cohérent.

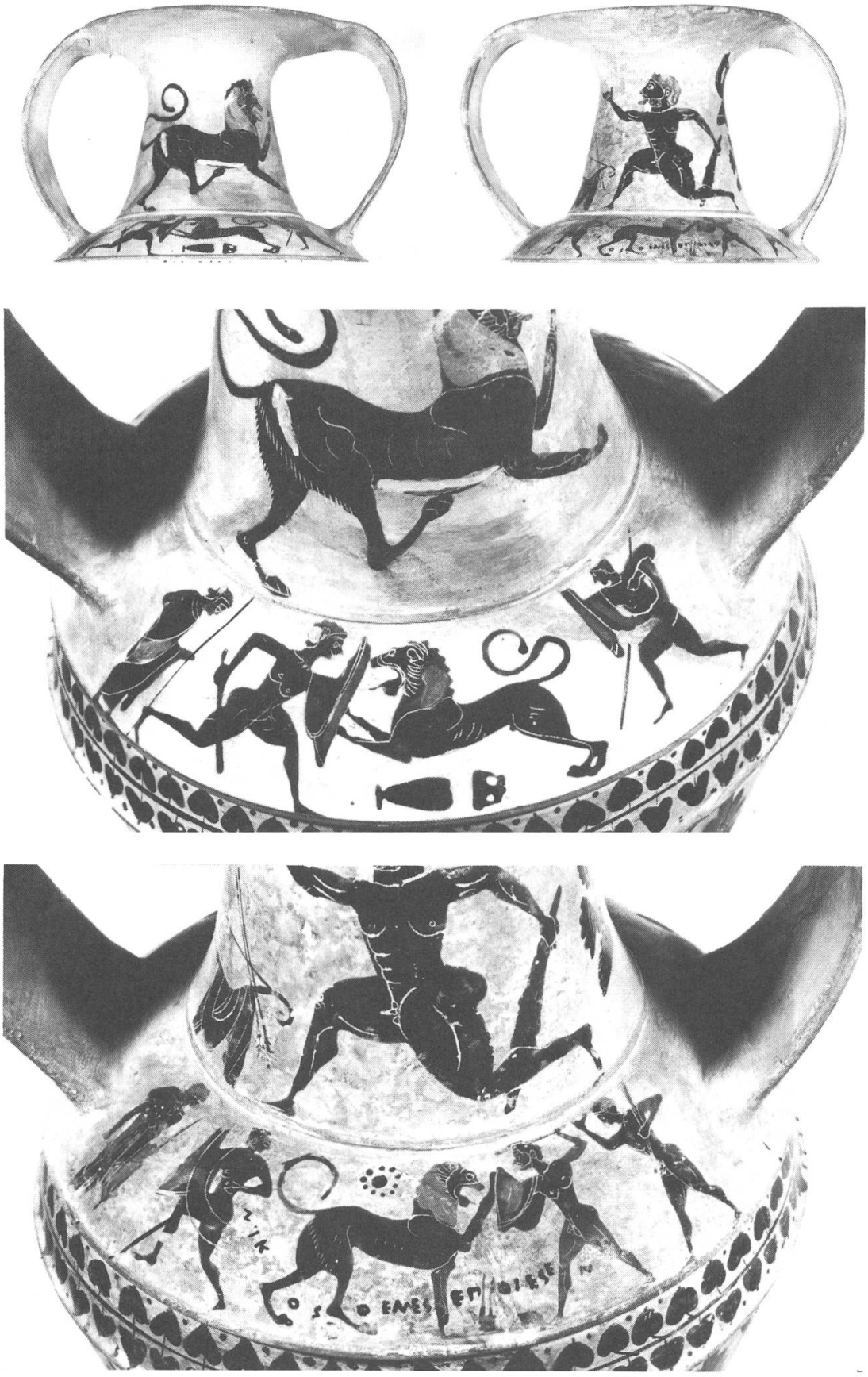


Fig. 1.

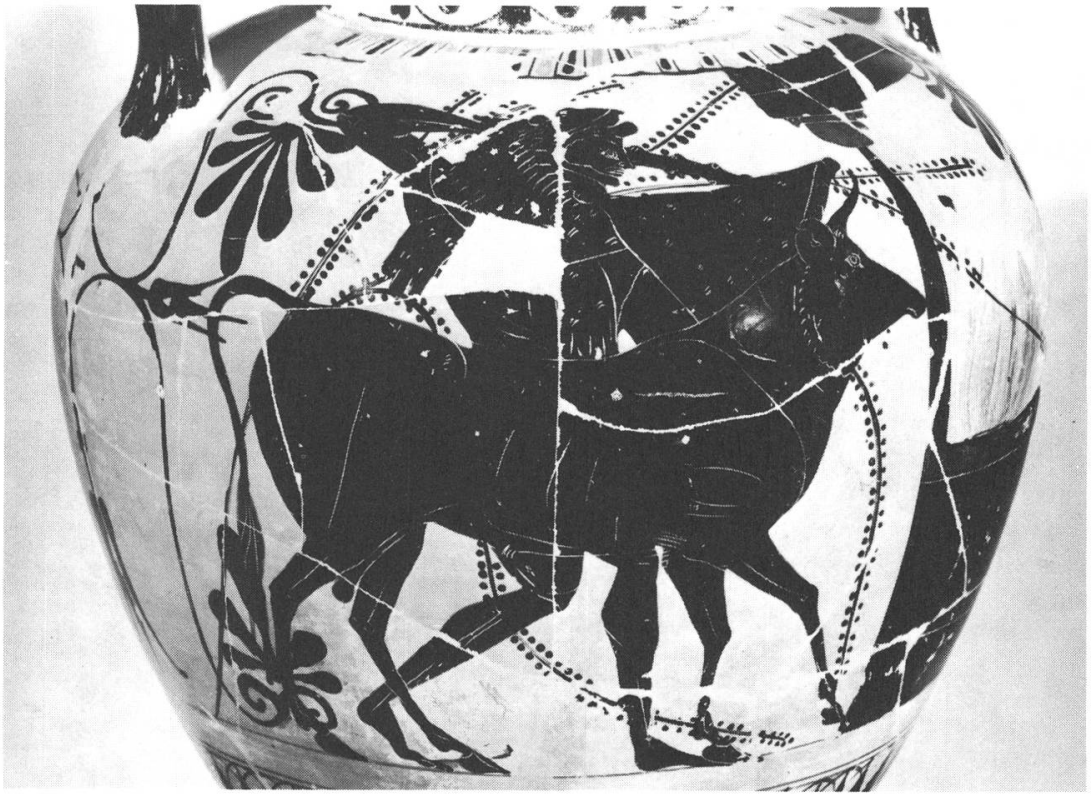


Fig. 2.

Figure 2: Héraclès conduit un taureau au sacrifice.

Schématiquement, l'image correspond à une scène de genre très banale. L'animal est conduit en procession dans le sanctuaire; celui-ci est indiqué à gauche par une colonne dorique supportant une architrave et par un autel allumé. Notons-le en passant, la colonne et son architrave pourraient tout aussi bien renvoyer à un propylée ou à un palais; c'est leur combinaison avec l'autel qui en fait l'amorce de la colonnade d'un temple dorique. Héraclès est reconnaissable grâce à la peau de lion et *à la massue.*

La scène est composée à l'aide de plusieurs syntagmes. En principe, le syntagme «Héraclès + taureau» représente l'un des douze travaux traditionnels, la capture du taureau de Crète. L'adjonction du syntagme «sanctuaire» (temple + autel) transforme le sens de l'image.

Les relations paradigmatiques conduisent dans deux directions: par substitution du sanctuaire à Eurysthée, la scène glisse de l'exploit héroïque à la pratique rituelle. Mais par rapports associatifs à l'imagerie du sacrifice, la scène met en question le comportement d'Héraclès: il est seul alors que le sacrifice est une activité communautaire ressortissant à la politique; il ne porte pas les instruments rituels indispensables — il brandit sa massue au lieu de la hache-marteau et du grand coutelas d'égorgement. Le sacrifice d'Héraclès s'oppose ainsi au sacrifice de la cité. Il est montré comme une pratique anormale.

B. PRATIQUES

1 Dossier trident

«Un emblème, auprès d'une effigie divine, a, surtout à basse époque, une signification très précise; il est des cas où il équivaut à un nom... tenir ici l'emblème du dieu, c'est comme si l'on tenait son nom.» F. Chapouthier écrivait ces lignes en 1935[9]; elles donnent encore le credo de la majorité des archéologues, qu'ils travaillent sur les hautes ou sur les basses époques.[10]

Depuis le haut archaïsme grec jusqu'à l'époque contemporaine, en passant par l'Empire romain et la Renaissance, le trident permet d'identifier Poséidon ou Neptune, dieu de la mer. Cet instrument est donc considéré comme le *signe* de Poséidon. Le passage de la relation de référence «trident (grec *triaina* ou *triodous*), harpon à trois pointes pour la pêche», à la relation de signification «emblème du dieu de la mer», se justifie sans peine pour des raisons évidentes.

Dans la perspective de notre recherche, je me permets de rappeler le cas topique de la grande statue en bronze de style sévère, repêchée au cap Artémision, qu'on peut admirer au Musée national d'Athènes et que chacun connaît depuis que sa photo est mise au service d'une marque de chemise! Schématiquement, il s'agit d'un homme barbu, dans la force de l'âge, qui brandit quelque chose. Je dis «quelque chose» puisque, on le sait, l'instrument brandi a disparu lors du naufrage. Périodiquement, un archéologue écrit un article pour démontrer que cet objet était un foudre et que la statue représente Zeus, ce qui permet à un savant collègue de répliquer en prouvant que c'était en fait un trident et que la statue incarne Poséidon. Débat stérile et sans issue; seule la conjoncture historique pourrait apporter des arguments décisifs.

Voici une coupe (fig. 3) sur laquelle figure un homme chenu

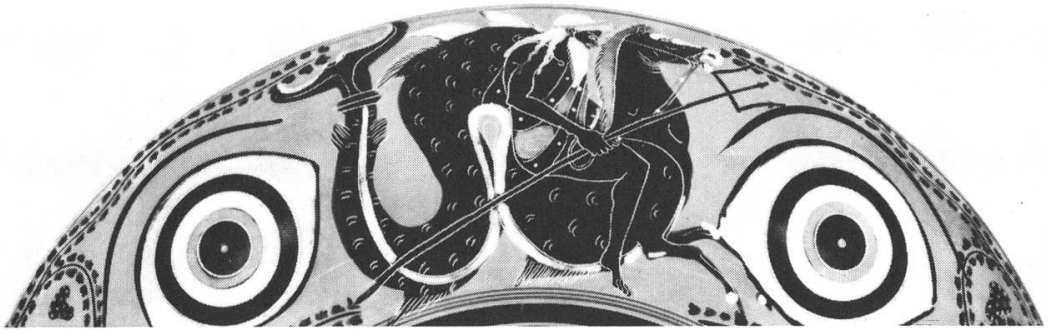


Fig. 3.

tenant un trident: il chevauche un cheval marin. Beazley[11] propose d'y reconnaître Poséidon, ajoutant immédiatement entre parenthèses: «ou plutôt Nérée»; il justifie sa remarque en donnant des références à des scènes figurant Héraclès bouleversant le palais de Nérée. Je reproduis ici une amphore de la Villa Giulia (fig. 4)[12]; le héros s'est emparé du trident de Nérée qu'il utilise comme une sorte de fourche; les eaux ont fait irruption dans la demeure et leur flux emporte le mobilier. On retrouve Héraclès dans la même action destructrice sur un lécythe à fond blanc du début du Ve siècle (fig. 5)[13]; l'image est intéressante parce qu'Héraclès n'est identifiable que par rapport à l'image précédente: c'est le syntagme «trident/objets brisés dans l'eau» qui, paradoxalement, livre le nom du protagoniste, exemple parfait pour vérifier à quel point une image isolée pourrait rester hermétique sans rapports associatifs à l'imagerie (l'épisode en question n'est pas attesté par la tradition littéraire).

Fig. 4.

Fig. 5.

Poursuivons l'enquête. Sur de nombreux documents, le trident n'est plus lié à des divinités de la mer; bien au contraire, il est présenté comme une arme de chasse, la chasse au sanglier, et plus précisément, sur le plan héroïque, celle de Calydon. Je reproduis ici la face principale de la fameuse coupe signée par Glaukytès et Archiklès (fig. 6)[14]; parmi les lances brandies ou fichées dans le cuir du monstre, on distingue nettement deux tridents. De même, sur une amphore tyrrhénienne du milieu du VIe siècle (fig. 7), le

Fig. 6.

Fig. 7.

héros affrontant le sanglier lui plante son trident entre les deux yeux.[15] K. Schauenburg a catalogué toute une série d'images sur lesquelles des chasseurs utilisent un trident qui apparaît donc comme une arme usuelle contre le sanglier.[16] Mieux encore, le savant allemand donne une liste de personnages que l'on rencontre occasionnellement le trident à la main et parmi lesquels on compte Apollon, Bellérophon, Eros, Hadès, un Centaure, une Niké, Pan, Zeus lui-même! Il rappelle aussi que le trident était toujours en usage dans les amphithéâtres et les chasses romains.

Dans le cadre de notre corpus de travail, la large diffusion du trident nous semble ruiner toutes les identifications de Poséidon qui reposent sur cette seule unité. Voici une amphore du Louvre (fig. 8) sur laquelle figurent un guerrier tenant un chien en laisse, une femme avec une lance et un homme barbu au trident.

Fig. 8.

P. Devambez décrit prudemment le tableau comme un départ de guerrier.[17] C'est dire qu'il a renoncé à identifier Poséidon et qu'il a mis l'image en relation avec un corpus de guerriers quittant leur famille, contexte dans lequel on trouve effectivement des chiens. Dans ces scènes, les épouses ou les mères sont généralement présentes et tendent leurs armes aux hoplites tandis que les pères assistent à l'événement ou surveillent la consultation des entrailles des bêtes sacrifiées (hépatoscopies). Ici, la seule variation schématique réside dans la laisse du chien mais ce détail est insuffisant, me semble-t-il, pour passer au thème «Pandaréos dérobant le chien du sanctuaire de Zeus».[18] Pour que cette hypothèse puisse être retenue, il faudrait expliquer non seulement la présence de la femme mais encore celle du personnage au trident, Zeus plutôt que Poséidon, ce qui me paraît désespéré. En revanche le trident n'est pas déplacé dans la main du père du guerrier comme symbole d'autorité et souvenir de chasses victorieuses; il représen-

terait, si l'on veut, une sorte de sceptre; j'ai montré ailleurs que la tradition grecque admet volontiers l'équivalence de la lance et du sceptre.[19] L'attitude scientifique de P. Devambez, qui refuse de traiter a priori le trident comme un attribut, me semble donc justifiée. D'autres vases à figures noires montrent d'ailleurs des hommes d'un certain âge porteurs de tridents et les commentateurs se sont ingéniés à découvrir les thèmes représentés. Les personnages figurés sur l'amphore de Copenhague (fig. 9) ont

Fig. 9.

ainsi été dénommés de gauche à droite: Zeus, les Dioscures, *Poséidon* et Arès.[20] Ces solutions sont purement gratuites. De même sur une coupe à figures noires, un vieillard barbu tenant un trident, entre deux hoplites, a été identifié avec Poséidon et les deux Ajax[21] à cause du texte de l'*Iliade*, 13, vers 43 et suivants (alors qu'Homère spécifie pourtant que le dieu apparaît sous la forme de Calchas et tient un sceptre, non pas un trident, v. 59: *skêpanion*!). Derechef l'hypothèse est ingénieuse, érudite sans doute, mais de la plus grande fragilité. Par surcroît, les autres

guerriers entourant le groupe central contredisent cette interprétation. Il me paraît beaucoup plus enrichissant de travailler sur le plan de l'organisation sociale archaïque et de chercher à approfondir la dimension anthropologique de ces images. On met ainsi en évidence la véritable fonction du trident dans l'aristocratie attique, instrument de prestige et d'autorité.

Un examen plus détaillé du corpus Poséidon nous révèlerait que les imagiers ajoutent au trident un animal marin, le plus souvent un dauphin, quand ils veulent représenter le dieu de la mer. Une fois de plus, c'est la *combinaison* d'unités formelles minimales qui produit une signification précise.

Mentionnons pour conclure que l'on retrouve le trident sur le monnayage des Ptolémée.[22] Flanquant l'effigie des souverains, présentés comme de «nouveaux» Poséidon, il proclame au monde leurs prétentions à la domination des mers. Ainsi non seulement le trident cumule alors les qualités d'attribut avec celles de l'autorité sociale et plus encore politique, mais encore il assume sa pleine fonction sémiotique en communiquant le message *urbi et orbi*.

2 *Erotisme et violence à la fontaine*

Les problèmes du ravitaillement en eau ont souvent contraint les Grecs à construire des fontaines à l'extérieur des remparts urbains, au pied des villes qui se développent autour des hauteurs acropolitaines. On sait que les femmes, et non les esclaves seulement, vont volontiers remplir leurs hydries à ces fontaines, lieu de rencontres, de bavardages, de détente. Sur une hydrie de Londres (fig. 10)[23], les biches familières, plus encore que les rameaux feuil-

Fig. 10.

lus dans le champ, localisent la scène à l'extérieur. Mais les fontaines ne sont pas le lieu des seuls rendez-vous féminins: les éphèbes, au retour de la chasse, y viennent abreuver leur monture et désaltérer leur chien — l'hydrie dénote la femme (fig. 11)![24] Sur

Fig. 11.

une troisième hydrie, les hommes se sont introduits dans l'édicule abritant les déversoirs et poursuivent une conversation animée avec les jeunes femmes qui y remplissent leur hydrie (fig. 12)[25]. La

Fig. 12.

fontaine est donc aussi un lieu d'échanges entre sexes différents; nous ne sommes pas loin du badinage. Il arrive cependant qu'une jeune femme s'y retrouve seule, occasion que guette quelque galant plus entreprenant (fig. 13)[26]. Pareille rencontre a dû plus

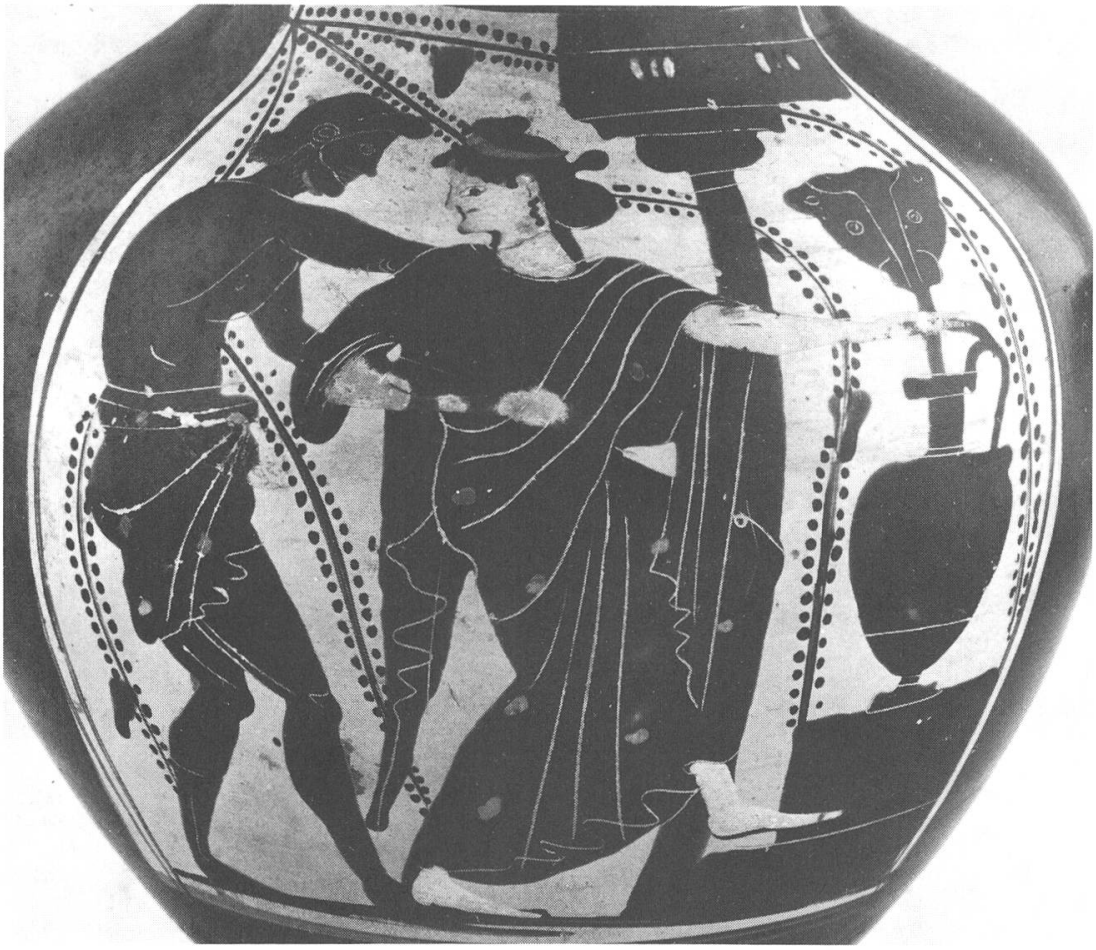


Fig. 13.

d'une fois mal finir pour l'imprudente! C'est ce que pourrait corroborer une série d'images héroïco-mythologiques qui traduisent une aventure peut-être relativement banale. Figurées le plus souvent sur des vases utilisés par les femmes, ces scènes, on inclinerait à le croire, constituent autant de mises en garde. Implicitement, l'imagerie condamne les comportements hybristiques puisque, on le sait du moins pour la tradition légendaire, les violents, les violeurs, Achille, Ajax, Néoptolème et autres bouchers seront punis et expieront leurs crimes.

Le thème le plus célèbre est celui d'Achille et Troïlos; il fait partie du cycle troyen. On connaît l'histoire: Troie ne pouvait être prise si ce jeune fils de Priam parvenait à l'âge de vingt ans. Achille le guette et le surprend un jour qu'il accompagne sa sœur Polyxène à la fontaine pour y abreuver ses chevaux. Une autre version raconte plus simplement qu'Achille en tombe amoureux, et, repoussé, finit par le tuer dans une crise de rage. Quoi qu'il en soit, Troïlos est assassiné dans des conditions abominables, que l'imagerie se plaît à souligner. Pierre Ducrey m'a rendu attentif à cette prédilection des artisans athéniens pour la peinture des horreurs de la guerre et particulièrement le massacre des innocents. Ici Achille a décapité le jeune homme sur l'autel d'Apollon, fiché sa tête à la pointe de sa lance qu'il brandit contre Hector accouru à la rescousse[27]; là il s'apprête à fracasser le petit corps enfantin sur le trépied du sanctuaire, consacré par une bandelette, insensible à la supplication du vieux père à la tête chenue qui en est réduit à pratiquer une «prière aux mains basses» inefficace[28]; les Troyens qui se précipitent hors des portes arriveront trop tard. Aux créneaux de la ville, les femmes hurlent et s'arrachent les cheveux (fig. 14). Achille incarne donc le monstre impie par excel-

Fig. 14.

lence et pourtant Athéna, au centre de l'image, semble bloquer la sortie des renforts troyens: cautionne-t-elle pour autant ces violences?

N'anticipons pas. Il faut cependant dévoiler la fin de cette grande bande dessinée *in absentia* que tout Athénien connaissait: l'aventure, débutée de façon bénigne à la fontaine, se terminera de façon atroce sur l'autel dans une sorte de sacrifice perverti marqué du sceau de l'inversion maligne.

Fig. 15.

A la fontaine, Polyxène vient remplir sa cruche (fig. 15)[29]. Derrière elle, son jeune frère, monté sur un cheval que saisit par la bride un homme nu; celui-ci cherche peut-être à prévenir Troïlos, désigné nommément par une inscription. A l'extrême gauche, le premier hoplite d'une phalange troyenne; à l'extrême droite, Achille, embusqué, va se ruer en avant. L'action n'est pas encore engagée mais le suspense est intense. D'autres image nous révèlent la suite des événements, tel le célèbre vase François du Musée de Florence[30]: Achille bondit; Polyxène laisse tomber son hydrie qui se brise; Troïlos fait demi-tour et lance son cheval dans un inutile galop; il sera rattrapé.

Mais qu'en est-il de la sémiotique dans tout cela? Voici: sur une partie des images du corpus, Troïlos a disparu. De part et

d'autre de la fontaine restent seuls en présence une jeune femme et un guerrier (fig. 16 a-b)[31]. Il m'a toujours semblé étrange que

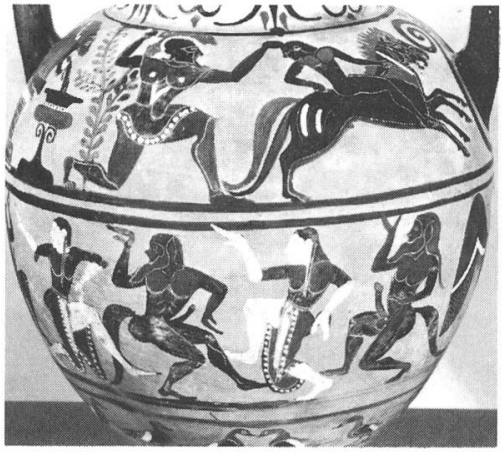
a) *Fig. 16.* *b)*

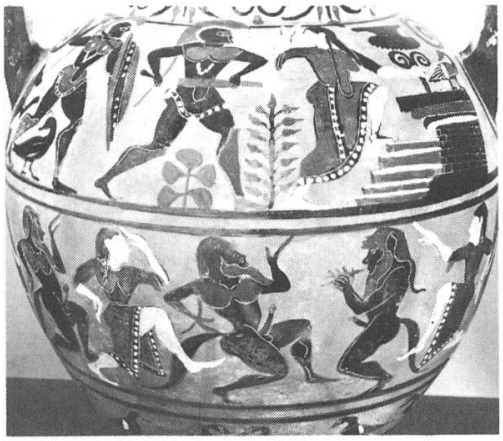
dans une scène dont le protagoniste est Troïlos (tradition littéraire à l'appui), celui-ci puisse être escamoté et laisser la vedette, si j'ose dire, à sa grande sœur, qui joue dans le mythe, à ce stade du récit du moins, un rôle subalterne.[32] En effet, la suppression du syntagme «Troïlos» modifie complètement l'histoire telle que je viens de la résumer. Achille serait tombé amoureux de Polyxène; il la guette à la fontaine? L'image que je reproduis ici (fig. 16) ne serait plus qu'une version héroïco-mythologique de la scène de genre présentée ci-dessus (fig. 13). L'équipement d'hoplite suffirait à faire basculer le schème du côté de la guerre de Troie. Nous serions donc en présence de deux versions différentes: l'une, traditionnelle et littéraire, centrée sur Achille et Troïlos; l'autre, attestée par l'imagerie dans ce seul épisode de l'embuscade, centrée sur Polyxène. C'est ce que j'ai peine à croire: que Polyxène disparaisse de la scène[33], l'économie du récit n'est en rien perturbée; que Troïlos saute, toute la bande des images évoquées ci-dessus par rapports associatifs est privée de son point de départ.

Mon propos est de résoudre cette difficulté sans que la cohérence de l'imagerie soit brisée et sans que la sémantique soit violentée. Afin de proposer une solution au problème, racontons une autre histoire, quelle que soit l'obscurité des sources, et abordons le cycle thébain. Ismène, la sœur d'Etéocle, amoureuse d'un jeune homme du nom de Théoclyménos, lui a fixé rendez-vous près d'une fontaine hors de ville. Tydée, autre héros qui accumule les crimes d'hybris (il est célèbre pour avoir dévoré la tête de son adversaire Mélanippe), guette et surprend les amants. Théoclyménos parvient à s'enfuir; Ismène, capturée, est massacrée. On comprend aussitôt que ce récit est le pendant exact, symétriquement

inversé, de l'histoire d'Achille et Troïlos. Alors que Polyxène peut s'échapper, Ismène est prisonnière; alors que Troïlos est assassiné, Théoclyménos peut se sauver. Ces permutations dans le destin des personnages correspondent à celles que nous avons relevées dans l'imagerie. Si un guerrier est embusqué derrière une fontaine face à un jeune homme seul, il s'agit d'Achille et Troïlos; si le protagoniste est une jeune fille, il s'agit de Tydée et Ismène. Si la jeune fille est accompagnée d'une jeune homme, il peut s'agir soit de Troïlos et Polyxène, soit d'Ismène et Théoclyménos. Je me demande si les imagiers ne sont pas sensibles à cette possibilité de confusion thématique à laquelle il paraît difficile de remédier à l'aide du répertoire iconographique, d'où le recours désespéré aux inscriptions (cf. fig. 15). Il serait nécessaire de reprendre ici soigneusement toute l'imagerie en prêtant la plus grande attention aux relations syntaxiques entre les jeunes gens. On pourrait opposer par exemple les scènes sur lesquelles le jeune homme suit la jeune fille qui lui tourne le dos à celles où elle lui fait face et semble l'accueillir.[34] Dans le premier cas il s'agirait de Polyxène et de Troïlos, dans le second d'Ismène et de Théoclyménos. Je ne fais que suggérer ici une perspective de recherche qui satisfasse à la logique de l'imagerie.

Un indice non négligeable pour corroborer les interprétations avancées ici est fourni par une amphore étrusque dite pontique.[35] On y trouve, de part et d'autre du vase, les deux scènes que je viens de différencier. Sur la face A (fig. 17 a), à droite de la fontaine, Achille a saisi aux cheveux le malheureux Troïlos qui tente de fuir tandis que sur la face B (fig. 17 b), Tydée est en train de





a) *Fig. 17.* *b)*

dégaîner pour assassiner Ismène, qui cherche à se réfugier sur une sorte d'autel. Ainsi ce vase présente-t-il un programme tout à fait cohérent: dans les deux cas, un guerrier monstrueux massacre le corps qu'il ne peut posséder; voilà bien la preuve que les deux thèmes étaient voisins dans les trésors des imageries.

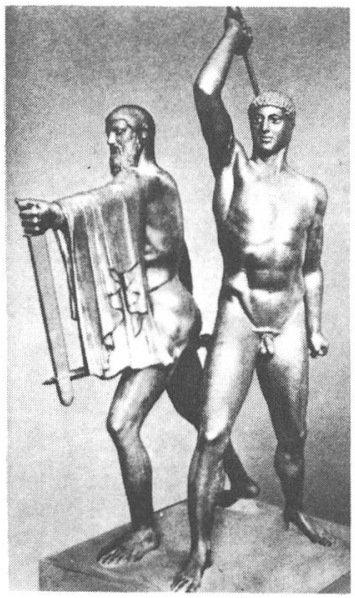
Une fois encore on constate qu'il ne faut pas chercher à fabriquer un corpus en ne se basant que sur de prétendues ressemblances. Bien au contraire, ce sont les différences qu'il faut exploiter si l'on veut sauvegarder la richesse du système.[36] Dans cette perspective, l'instrument sémiotique, même s'il n'apparaît pas d'une utilité fondamentale à chaque étape de la recherche, a du moins le mérite de nous rendre sensibles à certains problèmes qui ne peuvent ni ne doivent être escamotés.

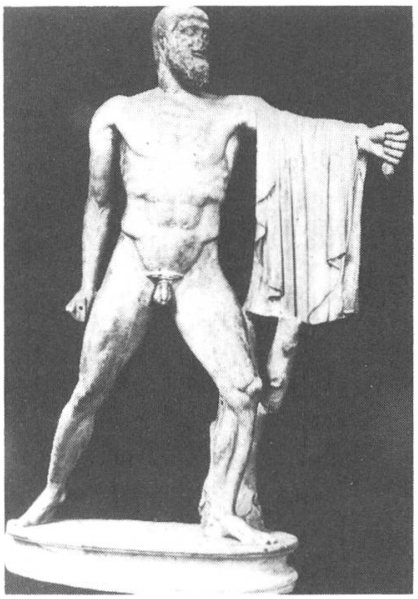
3 Images et messages

Au matin du 28 juillet 514 avant notre ère se produisit, dans l'angle nord de l'agora d'Athènes, un événement dont l'exploitation idéologique allait centupler sa réelle portée historique: deux Athéniens, Harmodios et Aristogiton, tuent le tyran Hipparque, fils de Pisistrate et frère d'Hippias, lequel échappera à l'attentat et continuera d'oppresser la cité.[37] Mon propos n'est pas ici de faire œuvre d'historien[38] mais bien d'analyser comment le symbole d'espoir et de liberté, incarné par les deux tyrannicides, a été largement propagé par les média de l'époque, l'imagerie.

Après la chute de la tyrannie, Anténor, un sculpteur ayant déjà travaillé pour les Alcméonides (famille à laquelle appartenait Clisthène, le réformateur qui remodela l'organisation de la cité et de son territoire[39]), exécute un groupe monumental en bronze représentant Harmodios et Aristogiton. Ces statues furent placées au centre de l'agora, le lieu de la parole politique par excellence. Elles furent emportées par les Perses lors du sac d'Athènes, si bien qu'un nouveau groupe dut être commandé à deux sculpteurs, Critios et Nésiotès. L'inauguration du nouveau monument eut lieu en 477 ou 476. Il n'est malheureusement connu aujourd'hui que par une série de répliques en marbre d'époque romaine dont la plus complète et la plus restaurée sinon la plus fidèle est celle du

Musée de Naples (fig. 18)[40]. Ces copies, privées de leur contexte archéologique originel, ne peuvent évidemment plus être disposées de façon correcte l'une par rapport à l'autre; la relation syntaxique est brisée. Mais peu importe ici.





a) *Fig. 18.* *b)*

Les Tyrannoctones sont représentés de manière idéalisée. Ils sont figurés plus grands que nature, en état de nudité héroïque, et leur visage n'a pas valeur de portrait. Nous sommes en présence de sculptures à fonction politique destinées à commémorer un événement jugé capital par la communauté et à rappeler à chacun les sacrifices nécessaires pour obtenir et conserver sa liberté. La conjoncture archéologique, très complète, précise la nature du message; leur situation dans l'orchestra de l'agora atteste leur position privilégiée dans un cadre politique; l'inscription gravée sur la base du monument impose une lecture correcte des effigies; devant le monument enfin, une stèle établit les sacrifices à accomplir et dresse la liste des privilèges accordés aux descendants. Il faut remarquer en dernier lieu que, dans ce groupe sculpté, le tyran fait défaut, au mépris de tout réalisme; son absence confirme que le monument constitue bien un symbole dans toute sa pureté et toute sa simplicité.

L'imagerie, quant à elle, traite le sujet de deux manières différentes. La première version est «réaliste», du moins par rapport à la seconde. Je reproduis ici la scène la plus complète (fig. 19)[41].

Fig. 19.

Aristogiton, à gauche, plonge son épée dans le ventre d'Hipparque qui tente en vain de repousser son agresseur et tourne la tête en direction d'Harmodios, prêt à lui donner le coup de grâce. Certes l'image n'est pas un instantané photographique et les têtes des personnages ne présentent aucune qualité de portrait. Pourtant les acteurs sont habillés et les épées s'enfoncent visiblement dans la chair de l'oppresseur. Je dirais que c'est précisément à cause de ce réalisme de l'image que celle-ci ne saurait fonctionner comme un signe et transmettre quelque message; elle en reste au niveau de la relation de référence.

L'image suivante, en revanche, obéit à un tout autre schéma (fig. 20)[42]. Les deux héros présentent le même état de nudité que celui des statues; leurs attitudes sont calquées sur celles du groupe sculpté. Là aussi le tyran a disparu. De ce fait la scène est incompréhensible; elle ne retrouve un sens que par rapport au monument auquel elle a emprunté des formes signifiantes. La lecture de l'image est conditionnée par une relation de référence au groupe

de l'agora qui lui-même symbolise la liberté de la patrie. On notera que le support de l'image est un vase funéraire; on peut en conséquence supposer que pareille offrande transmet son message au défunt: tu es mort dans un combat (quel qu'il soit) pour servir ta patrie, pour sa liberté; tu es donc devenu un héros, émule d'Harmodios et Aristogiton.

a) *Fig. 20.* *b)*

L'image suivante confirme semblable lecture (fig. 21). Elle décore un vase dont par bonheur nous avons la conjoncture archéologique précise.[43] Il provient de la tombe de Dexiléos, jeune officier de cavalerie mort en 394 dans un engagement près de Corinthe contre les Spartiates; il fut héroïsé par sa famille ainsi qu'en témoigne son monument funéraire.[44] L'image se présente ici comme une reproduction du monument des Tyrannoctones sur

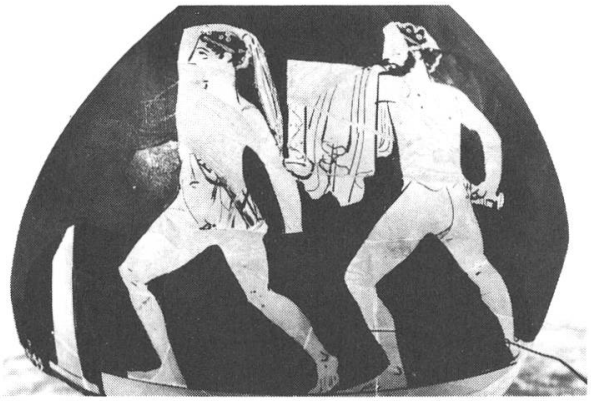


Fig. 21.

l'agora; la base figurée sous leurs pieds confirme qu'il s'agit là de statues. Le peintre a même dessiné la stèle qui portait le règlement de l'hérôon.[45] L'examen de cette image montre que le groupe de

Critios et Nésiotès fonctionne comme un signe et que celui-ci est largement reconnu comme tel. Il est certain que, dans ce cas particulier, la famille a choisi ce vase pour dire à son enfant tombé en combattant les Spartiates, connotés «tyrans», qu'elle le considère comme un héros national et qu'il est donc toujours vivant dans l'ordre des valeurs de la cité, comme le sont à jamais les Tyrannoctones eux-mêmes.

La valeur de signe stable et constant que prennent ces effigies est corroborée par le grand nombre d'objets qui l'ont véhiculé: ne citons que les monnaies et les tessères.[46] Mais ce n'est pas tout. Lorsque Athènes renoue avec la tradition démocratique après la tyrannie des Trente suscitée par la défaite essuyée dans la guerre du Péloponnèse, le bouclier de la statue d'Athéna peinte sur les amphores panathénaïques portera en épisème, comme armes parlantes, l'image des Tyrannoctones (fig. 22)[47]. La fonction héraldique du signe est donc évidente. Le bouclier de la déesse est utilisé comme un support destiné à placarder des vignettes propres à

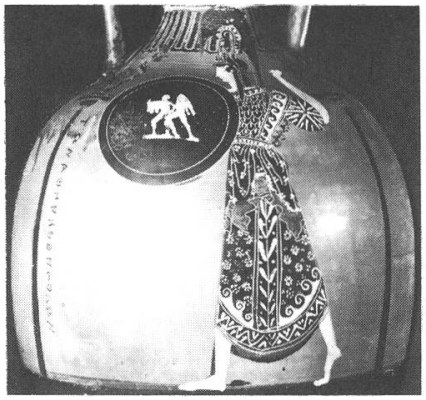


Fig. 22.

diffuser des messages iconographiques patriotiques. Nous avons dépassé là la simple intention de communication et sommes pris dans un véritable acte de communication puisque l'observateur du bouclier-affiche reconnaît comme tel le signe utilisé et en comprend immédiatement le sens pour avoir contemplé son modèle dans l'agora journellement. En outre, en tant que récompenses offertes aux vainqueurs des jeux, les séries panathénaïques connaissent une vaste diffusion et assurent au message une excellente publicité! Cet exemple montre que l'imagerie bénéficie du traitement sémiotique non seulement sur le plan de la signification mais aussi sur celui de la communication.

Ce succès dans les manipulations iconographiques et l'exploitation d'un signe-symbole s'est répercuté dans de nombreux corpus d'images, dans le cycle de Thésée par exemple. Ce héros a lui-même été l'objet des récupérations idéologiques les plus variées.[48] Il passait entre autres pour le champion des droits démocratiques et donc pour un tyrannicide. Contrairement à l'imagerie d'Héraclès, celle de Thésée, plus tard venue, présente une cohérence bien supérieure. Sur une coupe de Londres (fig. 23)[49] se déroule une

Fig. 23.

véritable bande dessinée «à l'antique»; elle raconte les exploits de Thésée sur la route qui mène de Trézène, lieu de son enfance, à Athènes, sa patrie. Au centre, dans le médaillon, figure l'épisode du Minotaure qui symbolise, lui aussi, la fin d'une tyrannie, celle de Minos et des Crétois (nous sommes sur le plan du mythe bien entendu). Tout autour, comme à l'extérieur de la vasque d'ailleurs, se succèdent les combats menés contre les brigands et les monstres qui infestaient la route et *tyrannisaient* les voyageurs. Or, par deux fois, l'attitude de Thésée est calquée schématiquement sur celle des Tyrannoctones de notre monument. En haut à gauche, dans l'affrontement avec la laie de Crommyon, le héros est représenté en Aristogiton et, en bas à droite, il brandit contre Sinis (renversé sur un rocher contre lequel se profile une tortue) un large bassin en bronze, dans la posture même d'Harmodios.

L'imagier, comme le dessinateur de bandes dessinées modernes, recourt donc à des citations. Les unités formelles minimales restent neutres mais les syntagmes ne sont pas innocents et sont parfois déjà chargés de significations. Derechef ces allusions ne pouvaient échapper au chaland habitué à déchiffrer et à commen-

ter ces images, familier des grands monuments qu'il côtoyait journellement. Si notre connaissance de l'Athènes monumentale — en particulier celle des grandes fresques — était moins lacunaire, il n'est pas douteux que nous pourrions multiplier ce type de lectures et pénétrer plus profondément ce monde fascinant. N'étant plus dans de bonnes conditions de réception, nous n'avons pas le droit pour autant d'accuser les imagiers d'être de mauvais émetteurs.

CONCLUSION

La sémiotique permet de mettre en évidence le système qui organise l'imagerie considérée comme un ensemble cohérent. La méthode n'est sans doute pas encore parfaitement au point; mais les imprécisions sont susceptibles d'être supprimées assez facilement. Cet optimisme s'appuie sur la relative simplicité de l'«objet» étudié. Le procédé mis en œuvre dans l'imagerie étant de type systématique-intrinsèque-direct, non seulement les unités formelles minimales ne sont pas arbitraires mais encore elles sont discrètes; ce sont là des avantages inestimables par rapport aux signes linguistiques ou aux «unités» inventées par les artistes.

En outre, nous avons vu que les relations grammaticales et syntaxiques entre les unités et les syntagmes minimaux sont, elles aussi, relativement simples. Les combinaisons se font avant tout par juxtapositions, mêmes si celles-ci ne doivent rien au hasard.

La principale difficulté me semble résider dans la gymnastique mnémonique à laquelle l'analyste doit se livrer le long de l'axe paradigmatique, d'autant plus que les archéologues ont pris l'habitude de travailler en fractionnant et isolant ce qui n'a de sens que comme un tout. Il est vrai que les rapports associatifs sont rendus plus aisés à établir grâce à la fermeture du système, limité par des contraintes formelles rigides — d'où cette recherche d'ouvertures thématiques qui ne peut finalement s'exprimer que par recours à un procédé étranger, les inscriptions nominales.

J'aimerais relever une fois encore un avantage qui me semble représenter une conquête décisive: le caractère scientifique de la démarche; les résultats peuvent subir l'épreuve de la «falsifiabilité». Dès que quelques-unes des règles d'associations et d'exclusions qui sous-tendent la syntaxe ont été repérées, elles peuvent être mises à l'épreuve sans même qu'il soit indispensable de connaître toutes les scènes à l'organisation desquelles elles sont sus-

ceptibles de présider. Une démonstration de type structuraliste offre donc l'avantage paradoxal de pouvoir, le cas échéant, être ruinée sans appel. Dans les Sciences Humaines, c'est une belle révolution.

Mais les instruments sémiotiques ne se bornent pas à perfectionner les techniques de lecture et de compréhension. De par les homologies qu'ils font apparaître entre l'imagerie et le mythe, ils posent des questions plus profondes qui ressortissent, finalement, au fonctionnement de l'esprit humain. L'imagerie comme telle, dans sa totalité, n'a, pour l'imagier, d'existence que virtuelle. Celui-ci ne crée pas des images, ce sont les images qui se matérialisent grâce à lui.

Le vrai problème n'a peut-être pas encore été abordé par les privilégiés que nous sommes. Nous possédons, nous, l'imagerie; nous pouvons même concevoir des images qui pourraient être découvertes un jour et les faire réaliser par l'ordinateur. Nous constatons des structures mais nous n'en expliquons pas la genèse.

Claude BÉRARD.

ABRÉVIATIONS

ABV J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.
ARV² J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963², 3 vol.
CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*.

NOTES

[1] Pour un premier essai de définition de l'imagerie, cf. C. Bérard, *Anodoi*, Neuchâtel, 1974, p. 46 sqq.

[2] Un essai de sémiotique appliqué à Héraclès: C. Bérard, «Héros de tout poil», dans les *Actes du Colloque de Rouen, novembre 1982*, Rouen, 1983, sous presse.

[3] Un essai de sémiotique architecturale: C. Bérard, «Espace de la cité grecque — espace des imagiers», dans *Degrés*, 35-6 (1983), numéro spécial, C.

[4] Terminologie de Buyssens; cf. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970, p. 19 sqq.

[5] C. Bérard, «Modes de formation et modes de lecture des images divines: Aphrodite et Isis à la voile», dans les *Actes du Colloque de Lourmarin, septembre 1982*, Paris, 1984, sous presse.

[6] P. Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, 1971, p. 39.

[7] Cf. C. Bérard, «Axié Tauré», dans *Mélanges P. Collart*, Lausanne, 1976, p. 72.

[8] Cf. C. Bérard, dans *Gnomon*, 52 (1980), p. 616 sqq., à propos de C. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson*, Londres, 1979.

[9] F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, Paris, 1935, IV.

[10] J'en vois pour preuve que c'est ainsi que travaillent encore nombre des auteurs du déjà fameux *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-Munich, 1981...

[11] ABV 381,297.

[12] Ibid.

[13] W. Hornbostel *et al.*, *Kunst der Antike*, Mainz, 1979[2], n° 265.

[14] ABV 161,2 et 163,2.

[15] Op. cit. supra note 13, n° 235.

[16] K. Schauenburg, «Eine neue Sianaschale», dans *Archäologischer Anzeiger*, 1962, p. 745 sqq.

[17] P. Devambez, *La peinture grecque*, Paris, 1962, n° 84.

[18] Cf. ABV 66,54 (pas de laisse).

[19] C. Bérard, «Le sceptre du prince», dans *Museum Helveticum*, 29 (1972), p. 220 sqq.

[20] ABV 65; cf. K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Munich, 1978, fig. 228.

[21] K. Schefold, op. cit. supra note précédente, fig. 301.

[22] Cf. JDAI, 88 (1973), p. 221, fig. 4; AntK, 18 (1975), p. 17 sqq. et pl. 7,1-2; Ktema, 3 (1978), p. 181 et pl. 2,6.

[23] J.D. Beazley, *Paralipomena, Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, 1971, 165, 74 ter.

[24] ABV 536,42.

[25] ABV 384,26.

[26] ABV 387,18. Comparer la construction de l'espace sur cette image avec celle de l'amphore reproduite ici, supra fig. 2. Le syntagme colonne + architrave est identique; en revanche le déversoir en forme de tête féline et l'hydrie ont été substitués à l'autel allumé.

[27] ABV 95,5.

[28] ABV 362,27.

[29] ABV 106; cf. aussi ABV 90,1, reproduite ici dans l'article de V. Dasen, pp. 56-58.

[30] ABV 76,1.

[31] *Kunstwerke der Antike, Münzen und Medaillen A.G. Bâle*, 40 (1969), n° 77.

[32] Cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-Munich, 1 (1981), s.n. Achilleus, 73.

[33] Ibid., 78, n° 260, amphore dite chalcidienne.

[34] ABV 140,2 (op. cit. supra note 32, 74, n° 216).

[35] Cf. I. Krauskopf, *Der Thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz, 1974, 32, pl. 14, fig. 2 (Troïlos). K. Schauenburg, «Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst», dans JDAI, 85 (1970), p. 64 sqq., a proposé de reconnaître le sacrifice de Polyxène sur la face B; mais cet épisode est figuré de façon bien différente. Polyxène, prisonnière depuis longtemps, ne peut tenter de s'échapper. Autre proposition: Cassandre. Voir aussi F. Prayon, «Todesdämonen und die Troïlossage in der Frühetruskischen Kunst», dans MDAI (R), 84 (1977), p. 181 sqq.

[36] Cf. C. Bérard, «Le Liknon d'Athéna», dans *Antike Kunst*, 19 (1976), p. 113. — Je n'ignore pas qu'il existe une version de l'imagerie *corinthienne* (et non attique) dans laquelle Tydée surprend les amants au lit (et non à la fontaine, *epi krênês*, comme le disent les textes, par exemple Phérécyde d'Athènes, fr. 95 Jacoby = Schol. Euripide *Phoen.* 53). Ce n'est pas une raison pour renoncer à interroger l'imagerie attique, qui est en accord avec les textes, et encore moins pour l'étendre sur un lit de Procruste à la corinthienne, faisant ainsi violence et à la tradition littéraire et à la tradition graphique attique. Cf. en dernier lieu R. Hampe, «Tydeus und Ismene», dans *Antike Kunst*, 18 (1975), p. 10 sqq. La cohérence du système attique est ici assurée; c'est la variante corinthienne qu'il faut expliquer. Dans tous les cas, pour l'imagerie attique et dans une perspective sémiotique, toute explication qui ne tiendrait pas compte de la fontaine, la fontaine d'Ismène, précisément, est vouée à l'échec.

[37] On trouvera toutes les précisions souhaitées dans S. Brunnsaker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*, Stockholm, 1971[2], et M.W. Taylor, *The Tyrant Slayers*, New York, 1981.

[38] Je m'y suis risqué dans une communication au Colloque de Rome 1980 intitulée «L'Héroïsation et la formation de la cité — un conflit idéologique». Les *Actes* de ce colloque viennent de sortir de presse: *Architecture et Société*, Paris-Rome, 1983.

[39] Cf. P. Lévêque et P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien*, Paris, 1973, p. 84.

[40] Cf. S. Brunnsaker, op. cit. supra note 37.

[41] ARV[2] 256,5.

[42] Cf. S. Brunnsaker, op. cit. supra note 37, p. 102 sqq., n° 5.

[43] E. Vermeule, «Five Vases», dans JDAI, 85 (1970), p. 103 sqq.

[44] Cf. C. Bérard, art. cit. supra note 38.

[45] Cf. A.N. Oikonomides, *The Two Agoras*, Chicago, 1964, n°s 29 et 31.

[46] S. Brunnsaker, op. cit. supra note 37, p. 99 sqq.

[47] S. Settis, «Bellerophon», dans *Archäologischer Anzeiger*, 1977, p. 186 sqq; cf. C. Habicht, «Die Darstellung der Tyrannenmörder auf den Silbermünzen Athens», dans *Chiron*, 6 (1976), p. 135 sqq.

[48] C. Bérard, art. cit. supra note 38.

[49] ARV[2] 1269,4.

LISTE DES FIGURES

1. Amphore de Paris F 108; ABV 220, 30. Photo Musée du Louvre.
2. Amphore de Berlin 1856; ABV, 370, 130. Photo Antikenmuseum.
3. Coupe de Londres B 428. Photo British Museum.
4. Amphore de Rome 20 842. Photo Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale.
5. Lécythe d'une collection privée allemande, d'après Hornbostel, op. cit.
6. Coupe de Munich 2243. Photo C. H. Krüger-Moessner.
7. Amphore d'une collection privée allemande d'après Hornbostel, op. cit.
8. Amphore de Paris MNB 1688. Photo André Held.
9. Amphore de Copenhague 14 347. Photo National Museum.
10. Hydrie de Londres B 335. Photo British Museum.
11. Hydrie de Paris F 374. Photo Musée du Louvre.
12. Hydrie du Vatican 417. Photo André Held.
13. Hydrie de Berlin 1910. Photo J. Tietz-Glagow.
14. Hydrie de Munich 1700. Photo C.H. Krüger-Moessner.
15. Hydrie de Vienne 3614. Photo Kunsthistorisches Museum.
16. Lécythe de Bâle. Photo D. Widmer.
17. Amphore pontique de Paris E 703. Photo Musée du Louvre.
18. a. Copie restaurée des Tyrannoctones de Critios & Nésiotès.
    b. Harmodios de Naples.
19. Stamnos de Wurtzbourg HA 125. Photo Martin v. Wagner-Museum der Universität.
20. Lécythe de Vienne 5247. Photo Kunsthistorisches Museum.
21. Oenochoé de Boston 98 936. Courtesy, Museum of Fine Arts.
22. Amphore de Londres B 605. Photo Hirmer Munich.
23. Coupe de Londres E 84. Photo British Museum.

C.B.