

«Bruxelles R 291, un vase passeur de frontières»

L. BAURAIN-REBILLARD, Maître de Conférences, Université de Metz

Les frontières que je vais évoquer ici sont d'ordre culturel, situées pour une part à l'intérieur d'une même culture (entre différents niveaux d'usage et de maîtrise de l'alphabet, à Athènes, au VI^e siècle avant notre ère) et pour une autre part entre deux cultures différentes, grecque et étrusque. Ces différentes frontières, ce sont des objets qui nous permettent de les appréhender, des objets qui *a priori* relèvent de la culture matérielle puisqu'il s'agit de vases de terre cuite, mais qui témoignent bien davantage de la culture intellectuelle, puisqu'ils sont porteurs de scènes figurées imprégnées de référents culturels et porteurs également d'inscriptions peintes¹.

Après quelques rapides généralités, j'examinerai un cas précis, qui nous permettra d'appréhender concrètement ces différents types de frontières, mais aussi de voir qu'elles relient sans doute plus qu'elles ne divisent.

Athènes, avant même de rayonner politiquement sur le reste du monde grec, au «siècle» dit «de Périclès», avait su imposer sa céramique un peu partout en Méditerranée, supplantant dès les années 550 la céramique corinthienne sur les marchés occidentaux.

L'une des particularités de cette céramique, d'abord à figures noires, puis à figures rouges, est qu'elle fait souvent intervenir des inscriptions, qui, parce qu'elles ont été peintes avant la cuisson du vase et qu'elles s'intègrent au reste de la décoration, ont sans doute été apposées par le peintre lui-même².

C'est à dessein que j'emploie ce mot de décoration, car il s'agit bien de cela, et pas seulement de message linguistique. Ces inscriptions figurent en effet le plus souvent au sein de l'image, sans doute parce que les premières à apparaître avec une certaine régularité furent les inscriptions désignant les personnages mythologiques. On remarquera toutefois que le message linguistique n'est pas pour autant primordial avec ce type d'inscription, car la dénomination était souvent superflue, la plupart des dieux et des héros étant identifiables à d'autres attributs. Par ailleurs, d'autres types d'inscriptions

¹ J'utiliserai les abréviations usuelles suivantes :

ABV : J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

Para. : J. D. BEAZLEY, *Paralipomena : Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1971.

ABV² : J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

Para. : J. D. BEAZLEY, *Paralipomena : Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*², Oxford, 1971.

Add.² : *Beazley Addenda*². *Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena*, Oxford, 1989.

ARV² : J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*², Oxford, 1963 (3 volumes).

² On n'envisagera pas ici les graffiti, dont la présence sur certains vases est loin d'avoir la même incidence : il s'agit pour l'essentiel de marques commerciales, apposées le plus souvent sur la surface de pose du récipient, et aussi étrangères à l'univers de ses créateurs qu'à celui de ses utilisateurs. Cf., pour ce type d'inscriptions, A. W. JOHNSTON, *Trademarks on Greek Vases*, Warminster, 1979.

interviennent dans l'image qui ne peuvent guère apparaître comme des commentaires de cette image (il s'agit essentiellement de signatures – de potier ou de peintre – et de déclarations portant sur la beauté de tel ou tel jeune homme, plus rarement de telle ou telle jeune fille). En quelque sorte, lorsque l'écriture apparaît au sein de l'image, elle fonctionne comme un deuxième langage qui vient s'ajouter au langage iconographique, pour raconter soit différemment une même histoire (si les inscriptions sont dénominatives), soit des histoires quelque peu différentes (si les inscriptions ajoutent des commentaires extérieurs à la représentation). Mais, en dehors de ce que ces inscriptions disent, elles produisent également un discours iconique : leur insertion dans l'image en fait, au minimum, des ornements de fond et, dans bon nombre de compositions, bien plus que cela (il n'est pas rare que les lignes d'écriture introduisent dans l'image comme des lignes de force qui orientent le regard³).

Même lorsque l'écriture peinte apparaît en dehors de l'image, la valeur linguistique ne l'emporte pas pour autant sur la valeur iconique. Il est en effet des catégories de vases où l'écriture est une sorte de motif obligé, à certains endroits – ainsi sur ce que l'on appelle les coupes des Petits Maîtres, produites à Athènes entre 560 et 530 environ, la bande à hauteur des anses est souvent consacrée à l'écriture, et cette dernière fait tellement figure de motif que, au lieu d'une signature ou d'un toast adressé au buveur (types d'inscriptions communs sur ces coupes), il n'est pas rare que l'on trouve une pseudo-inscription. Je vais revenir sur ces inscriptions dépourvues de sens, qui ne sont pas forcément dues à des illettrés. Pour l'instant, et si l'on s'en tient aux inscriptions signifiantes, on peut déjà noter qu'il n'y a guère de conflit, sur les vases peints, entre la valeur linguistique et la valeur iconique de l'écriture alphabétique – tout simplement parce qu'il n'y a pas de conflit entre l'image et le discours, dans un contexte où l'image elle-même – et elle d'abord! – fait sens. L'écriture vasculaire est à la fois discours et image et cette dualité, inhérente en fait à l'écriture, semble s'opposer à l'idée d'une frontière entre valeur linguistique et valeur iconique; mais si les deux vont de pair, si l'écriture est, comme Janus, *bifrons*, on rencontre bien la frontière! Il y a, en effet, quelque chose avec quoi l'on joue, une limite que l'on ne cesse de franchir mais qui n'en existe pas moins!

C'est une vraie frontière en revanche qui devrait séparer signifiant et non-signifiant, maîtrise alphabétique et analphabétisme. De telles frontières sont en fait difficiles à cerner en ce qui concerne les inscriptions vasculaires attiques, précisément en raison de la forte valeur iconique de l'écriture dans ce cas. La céramique attique est en effet, dans le monde grec, celle qui utilise le plus de pseudo-inscriptions. Ces chaînes de signes (qui peuvent être constituées de vraies lettres ou de signes dépourvus de

³ Plusieurs cas particulièrement frappants ont été étudiés par F. LISSARRAGUE dans «Paroles d'images : Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique», in A.-M. CHRISTIN (éd.), *Écritures II*, Paris, 1985, p. 71-89 et fig. 1-10.

valeur alphabétique, ou encore consister en des files de points) apparaissent dans la céramique peinte d'Athènes vers 570-560 avant notre ère et sont surtout nombreuses au VI^e siècle. Elles font presque figure de spécificité attique; la seule autre production comparable, celle de Corinthe (dont le rayonnement précède celui de la céramique attique), est très loin de faire le même usage des pseudo-inscriptions⁴. Or on n'a aucune raison de penser qu'il y avait plus d'illettrés à Athènes qu'à Corinthe...

L'absence de sens est loin d'entretenir des liens évidents avec l'analphabétisme : la simulation d'écriture est aussi bien pratiquée par des peintres qui, en certaines occasions, démontrent pourtant une maîtrise satisfaisante de l'écriture que par d'autres qui, manifestement, connaissent à peine les lettres de l'alphabet.

Considérer les choses de façon théorique et générale est à peu près impossible. Un cas précis ne permet certes pas de tout envisager, mais fournit matière à une réflexion concrète. Pour la mener, j'ai choisi une amphore à figures noires conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles sous le numéro d'inventaire R 291. La localisation muséographique de ce vase, et plus encore sa provenance, très probablement étrusque, me permettent non seulement d'inscrire ma réflexion en «Europe occidentale», mais aussi de l'enrichir de la considération d'autres frontières culturelles.

Cette amphore à col⁵ date d'environ 520 avant notre ère, soit d'une époque où le style à figures rouges produisait déjà des chefs-d'œuvre. Mais, du peintre auquel elle a été attribuée (par J. D. Beazley) ne nous sont parvenus que des vases à figures noires. Il s'agit du Peintre dit d'Antiménès⁶ (ainsi nommé à cause d'une hydrie de Leyde⁷, qui porte l'inscription KALOS ANTIMENES, «Antiménès est beau»).

Seule la face A (**fig. 1**) porte des inscriptions; c'est la seule aussi qui offre la représentation d'un épisode mythologique (et on a pu établir un lien, du moins à l'origine, entre le recours à l'écriture et le caractère mythique ou héroïque des scènes). L'épisode représenté est l'un des douze Travaux d'Héraklès, dans sa phase «finale» :

⁴⁴ Il est vrai que l'écriture n'y connaît pas le même succès qu'auprès des peintres athéniens; mais, si l'on établit la proportion entre inscriptions non signifiantes et inscriptions signifiantes sur la céramique corinthienne, on s'aperçoit qu'il y a à peine plus de 5% de porteurs de *nonsense inscriptions* : seuls 8 vases relevant de cette catégorie – y compris la coupe attique Louvre F 66 – ont pu être recensés par Darrell A. AMYX, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, II, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1988, p. 601-602, alors que 144 autres vases portent des inscriptions peintes signifiantes (aux 130 de D.A. AMYX, *ibid.*, p. 556-593, il convient en effet d'ajouter les 14 mentionnés par C. W. NEEFT, *Addenda et Corrigenda to D.A. Amyx, Corinthian Vase-Painting in (sic) the Archaic Period* (Allard Pierson Series, *Scripta Minora*, 3), Amsterdam, 1991, p. 87-88. La proportion entre inscriptions signifiantes et non signifiantes dans la production attique est bien plus difficile à établir, mais de toute évidence sans commune mesure.

⁵ ABV 270/52 et 678; *Add.*² 70. H. 0,382; D. 0,25. Je dois à Christiane Tytgat d'avoir pu examiner le vase de près; c'est elle également qui m'a fourni les photographies reproduites ici en fig. 1 et 3.

⁶ Une monographie lui a été consacrée par J. BUROW, *Der Antimenesmaler*, Mayence, 1989.

⁷ PC 63 (xv e 28) (ABV 266/1, 664, 691; *Para.* 117; *Add.*² 69).

Héraclès apporte le sanglier d'Érymanthe à Eurysthée qui s'est réfugié dans un grand pithos; à gauche se tient Athéna, à droite une femme.

Les inscriptions qui émaillent cette scène jouent un rôle iconique très net. Elles fonctionnent comme un motif de remplissage dont l'effet est très semblable à celui que pourrait produire du feuillage : précisément, dans les scènes dionysiaques, les peintres commencent à cette époque, et particulièrement le P. d'Antiménès, à «tapisser» le champ de rameaux de lierre ou de vigne, des rameaux qui sont motivés ou non, car ils peuvent aussi bien être tenus par les personnages que «flotter» librement. Ce type de décor sera par la suite étendu à d'autres types de scènes, mais, presque toujours, inscriptions et rameaux de feuillage s'excluent.

L'effet de feuillage est en quelque sorte amplifié par la forme même du vase : sur ce type d'amphore (*à col*), le fait que l'épaule se situe presque dans un plan horizontal produit, dans le haut de la scène figurée (si elle déborde sur l'épaule), un effet convergent vers le centre. Ici, les chaînes de caractères semblent partir d'un même point, en haut et au centre de l'image, comme les rameaux d'un arbre auxquels les figures viennent par endroits se superposer.

Mais, si l'écriture fonctionne clairement sur ce vase comme un motif décoratif, elle n'est pas pour autant dénuée de sa valeur linguistique : trois des sept chaînes de caractères sont signifiantes, et les quatre autres peuvent être qualifiées – on va voir pourquoi – de semi-signifiantes.

On dénombre en effet sept inscriptions, qui sont, de gauche à droite et de haut en bas :

- 1) à gauche d'Athéna, ELEILEITEIE (ou EUEILEITEIE)
- 2) à droite d'Athéna, devant sa tête, ELTEIE (écrit de droite à gauche)
- 3) à droite d'Athéna, derrière sa jambe, EILTELE
- 4) entre les jambes d'Héraclès, EILE
- 5) horizontalement, au-dessus de la femme de droite, EILE (**fig. 2**)
- 6) verticalement, devant le visage de la femme de droite, EILE (rétrograde comme l'inscription 2)
- 7) verticalement, entre le sanglier et le pithos, ELEITELEI (**fig. 1**).

À trois reprises donc on rencontre, isolée, la séquence *epsilon, iota, lambda, epsilon* et cette répétition même permet de poser que l'on a bien affaire à la forme verbale εἶλε, troisième personne du singulier de l'aoriste (un temps du passé, correspondant ici à une action accomplie) du verbe αἰρέω-ῶ («prendre dans ses mains», «saisir», et, plus particulièrement, «prendre à la chasse ou à la guerre», «capturer»). On comprendra donc ici ces trois εἶλε comme signifiant «il a capturé», et leur disposition dans l'image en fait des commentaires saluant l'exploit d'Héraclès : deux figurent en effet près du visage de la femme à droite (le peintre a dû vouloir suggérer que ce mot, répété, sortait de sa bouche); le troisième εἶλε, entre les jambes du héros, est censé

représenter ou bien le commentaire du peintre (presque une sorte de légende, et bordant le point focal!) ou bien une exclamation d'Eurysthée, s'arrachant à la peur (comme pourrait le confirmer le geste de ses mains).

Les autres inscriptions apparaissent comme des variations sur cette forme verbale EILE. Elles ne sont pas significatives à proprement parler, mais semi-significatives en raison de la présence de cette séquence, même si ladite séquence peut être légèrement modifiée par le déplacement de l'*iota* dans la seconde syllabe et l'introduction d'une autre lettre, le *tau*. On notera que la séquence EILE apparaît toutefois sans lettre parasite dans la longue chaîne graphique (11 lettres) à gauche d'Athéna, entre sa lance et le sol, juste après deux lettres, *epsilon* et *lambda* – ou peut-être *upsilon* et, dans ce cas, on lira εὖ εἶλε, «il a *bien* capturé»; les cinq lettres restantes, en tout cas, ne sauraient faire sens.

De toute évidence, la longueur de chaque inscription a été déterminée par la place à occuper (l'écriture apparaît bien là comme motif de remplissage) et c'est finalement ce critère de place qui a décidé de la valeur significative ou non de chaque file de signes, puisque seules les courtes devaient être réellement significatives. Mais on remarquera aussi que le peintre aurait pu recourir à d'autres caractères, ce qu'il n'a pas fait, préférant donc, au non-signifiant, le semi-signifiant.

Et cela prouve que la frontière entre signifiant et non-signifiant n'est pas aussi nette qu'on aurait pu le croire; elle est, à tout le moins, perméable...

On pourrait certes tenter d'imputer ces variations sur une séquence significative de seulement quatre lettres, non pas à une démarche consciente de notre peintre, mais au caractère très limité de ses compétences alphabétiques. L'analyse révèle toutefois que la frontière entre alphabétisation et illettrisme est elle aussi, en définitive, assez perméable! Dans toute la production du Peintre d'Antiménès, bien peu de vases portent des inscriptions⁸, et plusieurs sont fautives. Il semble en effet ne pas même connaître toutes les lettres de l'alphabet : sur une hydrie conservée à Londres⁹, il a peint EUOILETOSKALOS au lieu de EUΦILETOSKALOS, confondant *omicron* majuscule et *phi* majuscule (pour cette dernière lettre, il aurait fallu ajouter un trait vertical), ce qui a toute chance d'être une erreur de «copiste», et indiquerait donc que le peintre avait, à l'occasion, besoin de modèles. D'ailleurs, en recopiant, il lui arrive d'introduire des lettres parasites (HERAKELES pour HERAKLES sur une amphore à col de Bâle¹⁰) ou

⁸ Sur plus de 150 vases qui lui ont été attribués (*ABV* p. 266 à 275, 136 pièces; *ibid.* p. 691, 2 pièces; *Para.* p. 119-120, 20 pièces), J. D. Beazley mentionne des inscriptions peintes pour seulement 8 (mais le nombre doit être quelque peu plus élevé puisque l'amphore R 291 de Bruxelles, par exemple, n'est pas comptée parmi les vases inscrits).

⁹ British Museum 1836.2-24.108 (B 316) (*ABV* 268/24, 666; *Add.*² 70).

¹⁰ Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 435 (*ABV* 269/41, *Para.* 118, *Add.*² 70), sur la face A où sont représentés Héraklès et Apollon, luttant pour le Trépied de Delphes (Déméter y est pour sa part accompagnée de l'inscription ARETEM...).

de redoubler une même lettre (sur une hydrie conservée elle aussi à Bâle¹¹, un *pi* de trop dans ΝΕΟΠΙΠΤΟΛΕΜΟΣ et aussi deux *lambdas* dans le nom d'Apollon, alors que les géminées ne sont pas notées dans l'écriture archaïque).

Les compétences limitées du Peintre d'Antiménès ne l'empêchent pourtant pas de *jouer* avec les lettres – car les variations sur EILE semblent être de son cru. Je vais m'en expliquer.

On a parfois avancé que les peintres attiques se permettaient des négligences en matière d'écriture parce qu'ils savaient que leurs vases étaient destinés au marché étrusque; certains même auraient voulu par là se moquer des «barbares»... En fait, les pseudo-inscriptions se rencontrent aussi sur des vases destinés au marché grec, voire athénien. Et, dans le cas précis de ces variations sur EILE, on a peut-être affaire à tout le contraire d'une négligence, car des inscriptions simulées présentant des variations comparables figurent sur deux autres vases à figures noires contemporains du nôtre, mais qui se situent stylistiquement en dehors du cercle du Peintre d'Antiménès, des hydries provenant toutes deux de la nécropole étrusque de Vulci¹².

Or l'amphore R 291 de Bruxelles, parce qu'elle appartenait à la collection Meester de Ravestein, provient assurément d'Italie et a de plus toute chance d'avoir elle aussi été recueillie dans une tombe de Vulci. Y aurait-il eu un seul et même client – voire commanditaire – pour ces trois vases? Et cela expliquerait-il ces pseudo-inscriptions très similaires, de la part de peintres qui ne semblent pas avoir travaillé côte à côte? En tout cas, l'amphore de Bruxelles, à cause du rapport qui unit la séquence signifiante de ses inscriptions, εἶλε, et la représentation, liée à la capture du sanglier par Héraklès, me semble précéder les autres; ce n'est donc pas le Peintre d'Antiménès qui a «copié»¹³.

On notera par ailleurs que le thème lui-même sinon répondait à une commande, en tout cas tenait compte des préférences étrusques : Héraklès était fort apprécié en Étrurie; c'était aussi le héros de prédilection du Peintre d'Antiménès, mais peut-être précisément parce que le marché étrusque était demandeur. Le choix de cet exploit ne

¹¹ Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 498 (*Para.* 119-120/35bis, *Add.*² 70).

¹² Boulogne 417 (*ABV* 260/32, 677 et 691), à la manière du Peintre de Lysippidès, et Londres B.M. 1843.11-3.77 (B 333) (*ABV* 677-678, *Add.*² 148). Sur la première hydrie, deux inscriptions sont signifiantes (AUTOMENESKALOS et PAIKALOS – on attendrait toutefois PAISKALOS), et les autres, écrit J. D. BEAZLEY (*ABV* 260/32), «are meaningless strings of letters resembling those on the hydria London B 333»; sur cette dernière également, quelques inscriptions sont signifiantes (dont deux proclamant la beauté, mais cette fois de jeunes filles), tandis que les autres, «unmeaning» (*ABV* 677), composent des séquences proches de celles de l'amphore de Bruxelles (ainsi, ELETEIEN).

¹³ Il a pu, il est vrai, prendre modèle sur un autre vase qui, lui, ne serait pas parvenu jusqu'à nous. Mais, si le Peintre d'Antiménès a reproduit l'œuvre d'un confrère, il a du moins compris le rapport entre les inscriptions et la scène figurée, ce qui n'est pas le cas des peintres des deux hydries mentionnées dans la note précédente (les séquences du type ELETEIEN y figurent dans des scènes qui n'entretiennent qu'un rapport très lointain avec l'idée de capture – respectivement, Athéna montant en char avec Héraklès et des femmes à la fontaine). La complémentarité des deux discours – iconique et linguistique – sur le vase de Bruxelles constitue un argument fort en faveur d'une création originale de la part du Peintre d'Antiménès.

relève pas non plus, semble-t-il, du hasard : on montrait les défenses du sanglier d'Érymanthe à Cumes, cité grecque de Campanie dont on sait qu'elle contribua particulièrement à la transmission de la culture grecque aux Étrusques – lesquels sont en outre, au VI^e siècle avant notre ère, très présents dans la région!

La céramologie progresse dans l'exploration des liens existant entre les céramistes d'Athènes et les goûts de leurs acheteurs étrusques¹⁴. On commence à mieux cerner les «stratégies» commerciales de certains ateliers attiques qui exportaient une partie de leur production vers l'Étrurie. On a ainsi pu mettre en évidence que, dès 580 environ avant notre ère, des potiers d'Athènes ont développé de nouvelles formes, spécialement pour ce marché occidental, en imitant le bucchero étrusque¹⁵...

Vers 520, l'«amateurisme» en la matière n'a donc plus guère de raison d'être supposé, et surtout pas de la part du Peintre d'Antiménès, dont la plupart des œuvres ont été retrouvées en Étrurie, et particulièrement à Vulci; même à supposer que son atelier n'ait reçu aucune commande précise, il ne pouvait ignorer qu'il travaillait pour cette clientèle.

Or les Étrusques, pour peu qu'ils sachent lire, déchiffraient parfaitement les caractères grecs, puisque leur propre alphabet dérivait d'un alphabet grec (de type eubéen). Dès lors, la frontière linguistique entre les deux cultures pouvait être franchie ponctuellement –surtout sans doute avec des inscriptions nommant les personnages mythologiques. Dans le cas de notre amphore, il est plus difficile de dire ce que les destinataires comprenaient, mais comme le mot de base, εἶλε, apparaît trois fois, le spectateur étrusque devait être tout aussi capable qu'un Athénien d'identifier les vraies inscriptions et de goûter le jeu qu'offrent les autres.

Le revers du vase (**fig. 3**) témoigne d'un autre effort pour franchir la frontière culturelle entre les deux civilisations.

Cette face B offre une scène de hiéroskopie (l'examen des entrailles d'une victime sacrificielle), et plus particulièrement d'hépatoscopie (l'examen du foie). Un hoplite barbu (fantassin lourd), casque relevé, se penche pour examiner le foie (rehaussé de rouge) que tient un jeune garçon nu; à côté de lui, au premier plan, se tient un autre hoplite, et, à droite, un archer.

La divination par examen des entrailles est attestée dans le monde grec en contexte militaire, dans le cadre d'un sacrifice qui est offert avant de se mettre en

¹⁴ Cf. notamment J. DE LA GENIERE, «Quelques réflexions sur les clients de la céramique attique», *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi* (Actes du colloque international tenu à l'École du Louvre les 26-27-28 avril 1995, réunis par M.-C. VILLANUEVA PUIG, F. LISSARRAGUE, P. ROUILLARD et A. ROUVERET), Paris, 1999, p. 411-424, plus particulièrement p. 416-421, et N. SPIVEY, «Greek vases in Etruria», in T. RASMUSSEN et N. SPIVEY (éds), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, p. 131-150.

¹⁵ Cf. N. SPIVEY, *art. cit.* (en note précédente), p. 139-141.

marche pour la bataille¹⁶. Même si les textes utilisent à l'occasion le pluriel *splanchna* (qui désigne les viscères principaux), c'est le foie (en général de mouton) qui constitue l'organe essentiel de la divination¹⁷. Pour que l'action soit engagée, ce foie doit, d'une manière générale, avoir bel aspect, mais nos sources nous renseignent avant tout sur la malformation la plus funeste, l'absence de *lobos*, présage de désastre¹⁸. Ce terme λοβός, en dépit des apparences, ne désigne pas un lobe du foie, mais l'un des deux appendices attachés au lobe supérieur – que les Romains appellent *caput* et la littérature médicale moderne *processus pyramidalis*¹⁹. Sur l'amphore de Bruxelles, l'hoplite qui examine le foie s'assure plus particulièrement de la présence de cet appendice en le saisissant entre le pouce et l'index²⁰.

L'hépatoscopie telle que la pratiquaient les Grecs apparaît donc – mais on remarquera que les sources écrites ne sont ni très nombreuses ni très détaillées²¹ – comme un examen nettement moins poussé que celui auquel se livraient les haruspices étrusques. Le foie en bronze de Plaisance²², on le sait, est divisé sur sa face interne en plusieurs secteurs qui portent chacun un nom de divinité; le bord, réparti en seize segments, reproduit les régions du ciel, avec les demeures des différents dieux, attestant que cet organe était un *templum*, un espace sacré. De la sorte, l'examen d'un foie de mouton permet à l'haruspice une interprétation très circonstanciée. Les modernes

¹⁶ Cf. surtout W. K. PRITCHETT, *The Greek State at War*, III, *Religion*, Berkeley, Los Angeles & Londres, 1979, p. 73-83.

¹⁷ C'était déjà le cas en Mésopotamie dès le III^e millénaire avant notre ère, puis en Syrie et chez les Hittites. Cf. les foies en argile illustrés dans le catalogue de l'exposition *Orakel. Der Blick in die Zukunft*, Zürich (Musée Rietberg), 1999, n° 30 à 33, p. 66-68 (j'ai ici encore plaisir à remercier C. Tytgat qui m'a communiqué cet ouvrage); le plus ancien (n° 31, Louvre AO 19837), qui date du XIX^e siècle avant notre ère, provient du palais de Mari en Syrie, où 31 autres pièces semblables ont été retrouvées.

¹⁸ Cf. les occurrences (chez Xénophon, Plutarque et Arrien) mentionnées par W. K. PRITCHETT, *op. cit.* (en note 16), p. 76.

¹⁹ Cf. W. K. PRITCHETT, *op. cit.* (en note 16), p. 75 et n. 118. Il signale à juste titre que les traductions modernes de l'*Électre* d'Euripide, dont les vers 826 à 829 constituent la source littéraire grecque la plus ancienne et la plus célèbre pour la hiéroskopie, sont souvent fautives de ce point de vue (au vers 827, tant L. Parmentier et H. Grégoire – traducteurs d'Euripide dans la Collection des Universités de France, tome IV, 1925 – que M. Delcourt-Curvers – collection de la Pléiade, 1962 – ont traduit «un lobe manque au foie»). On notera que le sacrifice décrit dans ces vers a lieu, non seulement dans le cadre mythique (il est offert par Égisthe en présence d'Oreste qui se fait passer pour un voyageur thessalien), mais aussi hors contexte militaire, et que la victime est un veau; l'absence de *lobos* est mentionnée en premier, mais d'autres défauts «funestes» – pas davantage caractérisés – apparaissent dans la veine porte et la vésicule biliaire.

²⁰ On remarque le même geste dans au moins deux autres scènes de hiéroskopie, sur la face B de l'amphore Boulogne 100 (ABV 271/71, *Add.*² 71), qui a pu être attribuée au même peintre que le vase de Bruxelles, et sur l'amphore pseudo-panathénaique Cambridge GR 5/17 (CVA Cambridge 1, pl. 15, 1b).

²¹ La raison en tient sans doute à ce que l'interprétation des signes est l'affaire du *mantis*, du devin, et que la *technè* qu'il possède n'est pas accessible à tous. On peut d'ailleurs s'interroger sur la nature de l'action accomplie par les hoplites *splanchnoptai* des vases attiques : procèdent-ils eux-mêmes à l'hépatoscopie (et, dans ce cas, faut-il y voir des *manteis* qui partent au combat?), ou se contentent-ils de vérifier ce qui a déjà été observé par un professionnel?

²² Piacenza, Museo Civico, 1101. La pièce est illustrée notamment dans le catalogue de l'exposition *Orakel* (*op. cit.* en note 17), n° 40, p. 75.

s'accordent à le reconnaître, c'est dans la civilisation étrusque que ce mode divinatoire est le plus élaboré.

Or, dans le petit groupe de vases attiques portant ce type de scènes²³, la majorité, sinon la totalité, semble bien avoir été destinée au marché étrusque²⁴. On remarquera par ailleurs qu'aucune de ces pièces n'est antérieure à 530 et aucune postérieure à 490 avant notre ère²⁵ : ce type de représentation n'aurait donc été en faveur que pendant une génération à peu près, ce qui est bien court pour un thème iconographique qui exprimerait avant tout les catégories de la cité grecque²⁶. Il est d'autant plus tentant de postuler derrière ces représentations une volonté de certains peintres attiques de s'adapter à leur public étrusque – voire d'honorer des commandes précises – que ces vases sont non seulement groupés sur un temps assez court, mais encore, pour la plupart, liés entre eux. Sur quinze vases²⁷, cinq sont de «l'atelier» du Peintre d'Antiménès (outre l'amphore R 291 de Bruxelles, deux autres amphores à col ont pu lui être attribuées²⁸, et deux autres ont été peintes par des artistes de son «cercle»²⁹); les sept autres vases à figures noires³⁰ n'ont été attribués à aucun peintre connu par ailleurs et pourraient s'inscrire dans la «mouvance» du Peintre d'Antiménès; les deux amphores à figures rouges³¹ ont été décorées par des peintres qui ne sont pas non plus très

²³ Ils ont été rassemblés pour l'essentiel par J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, «Les entrailles de la cité. Lectures de signes : propositions sur la hiéroskopie», *Hephaistos* 1 (1979), p. 92-108. Aux douze pièces mentionnées dans cet article (dont l'amphore R 291 de Bruxelles, qui constitue le n° 1 du «catalogue», et les deux vases indiqués ci-dessus, n. 20), on en ajoutera trois : une autre amphore à col, vue jadis dans le commerce (*ABV* 269/39, marché romain), attribuée comme celle de Bruxelles au Peintre d'Antiménès, et sans doute un peu plus ancienne, mais dont il n'existe malheureusement aucune illustration; une amphore à col qui n'est pas de la main même du Peintre d'Antiménès, mais d'un peintre de son cercle, dans le groupe dit de l'Œil-Sirène, conservée à La Haye, Musée Meermann-Westreenianum, 616/830 (*ABV* 286/8 et 692, *Add.*² 75); et la coupe Astarita 763 du Vatican, attribuée à Oltos (*ARV*² [60/64bis] 1623, *Add.*² 165). C'est sur cette dernière pièce, non recensée par J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, que A. KOSSATZ-DEISSMANN, («Nestor und Antilochos. Zu den spätarchaischen Bildern mit Leberschau», *AA* 1981, p. 562-570) a attiré l'attention; une scène d'hépatoscopie y est figurée sur la face B et, comme le vieil homme qui fait face au guerrier est nommé Nestor, on a proposé d'identifier le *splanchnoptès* avec son fils Antiloque; A. KOSSATZ-DEISSMANN propose d'étendre cette identification aux autres scènes de hiéroskopie qui comportent un vieillard; il n'est pas sûr que la démarche soit fondée, mais, de toute façon, l'amphore R 291 de Bruxelles échappe à ce schéma puisqu'elle ne met en scène aucun vieillard.

²⁴ La chose est évidemment difficile à prouver, compte tenu du manque d'information concernant la provenance exacte de nombreux vases conservés dans les musées d'Europe occidentale. L'amphore 640 de Tarquinia (J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note précédente, n° 6) a du moins une provenance locale, tandis que celle du Peintre de Kléophradès, à figures rouges (Würzburg, Musée Martin von Wagner, L 507 – *ARV*² 181/1, *Para.* 340, *Add.*² 186), provient de Vulci. Pour les autres, il existe, non des certitudes, mais de fortes présomptions en faveur d'une provenance étrusque.

²⁵ Cf. J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note 23, n. 4, p. 107; ils parlent (p. 92), d'un «ensemble très homogène».

²⁶ C'est l'idée développée par J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note 23, spécialement p. 105-106.

²⁷ Mais la liste n'est pas forcément close...

²⁸ Celle jadis vue dans le commerce (cf. ci-dessus, n. 23) et Boulogne 100 (cf. ci-dessus, n. 20).

²⁹ Florence 3856 (*ABV* 278/30, *Add.*² 73), à la «manière» du Peintre d'Antiménès, et l'amphore de La Haye (cf. ci-dessus, n. 23).

³⁰ Cf. J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note 23, numéros 4 à 10.

³¹ Cf. J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note 23, numéros 11 et 12.

éloignés stylistiquement des autres, car ils ont eux-mêmes décoré des vases à figures noires. Seule la coupe d'Oltos³² paraît faire cavalier seul, à la fois en raison de sa forme (tous les autres vases sont des amphores) et du caractère héroïque de sa représentation (puisque Nestor y est nommé). On pourrait évidemment proposer d'en faire une «tête de série», de voir dans le peintre Oltos l'inventeur d'une scène répétée ensuite par le Peintre d'Antiménès puis par ses épigones, et que tous les imitateurs n'auraient pas comprise, puisque le vieillard censé figurer Nestor n'apparaît pas dans toutes les représentations. On remarquera toutefois que l'antériorité de la coupe d'Oltos sur l'amphore R 291 de Bruxelles (où n'apparaît aucun vieillard!) n'est pas certaine, et encore moins son antériorité sur l'amphore la plus ancienne du Peintre d'Antiménès portant une scène de hiéroskopie³³. La coupe d'Oltos a donc plus de chance d'être un cas particulier, de représenter, dans ce domaine de l'examen des entrailles, la vision propre à ce peintre.

Plus généralement, on insistera avec J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE sur les nombreuses variations qu'offrent ces quelques images pourtant très proches³⁴. Il en ressort qu'une lecture unique est impossible et que ces traitements différents doivent correspondre à des adaptations différentes, de la part des peintres, à la demande étrusque ou à l'idée qu'ils s'en font; chacun donne sa version de l'hépatoscopie, en puisant dans ses propres références, littéraires ou picturales³⁵. Ces références hellénisent forcément les scènes, mais ce n'est manifestement pas à un public grec qu'elles s'adressent : aucun des vases n'a été retrouvé en Grèce, et, en particulier, aucun n'a été consacré sur l'Acropole d'Athènes par un hoplite revenu sain et sauf du combat...

Plus que les pratiques du monde grec en la matière, les peintres ont alors toute chance d'avoir voulu évoquer, pour leur clientèle étrusque, précisément une des «spécialités» de cette culture. Mais la frontière est là demeurée sans doute plus qu'ailleurs, car les rituels ne sont pas les mêmes dans les deux civilisations, et il était sans doute très difficile pour un peintre athénien de se représenter un haruspice étrusque «au travail»; en outre, les clients étrusques n'auraient probablement pas été intéressés par de telles scènes.

Ce vase est donc, en quelque sorte, un «passeur de frontières».

Produit à Athènes, mais pour l'Étrurie, il s'efforce de franchir la frontière *culturelle* entre les deux civilisations en offrant des représentations figurées qui permettent au(x) destinataire(s) étrusque(s) à la fois d'être dépaysé(s) et de comprendre.

³² Cf. ci-dessus, n. 23.

³³ Celle jadis vue dans le commerce (cf. ci-dessus, n. 23).

³⁴ «Il n'y a pas deux images vraiment identiques» (J.-L. DURAND et F. LISSARRAGUE, *art. cit.* en note 23, p. 100) et «jamais deux images ne sont identiques» (*ibid.*, p. 105).

³⁵ L'expérience personnelle en ce domaine a peu de chance d'avoir aidé les peintres : quand bien même ils auraient servi comme hoplites, il n'est guère probable qu'ils aient pu assister, au premier rang, à l'examen des entrailles par le *mantis*.

En partie peut-être pour franchir la frontière *linguistique* qui sépare les Grecs des Étrusques, le vase met de plus en œuvre des inscriptions qui se situent elles-mêmes à la frontière du sens et fournit des clefs permettant au non Grec aussi d'entrer dans le jeu.