

## Etude comparée des religions antiques

M. Jean-Pierre VERNANT, professeur

Poursuivant notre enquête sur la figuration du mort au cours du VI<sup>e</sup> siècle et sur sa place dans l'élaboration de la catégorie de l'image en Grèce ancienne nous avons orienté notre recherche dans trois directions principales.

1. Revenant sur le poème à Scopas, de Sémonide, et sur l'interprétation qu'en a dernièrement proposée Jesper Svenbro, nous nous sommes interrogé sur les raisons et sur la portée de l'assimilation, si fortement soulignée dans ce texte (comme en d'autres, du même auteur, ou de Bacchylide et de Pindare), entre la parole chantée de la poésie commémorative et la figure gravée ou sculptée du monument funéraire. La louange du poète doit, selon Sémonide, réaliser une œuvre difficile ; car « il est difficile de devenir un homme exemplaire dans la mémoire des gens (*ánēr agathòs alathéōs*), quadrangulaire (*tetrágōnos*) de bras, de jambes, de pensée, façonné sans reproche (*áneu psógou tetugménos*) ». Devenir *ánēr agathòs alathéōs*, c'est, par la mémoire du chant qui célèbre votre excellence, accéder à une forme d'existence glorieuse analogue à celle que confère l'érection d'un couros funéraire ou votif. Comme la figure monumentale du mort, la louange poétique donne stabilité et permanence à ce qui est soumis à vicissitude ; elle fixe dans une continuité d'être un succès, un bonheur, un mérite qui apparaissent, en ce tournant du VI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècles, contrairement à l'exploit héroïque, fugaces, inconstants, transitoires, évanescents au gré des circonstances.

Le rapprochement du chant poétique et de la représentation figurée (leur confrontation parfois quant à leur capacité respective d'échapper à l'usure du temps), l'analogie entre l'habileté professionnelle dont le poète prend une conscience plus précise dans l'exercice de son art (au lieu de l'inspiration par les Muses) et le savoir-faire technique du sculpteur, sont liés aux changements qu'a connus le statut du poète dans le cadre de la cité.

Changement d'abord à l'égard du public qui n'est plus l'auditoire avec lequel le chanteur fait corps tout au long de sa performance, mais, au delà et indépendamment des circonstances concrètes de la récitation, une commu-

nauté civique : une cité ou les cités. Le poème, « déposé au centre » (PINDARE, fr. 234, 3-5 Bowra), est rendu bien commun dans l'espace abstrait et permanent du groupe. Sous cette forme nouvelle, qui implique l'émergence de la notion de texte et de celle d'auteur, il est placé sous le regard de la cité, mis à la disposition du corps social, comme l'image figurée est faite pour être vue, et pour être vue par tous. Mais cette relation, plus distante et objective, du poète avec un auditoire ou des lecteurs anonymes comporte un revers. Le poète commémoratif travaille pour un particulier. Son œuvre est destinée à un commanditaire dont elle chante l'exceptionnel mérite. Le poète vend son adresse de versificateur pour glorifier un personnage singulier qui lui en a fait la commande, comme le sculpteur exécute, contre salaire, l'ouvrage demandé. A travers la poésie commémorative s'établit un lien entre la communauté civique et des individus éminents que leur rang social, leur origine, leur succès, leurs largesses aussi à l'égard du poète, rendent dignes d'être chantés et d'entrer, par là, dans la mémoire collective comme des figures exemplaires. L'analogie est frappante avec le statut du mort figuré, tel que nous l'avions défini l'année précédente : un individu privé, rattaché à sa famille, est, à travers l'image du corps humain, avec les valeurs que ce corps incarne quand il est dans sa fleur et son intégrité, rendu présent en permanence à l'ensemble du groupe ; de la même façon le jeune guerrier mort que célèbre Tyrtée et chez qui, s'il est tombé au premier rang, « tout est beauté », ne cesse dans la gloire dont sa fin l'auréole ni d'être lui-même, ni de se rattacher à sa race, à ses parents, à sa descendance tout en représentant le « bien commun » de la cité.

Changement aussi dans le rapport du poète et de son œuvre avec l'objet du chant poétique. Le poète célèbre un homme vivant. Il le glorifie dans une langue et par des comparaisons qui font référence à des personnages et à des légendes héroïques. Le décalage ne se situe pas seulement entre le commanditaire contemporain, objet de la louange, et le passé héroïque qui, à l'arrière-plan, lui donne son sens, mais entre une excellence toujours révoicable, soumise à la vicissitude la *sumphoré*, et une excellence parfaitement accomplie, réalisée à jamais. Il y a donc, inscrite dans la poésie commémorative, une distance entre la matière du chant, son point de départ, et le chant lui-même dans sa forme de louange, sa fonction mémoriale. Le personnage que célèbre le chant existe en dehors et indépendamment du chant qui le glorifie ; il est d'autres moyens de le connaître, des voies d'accès différentes pour évaluer son mérite. Le chant apparaît ainsi comme une façon de le présenter, un travail poétique d'embellissement sur l'objet pour lui donner, par l'éclat et la séduction du verbe, cette dignité, cette valeur mémorables dont il risquerait d'être, sans cela, démuné.

La situation est tout à fait différente dans l'épopée : les personnages et les exploits qui font la matière du chant n'ont pas d'existence en dehors

de ce chant. Parce qu'il s'agit des *kléa protérōn anthrōpōn*, ces exploits sont totalement inclus dans l'épos. Ils forment ce « passé » dont l'épopée est dépositaire. Leur mode d'être est tout entier constitué par leur présence dans la mémoire collective. Achille où Hector sont ce qu'en transmet la tradition épique. Comment les viser, comment les atteindre en dehors des divers récits qui fonctionnent comme tradition mémorisée ? De même que le passé n'a pas d'autre épaisseur, pas d'autre contenu que les hauts faits des hommes du temps jadis, les héros épiques n'ont pas d'autre consistance que celle que leur prête, par la continuité du chant, la mémoire sociale. En ce sens le chant ne fonctionne pas comme un miroir ; il n'est pas l'imitation ornementée de quelque chose qui serait donné ailleurs, en un autre lieu que la mémoire du groupe. Le chant n'est pas image ; il contient et découvre la réalité de ce qui est chanté. Telle est bien la signification de la Muse : elle dit au chanteur, quand elle l'inspire, ce qui est, fut et sera. Ce dire est révélateur du réel. C'est en formulant l'être que le chant poétique le dévoile et le rend visible. La parole poétique n'est pas créatrice, comme dans l'Inde ; elle n'engendre pas la réalité ; mais elle ne l'imité pas non plus, elle la fait accéder à cette lumière en dehors de laquelle tout se perd dans l'oubli et cesse d'exister.

De ce point de vue la figure sur la stèle et le couros funéraire sont plus proches de l'épopée que de la poésie commémorative. Ce qu'ils donnent à voir de l'*agathōs anēr*, à travers la forme d'un jeune corps intact, c'est un mort, c'est-à-dire un être sur lequel les aléas de la vie n'ont plus prise, dont toute l'existence est comme concentrée dans le *mnēma* qui évoque sa mémoire. C'est une personne qui a obtenu son *télos*, son accomplissement, et dont l'excellence, désormais, est achevée. On comprend ainsi que la poésie, alors même qu'elle entend affirmer sa supériorité sur l'image figurée, qu'elle se présente comme plus permanente et durable, ne peut le faire, à ce stade de son histoire, qu'en commençant par revendiquer son analogie avec la représentation plastique, en arguant qu'elle n'est pas moins monumentale et consistante. La situation s'inversera, un siècle plus tard, quand la catégorie de l'image sera déjà mieux dégagée. Pour Platon l'assimilation du chant poétique à la peinture est une façon de dévaloriser la poésie, d'en faire un simple faux-semblant, une pure « imitation », sans rien de réel.

Mais dans la poésie commémorative, s'il y a bien déjà distance entre l'objet ou le motif du chant (tel succès, tel personnage) et le chant dans sa beauté et sa finalité (faire briller l'éclat du mérite et le rendre non oubliable), si même dans cet écart un questionnement se fait jour, le poète s'interrogeant sur son rapport à son œuvre, se posant lui-même, en face d'elle, comme un artisan qui façonne, décore et embellit une matière pour créer un produit portant la marque de son adresse et impliquant ainsi, du

même coup, à l'égard du public, un élément de feinte, de tromperie, cela ne signifie pas que les notions d'image et d'imitation y apparaissent nettement élaborées ni que se soit déjà délimité, dans ce type de poésie, par opposition au réel, le domaine du faux-semblant, du fictif.

Reprenant sur ce point des analyses antérieures, nous avons montré que la conception du statut mimétique de la poésie, comme des arts plastiques, si elle a trouvé en Platon son premier théoricien, s'est développée, au cours du v<sup>e</sup> siècle, sur un double terrain : l'expérience nouvelle du théâtre et la réflexion philosophique post-parménidienne.

La tragédie met sous les yeux du public, fait parler et agir devant les spectateurs les figures légendaires de l'âge héroïque. La mise en scène implique un être-là, dans toutes ses dimensions, de ce qui est en même temps posé comme ne pouvant y être. Cette présentification ne se fait pas à travers le discours du poète racontant ce qui est advenu à des tiers, ailleurs et autrefois ; elle se produit en revêtant les formes de l'existence réelle dans l'actualité du spectacle. Le poète tragique disparaît totalement derrière les personnages qui agissent et parlent sur la scène chacun pour son compte comme s'ils étaient vivants. C'est bien cet aspect direct du discours et de la vision qui constitue, dans l'analyse de Platon, le propre de la *mimēsis* : l'auteur, au lieu de s'exprimer pour lui-même en rapportant les événements en style indirect, se dissimule au dedans des protagonistes, endosse leur apparence, leurs façons d'être, leurs sentiments et leurs paroles pour les singer. Au sens précis de *mimēsthai*, imiter c'est simuler la présence effective d'un absent. Face à une telle représentation, il n'est que deux attitudes possibles dont l'une est, par avance, disqualifiée : ou bien, se plaçant hors du jeu, on prend le spectacle pour la réalité même ; ou bien, si l'on entre dans le jeu, on comprend qu'il forme un domaine propre qu'on doit définir comme celui de l'illusion théâtrale. La conscience de la fiction est constitutive du spectacle dramatique : elle apparaît à la fois comme sa condition et, comme son produit.

D'autre part, après Parménide, c'est au sein de la rhétorique et de la sophistique que se consomme la disjonction de l'apparence et de la réalité, l'être et le paraître se constituant en deux domaines distincts. La voie est ouverte pour un Gorgias exaltant l'apparence au détriment de l'être, montrant que le paraître, par « effet de réel », dispose pour agir sur l'esprit des hommes de toute la puissance, toute la force d'impact qu'on attribue d'habitude à l'être ; la voie est frayée aussi, par contre-coup, pour un Platon dévalorisant l'apparence, face à l'être, et dénonçant dans sa semblance un pur faux-semblant.

Dans la poésie commémorative les choses sont loin d'être aussi tranchées. D'une part le savoir-faire du poète, sa *sophía*, est le plus souvent présentée comme une qualité naturelle, un don, non le fruit d'un apprentissage : les

Muses ne sont pas loin. D'autre part entre le chant et ce qui est chanté il n'existe pas de fracture nette. Entre le dire poétique et l'acte effectué les rapports sont autrement complexes qu'entre l'image et le modèle. De l'*érgon* au *lógos*, en dépit des écarts, des déformations, c'est la continuité, la co-naturalité même, qui dominent. L'un ne peut exister sans l'autre. L'exploit n'est authentiquement lui-même que reconnu et célébré. Le chant, de son côté, s'enracine dans l'exploit qu'il célèbre. Il le prolonge et l'accomplit comme le prix consacre le vainqueur, comme le monument funéraire couronne le tombeau. S'il n'était, dans le monde, du chantable, le poète serait sans voix ; son chant répond à l'exigence de ce qui a vocation de gloire. Il ne saurait travestir le bas, le vilain en mémorable, en exemplaire. L'art ne transmue pas ce qu'il touche ; il ne fait pas du beau avec du laid.

Certes la *sophía* peut tromper, duper, parler au-delà ou en-deçà de ce qui a été effectivement accompli. Mais cette « fraude » dans la parole n'est pas propre au poète en tant que tel. Ce qui nous séduit parfois et nous égare dans l'art de la poésie, c'est cette même puissance d'*apaté* qui, à l'œuvre dans la vie réelle, permet par exemple à l'astucieux parler d'Ulysse de couvrir d'ombre la valeur d'Ajax et de faire briller la sienne, aux yeux des Grecs qui doivent les juger sur pièces, d'un éclat menteur. De même que la beauté du chant prolonge directement la beauté de l'exploit, que le chant du poète et l'exploit du vainqueur participent d'une même nature, brillent d'une même gloire, se trouvent réunis dans un même rayonnement, associés en commun dans l'admiration et l'envie que provoque la louange commémorative, de même la *téchnē* du poète avec ses roueries, ses silences ou ses emphases, n'est pas différente, comme puissance de tromperie, de ces ruses verbales que doit déployer le héros, lorsqu'il affronte sur le terrain son adversaire, sous peine de demeurer lui-même « sans langue », *áglōssos*, et de voir ainsi sa valeur ensevelie à jamais dans l'oubli (PINDARE, N. 8, 42.3). L'art peut duper, comme font tous les hommes. Sa feinte n'est pas fiction, mais dol et mensonge. La parole poétique, pour valoir et atteindre le but, doit être « proportionnée à l'acte » *prósphoros érgōi* ; elle doit louer le louable, louer la gloire authentique, blâmer les scélérats (PINDARE, N. 8, 66-7) ; mais quand elle s'écarte de sa norme pour dire trop ou trop peu, elle demeure entée sur le réel, obéissant, jusque dans l'emploi de la fraude, aux règles ordinaires de la ruse.

Proférée comme il convient, la louange du poète fait la renommée, la réputation (*lógos*, *dóxa*) en montrant l'*alathéia* de l'exploit, c'est-à-dire à la fois en l'authentifiant et en l'arrachant à l'oubli. Pour ce faire, elle s'établit entre la flagornerie (*párophasis*), l'emphase (*kómpos*), le surplus d'éloge et la jalousie médisante (*mômos*, *phthónos*), le dénigrement (*psógos*), dont la double « violence » (cf. PINDARE, N., 8, 31 : *párophasis biátai*, et BACCHYLIDE, 13, 199-200 Snell = 38 Edmonds : *phthónos biátai*), la cerne

d'autant plus nécessairement que l'exploit suscite, dans la réalité, au sein du groupe social, à la fois admiration flatteuse et propos malveillants. Menacé sur deux fronts, par excès et par défaut, le statut incertain de la parole poétique s'exprime dans les ambiguïtés des termes *lógos* et *dóxa*. Les *lógoi* sont les paroles du poète ; le *lógos* c'est aussi la renommée du héros ; la *dóxa* c'est la réputation d'un personnage et c'est encore l'opinion publique. Le *lógos* louangeur du poète fait la réputation glorieuse, établit la *dóxa* du vainqueur, comme il convient ; mais l'opinion de la foule, de la multitude des sots, peut méconnaître et voiler l'authentique *areté*. Au même titre que la *párophasis* et que le *phthónos*, l'opinion dans sa forme de *dóxa*, peut « violenter » l'*alátheia*, l'authenticité du mérite : *tò dokein kai tòn alátheian biátai* (SEMONIDE, fr. 93, 598 Page).

De cette continuité, maintenue au sein même des tensions qui se manifestent entre la parole poétique et l'exploit accompli, le dire et le faire, le poème à Scopas nous semble un exemple d'autant plus précieux que Sémonide est, des poètes commémoratifs, celui qui va le plus loin dans la proclamation du caractère « artificiel » de son art, le plus moderne de ce point de vue.

Si l'éloge que le poète doit exécuter sur commande se situe entre l'enflure de la *párophasis* et la mesquinerie du *mômos* ou *psógos*, l'*areté* célébrée, pour correspondre à la louange, doit se localiser dans un registre moyen. Ce n'est plus l'excellence héroïque d'Achille ou d'Hector, ni la vertu du guerrier, devenu *agathòs ánēr* en sacrifiant sa vie et sa jeunesse ; ce ne peut être non plus la bassesse du premier vilain venu.

L'éloge s'enracine dans l'*areté* de l'homme de bien, assez riche et généreux pour que sa commande réponde à son désir de glorification et au talent du poète, de telle sorte que s'établisse, entre les deux personnages, une relation personnelle de confiante amitié, une *phília*.

Que lui apporte le poète ? Le succès, l'achèvement de la réussite, l'excellence accomplie, ce sont seulement les dieux qui peuvent les octroyer, et ils ne les donnent qu'à ceux des humains qu'ils chérissent (*philéōsin*). Si chanceux, si puissant, si riche qu'on soit, on n'est jamais sûr d'obtenir ni de conserver un tel privilège. « Être » *esthlós* ou *agathòs ánēr*, en permanence et à jamais, c'est donc chose impossible ; seule la divinité possède ce *géras*. Aussi n'est-ce pas l'exploit héroïque et sa valeur immortalisante qui définiront, pour le poète, l'*agathòs ánēr* qu'il doit ériger, ferme comme une statue, en lui conférant la mémoire du chant.

Si le dieu donne, avec le succès, l'*aristéia* d'une réussite définitivement accomplie, le poète, pour sa part, à ceux qu'il chérit (*philéō*), donne la louange qui les rend, qui les fait « devenir » *alathéōs ándres agathói*, c'est-à-dire

qui leur confère dans la mémoire des gens l'authentification comme hommes exemplaires. Pour cela, il faut et il suffit que celui dont le poète a reçu la charge de le célébrer n'ait, de son plein gré, rien commis de bas, de vil, de laid, *aischrón* ; alors on pourra chanter sa beauté. Ce jeu du *kalón* et de l'*aischrón* rappelle, avec une pointe polémique, le contraste que Tyrtée posait avec une entière rigueur entre celui qui est « devenu *ánēr agathós* à la guerre » et ceux dont la vie s'est abîmée dans la laideur : selon Tyrtée, est laid le cadavre étendu avec la pointe de la lance ennemie dans le dos ; est laid aussi le cadavre dénudé et sanglant du vieillard tombé à la place des jeunes ; par contre belle est la mort du jeune, tombé au premier rang, en homme de cœur (*agathós ánēr*) face à l'ennemi ; et sur son corps, désiré par les femmes, admiré par les hommes tant qu'il était en vie, tout convient, tout se fait beauté, quand il gît sur le champ de bataille. Que Semonide se réfère, pour s'en éloigner, à cette tradition, directement enracinée dans l'épopée, on le voit en particulier dans le fragment 531 où il évoque lui-même « cette sépulture d'hommes de cœur (*andrôn agathôn*), dont la mort est belle (*kálos hò pótimos*) ». Mais dans le poème à Scopas il prend ses distances par rapport à l'idéal héroïque. Pour entonner la louange il n'exige ni la perfection plus qu'humaine du succès total, ni la transfiguration de la mort en gloire, ni la vie toute irréprochable de l'homme *panámōmos* ; il demande une vertu à la mesure de la cité, celle de l'homme de bon sens, *hugiēs ánēr*, qui n'est ni vilain ni malhabile et qui connaît « la justice utile à la cité ». C'est cet homme, son proche en amitié, qu'il célébrera s'il n'a rien fait de dégradant en connaissance de cause (*hekón*). A son éloge aucun blâme ne se mêlera (*ou min egò mōmāsomai*) même si l'individu dont il vante le mérite n'est pas en tout « irréprochable ». Un tel éloge sans envie (cf. PINDARE, *Olymp.*, 11, 7 et *Sch. à Nem.*, 7, 61-3), l'absence, dans les propos, de tout élément de blâme ou de reproche, définissent normalement l'attitude à l'égard des morts plutôt que des vivants, parce que les défunts sont comme consacrés par un trépas qui les a retranchés du domaine humain des conflits et des inimitiés (cf. ARCHILOQUE, fr. 83 Lasserre-Bonnard ; déjà *Odys.*, 22, 412 ; et DEMOSTHÈNE, *Contre Boeotos*, II, 49 ; *Contre Leptine*, 104 ; ISOCRATE, *Attelage*, 22 ; *Antidosis*, 101 ; PLUTARQUE, *Vie de Solon*, 21, 1). Mais cette fois, ce n'est pas parce que le héros est accompli et sacralisé par sa mort que le blâme n'a plus de place. Le « *pánta kalá* » qu'Homère et Tyrtée réservaient au guerrier tombé au combat dans la fleur de sa jeunesse, devient chez Semonide le *pánta kalá* applicable dans tous les cas où le personnage glorifié, sans être *panámōmos* — ce qui n'appartient qu'aux dieux —, n'a rien fait d'*aischrón* qui lui soit personnellement imputable : « Tout est beau, là où nulle vilénie ne se mêle ». Le blâme peut ne pas se mêler à l'éloge là où le laid ne se mêle pas aux actions. Alors : « *pánta kalá* », et la louange du poète dans la cité, du chanteur sur commande, peut s'exprimer dans la langue et les formes faites pour mémo-

riser l'exploit héroïque, pour chanter les hommes d'autrefois ou les guerriers morts au combat.

Par ce réajustement du système des valeurs, l'accord entre la parole et le réel n'est pas, dans la poésie commémorative, vraiment rompu. Le poète peut célébrer l'éloge, édifier son mémorial de « gloire impérissable » parce que l'*agathòs anér* ne traduit plus les exigences de l'idéal héroïque. La « pureté » de la louange s'enracine dans la pureté d'une *areté* qui apparaît glorieuse et mémorable dès lors qu'en elle rien d'*aischrón* ne vient se mêler.

La poésie ne s'oriente pas vers l'affirmation qu'elle détient le pouvoir de conférer la beauté à ce qui, en soi, n'en comporte pas, qu'ayant son domaine propre elle fait accéder ce qu'elle a choisi de chanter à un autre plan d'existence ; elle montre que son mode de célébration, de mémorisation glorieuse, correspond à la forme nouvelle que revêtent l'excellence et l'exemplarité dans le cadre de la communauté civique.

2. Deuxième volet de cette recherche : les divers modes de figuration par lesquels le mort est rendu présent, sans qu'on puisse encore parler d'image au sens propre, c'est-à-dire d'imitation de l'apparence extérieure. Au cours de l'année précédente, nous avons souligné les aspects de « double » que nous paraissent impliquer les termes *kolossós* et *eidōlon*. En rappelant les témoignages archéologiques sur la présence dans des cénotaphes de blocs de pierre, colonettes, figurines tenant la place du défunt, et en confrontant ces documents avec quelques textes significatifs, nous avons cherché à expliciter les fonctions de « substitut » qu'en position intermédiaire entre le double et l'image, la figure du mort a charge, dans certains cas, d'assumer.

Quand les Lacédémoniens fabriquent d'un de leurs rois, mort à la guerre, un *eidōlon* qu'ils portent sur un lit de parade à son tombeau (HER., 6, 58), il ne s'agit pas, contrairement à l'opinion de Hans Schaefer (Das Eidolon des Leonidas, *Festschrift Langlotz*, 1957, p. 223-33) d'une première forme de portrait, mais de la nécessité d'enterrer pour le conserver sur place, à Sparte même, en raison de sa valeur religieuse pour la cité, le cadavre royal ou, à son défaut, un « équivalent » qui en tiennent lieu. Les rois de Sparte sont ainsi traités, quant à leur dépouille, non comme des hommes, mais comme des héros (XENOPHON, *Const. des Lacéd.*, 15, 9). Les tombeaux, où reposent leurs restes, ont des vertus et des fonctions analogues à celles que les colonies attribuent à l'oïkiste ou à l'archégète, enterrés en général sur l'agora. **Encore est-il nécessaire de ramener le cadavre, sans courir le risque, en l'abandonnant, de le laisser aux mains d'éventuels adversaires.** S'il s'est avéré impossible de rapatrier le corps enduit de miel ou de cire (XENOPHON, *Hell.*, 5, 3, 19 ; PLUTARQUE, *Agésilas*, 40, 4 ; DIODORE, 15, 93, 6)

pour le conserver, on doit se rabattre sur un *eidōlon* dont la présence, au cours des funérailles et dans la tombe, joue le rôle d'un substitut du cadavre absent. Sans être aniconique, mais en ayant pleine forme humaine, cet *eidōlon* n'est pas une image ; il ne représente pas les traits de la personne du mort ; il présentifie le mort. Il ne vise pas à donner une impression illusoire de ressemblance ; d'entrée de jeu, par son insertion dans le rituel des funérailles, il fonctionne comme substitut du défunt. En ce sens l'*éddōlon* du roi de Sparte n'est pas radicalement différent de celui que, selon la légende, Laodamie, pour s'unir par delà la mort avec Protesilaos, son époux, avait fabriqué de ce malheureux, tombé, le premier des Grecs, sous les coups d'Hector (EURIPIDE, *Trag. Graec. Fragm.*, Nauk<sup>2</sup>, p. 503 ; APOLLODORE, *Epitomé*, 3, 20 ; HYGIN, *Fables*, 104 ; OVIDE, *Heroides*, 13). Il rappelle aussi ce bloc de pierre qu'après avoir fait disparaître le corps d'Alcmène, Hermès introduit à sa place dans la ciste où la morte reposait. C'est cette pierre, double aniconique d'Alcmène, que les Héraclides retirent de la ciste pour la « dresser » dans le petit bois où ils instituent l'herōon d'Alcmène (ANTON. LIBER, 33 = PHERECYDE, *Fr. Hist. gr.*, 1, 83 Muller ; PAUS, 9, 16, 7. Sur cette association de l'*aphanismós* et de la métamorphose en pierre, on comparera avec *Iliade*, 2, 318-9 : après avoir fait « paraître » un serpent, Zeus le restitue à l'invisible en le transformant en pierre).

Que le *kolossós* ait pu jouer un rôle analogue — soit en donnant corps à un absent, qu'on ne peut « évoquer » par son nom, faute de le connaître, ou qui s'est perdu dans l'autre monde —, soit en se substituant à un individu vivant pour le vouer d'avance, par figurine interposée, à la mort, en cas de parjure — c'est ce que montrent, de façon irrécusable, les deux inscriptions de Cyrène, relatives d'une part aux suppliants étrangers, de l'autre au serment des fondateurs de la colonie, à leur départ de Théra. Ces deux textes datent de la seconde moitié du iv<sup>e</sup> siècle ; mais les rituels auxquels ils se réfèrent et les valeurs de *kolossós* dans ce contexte remontent à l'époque archaïque. Nous avons commenté l'une et l'autre inscription, en dégageant, à partir des faits de vocabulaire, les procédures qui permettent d'établir un lien, dans les deux sens, entre vivants et morts. La communication d'un monde à l'autre exige, pour s'effectuer, qu'on dispose d'une « prise » sur la personne, vivante ou morte, de moyens d'action sur elle. A défaut de la personne même, on opère par le biais de « substituts » ou d'« équivalents » qui la rendent présente ici-bas, sous une forme concrètement manipulable, quand elle a définitivement cessé d'y être, ou qui, en sens contraire, la font disparaître, se dissoudre et fondre dans l'invisible, quand elle est encore présente sous nos yeux. Ces moyens de prise peuvent être le nom (de l'absent et surtout du mort), trois fois appelé à haute voix (sur le rituel d'*ékklēsis* du défunt, cf. *Odys.*, 9, 65-6 ; 10, 521 ; PINDARE, *P.*, 4, 159 ; HER., 7, 117 ; PAUS., 2, 12, 5 ; 2, 39, 6, et, dans PLUTARQUE, *Vie d'Aristide*, 21, 5, tout le passage concernant l'archonte de Platées). Ce peut être

aussi une figurine (*kolossós*) de bois ou de terre, qu'on reçoit sous son toit comme un hôte (*hupodéchomai*), à défaut de l'absent ou du défunt, et qu'on écarte ensuite, le rituel accompli, en le « dressant », le fichant (*ereídō*) à l'écart dans un bois non taillé. En sens inverse, on fabrique une figure de cire (*kērinos kolossós*) qu'on jette dans le feu pour qu'à travers elle le double de la personne vivante s'écoule dans l'au-delà (*katarrēō, kataleībō, tēkō* ; cf., en dehors du serment des Fondateurs, *Il.*, 3, 300 ; THEOPHRASTE, *Magiciennes*, 38). Les figurines de substitution n'ont rien d'un portrait ; elles ne comportent pas d'autres marques distinctives que le sexe ; pour fonctionner en double, il suffit, dans le cadre du rite, que la figure soit reconnaissable comme masculine ou féminine. Chez Hérodote, à propos de l'Égypte, deux emplois de *kolossoi* nous ont paru présenter cette valeur de substitut de l'individu concerné : 2, 130 et 141 (figurine que chaque prêtre doit faire fabriquer de son vivant pour la fixer à sa place dans la série complète de tous ceux qui, ayant assuré la même fonction, constituent, par l'intermédiaire des figures, le répertoire ou le mémorial des diverses générations passées ; figurines de servantes installées aux côtés de leur maîtresse défunte, qu'elles accompagnent dans la mort comme dans la vie).

Elargissant alors le problème, nous nous sommes interrogé sur les diverses formes de « substituts » que les Grecs ont reconnus comme « équivalents » d'une personne. Sans lui ressembler, l'équivalent est susceptible de représenter quelqu'un, de prendre sa place dans le jeu des échanges sociaux. Il le fait, non par vertu de similitude avec l'aspect extérieur de la personne (comme dans un portrait), mais par une communauté de « valeur », une concordance dans l'ordre des qualités liées au prestige : métal ou objet précieux, poids d'or ou d'argent ; s'il s'agit d'une figure, identité de taille ou forme-modèle du corps humain qui, en sa jeune beauté, correspond à la même valeur exemplaire que l'*areté* du personnage représenté.

Nous avons, dans cette perspective, étudié le mécanisme de la rançon et ses implications concernant le statut personnel et social du guerrier en échange de qui la rançon est versée. Refuser la rançon offerte — et par conséquent vendre le prisonnier en esclave — c'est, en empochant moins, rabaisser du même coup la dignité du vaincu, le nier dans ce qui fait son prix ; accepter la rançon c'est reconnaître et rehausser la valeur de l'adversaire. Autant s'élève la rançon, autant vaut l'homme. Le rachat du cadavre permet de mieux cerner la fonction de substitut. En *Iliade*, 22, 351-2, Achille prévient Hector qu'il refusera de rendre son corps à Priam même si le vieux roi « faisait dans la balance mettre son pesant d'or ». La masse d'or amoncelé, quand elle équilibre exactement dans la balance le poids du cadavre, l'équivaut ; en tant que métal précieux, royal, incorruptible, l'or de la rançon s'accorde à la valeur du guerrier mort et permet l'opération d'échange, s'exprimant par l'adverbe *anti*, qui conjugue deux idées : celle

de substitution (le même poids d'or « prend la place » du cadavre rendu aux siens) et celle d'égalité maintenue dans l'échange — le cadavre héroïque, objet du rachat, vaut bien son poids d'or. La pesée du cadavre d'Hector contre son pesant d'or a fait l'objet de représentations dont on doit rapprocher toute la série des images sur la pesée des *psuchai* des guerriers avant le combat (sur ce thème, les textes sont *Il.*, 8, 68 sqs. ; 22, 208 sqs. ; POLLUX, 4, 130 ; PLUTARQUE, *De aud. poetis*, 2, 17 a ; QUINTUS DE SMYRNE, *Suite d'Homère*, 2, 510). Sur les plateaux de la balance figurent tantôt les kères, avec leurs ailes, mais tantôt aussi les « doubles » des guerriers affrontés, leurs *éidōla*, dans la même posture et avec le même équipement que les combattants, tantôt même parfois une figure de jeune homme nu.

Entre la rançon et les *kolossoi* utilisés par les fondateurs de Cyrène, pour leur serment, on situerait la procédure attestée pour les archontes athéniens à leur entrée en charge : l'engagement par promesse de rachat de soi-même, en cas de parjure, par l'intermédiaire de son « équivalent » sous la forme d'une statue d'or. Les hommes et les femmes de Théra comme ceux partant pour Cyrène se vouent à la mort, s'ils devaient dans l'avenir se parjurer, en liquéfiant dans le présent les *kolossoi* de cire qui les représentent. Les archontes athéniens s'engagent, s'ils se parjurent, à se consacrer eux-mêmes, en don votif, par le moyen de figurines d'or dont la valeur équivaut à leur personne de magistrat, en tant que ces figures ont même poids ou même taille qu'eux-mêmes. En offrant en *anathēma* à Delphes des statues humaines d'or, substitués de leur personne (*andriánta chrusoûn isométrēton anathēsein en Delphoîs* : ARISTOTE, *A.P.*, 55, 5 ; PLUTARQUE, *Vie de Solon*, 25, 3 ; *chrusên eikóna isométrēton eis Delphoûs anathēsein* : PLATON, *Phèdre*, 235 d 8-c) les archontes se rachètent, mais ils se rachètent dans la mesure où ces « images » fonctionnent, non comme portraits, mais comme figures de substitution.

Quand ils érigent, dans le sanctuaire du dieu, en don votif, leur substitut en or, ce sont eux-mêmes parjures que les archontes consacrent ; ils se dépouillent de ce qui, en eux, est attaché à la faute ; libérés de la dette qu'ils ont contractée par le parjure, en ayant acquitté le prix au complet, ils retrouvent dans la vie cette intégrité personnelle que la souillure du faux serment avait entamée. La situation est à la fois analogue et inverse dans le cas où l'image votive, érigée dans le sanctuaire, au lieu de se référer à un vivant qui « quitte » un statut, un aspect, un état anciens de sa personne dont il vient de se défaire, est celle d'un mort que le trépas a saisi en pleine jeunesse, dans l'éclat intact de sa valeur : ce que la figure traduit de ce personnage qui, au prix de sa vie, a dépouillé tout ce qui était en lui transitoire, incertain et mortel pour accéder au statut de mort glorieux, c'est l'achèvement, l'accomplissement définitif (*télos*) de celui qui est « devenu homme exemplaire ». Nous retrouvons ici le poème à Scopas de Semonide,

dont il faut rapprocher, comme l'a fait Svenbro, le texte d'Hérodote sur Cleobis et Biton, dont les couroi jumeaux, datant du début du VI<sup>e</sup> siècle, sont actuellement au musée de Delphes (HÉR., 1, 31). Réalisé devant les yeux de toute l'assemblée réunie au sanctuaire d'Héra, l'exploit des deux frères, raconte Hérodote, leur apporta « le terme le meilleur de la vie (*teleutē tou bíou arístē*) ». Chacun des assistants congratulait tant les garçons que leur mère ; celle-ci, charmée de l'action accomplie et de l'éloge qui en était fait (*tôi te ergōi kai tēi phēmēi*), pria la déesse, face à sa statue, d'accorder à ses fils, en reconnaissance de leur piété, « ce que l'homme peut obtenir de meilleur (*arístōn*) ». La divinité fit voir alors que, pour l'homme, il vaut mieux être mort que vivant. Les jeunes gens s'endormirent dans le sanctuaire ; ils ne se réveillèrent plus et trouvèrent là, avec leur fin (*télos*), le bonheur (*eudaimoníē*). Hérodote conclut : « Les Argiens firent faire d'eux des statues (*eikónas*) qu'ils consacrèrent à Delphes, comme celles d'hommes exemplaires (*hōs andrôn arístōn genoménōn*) ». Placés sous la garde et comme sous le regard du dieu, les deux couroi expriment la valeur exemplaire de personnes chez qui l'acmé de la vie s'est accomplie en mort dans le rayonnement de la jeunesse et de l'exploit. L'éclat qui brille alors sur le corps humain, et que donne à voir la figure du couros, est celui-là même qui émane des dieux, ces bienheureux toujours jeunes. Dans sa forme impersonnelle, un couros — chacun le sait — n'est pas un portrait ; il n'est pas non plus « image » au sens que le mot *eikón* prendra à la charnière du V<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècles. Il représente, pour le fixer à demeure auprès du dieu auquel il appartient, un défunt — un défunt qui n'est pas vu dans son apparence physique, mais dans son « excellence », dans cet ensemble de valeurs qui définissent sa personne et que la mort seule peut préserver à jamais, soustraire aux fluctuations et à la décrépitude du temps, en les faisant disparaître dans l'au-delà.

Un texte de Thucydide (1, 134) doit être ici pris en compte : il est spécialement éclairant. Le roi de Sparte, Pausanias, s'étant rendu coupable de trahison, les éphores, informés, s'apprêtent à l'arrêter. Pausanias leur échappe et se réfugie dans le sanctuaire d'Athéna Chalkioikos. Les éphores en murent toutes les issues ; réduit par la faim, le roi ne sort que pour mourir sur le seuil. Les éphores l'enterrent non loin de là. Mais le dieu de Delphes ordonne aux Lacédoniens de transférer son tombeau à l'entrée du terrain sacré, là même où il était mort ; en outre, « jugeant que leur conduite comportait une souillure il leur ordonna de remettre à la déesse, en rachat, deux corps pour un (*dúo sómata anth'henòs... apodoûnai*). Ils firent donc faire deux statues de bronze qu'ils lui consacrèrent, pour racheter la mort de Pausanias (*chalkoûs andriántas dúo hōs antì Pausaníou anéthesan*) ». L'érection des statues a bien valeur de rachat comme dans le cas des archontes athéniens et la traduction de M<sup>me</sup> de Romilly est justifiée. Mais le *antí*

souligne aussi la fonction de substitut des figures votives (cf. Jean DUCAT, *B.C.H.*, C-1976, p. 243 et n. 29). Pour payer la faute commise, effacer la souillure, Apollon exige deux corps à la place du cadavre unique. La dépouille royale, quelle qu'ait pu être la culpabilité de Pausanias, a subi un traitement indigne et, de son vivant, le roi a été, par la contrainte, arraché à la protection d'Athéna ; pour rétablir l'équilibre il devra, par couroi interposés, être deux fois présent, dans son statut de mort, auprès de la déesse.

La mort est un changement d'état, et même le changement d'état par excellence, celui qui clôt le cycle des « passages », la série des transformations qui jalonnent le cours de la vie humaine. Nous avons donc comparé l'emploi de *antí* dans le cas de figures votives érigées à l'occasion d'un changement d'état, pour marquer à la fois l'abandon du statut ancien et l'accès au nouveau (quand on quitte l'enfance, la condition virginale, ses activités de métier, avec dans chacune de ces mutations les valeurs religieuses impliquées) et dans le cas des épigrammes funéraires faisant parler les stèles ou les couroi et corai sur les tombeaux. Quelques exemples : rapportant que, selon certains, la classe des chevaliers comprenait tous ceux qui pouvaient élever un cheval, Aristote mentionne, à l'appui de cette opinion, l'existence sur l'Acropole d'une image de Diphilos que son fils avait consacrée aux dieux « après avoir échangé l'état de chevalier contre celui de thète ». Aristote ajoute qu'un cheval se tient à côté de la figure humaine pour témoigner que la classe des chevaliers a bien ce sens (*Cons. d'Athènes*, 7, 1). La statue votive atteste et consacre la promotion ; par la figure humaine et le cheval qui l'accompagne, elle fixe le résultat du passage, confirmant la qualité nouvelle que la personne a acquise au terme du changement, — qualité qui a « pris la place » de l'ancienne dont il s'est dépouillé (*thētikoû antì télous hippád' ameipsámenos*). De façon analogue, la figure sur la stèle ou le couros funéraire se dressent sur le tombeau « à la place » de ce qu'était, faisait, valait la personne vivante ; « à la place », *antí*, signifie tout à la fois que la figure s'est substituée à la personne comme son « équivalent », qu'elle fait d'une certaine façon la même chose que faisait le vivant (cf. sur la stèle d'Ampharète, de la fin du v<sup>e</sup> siècle, l'inscription : c'est l'enfant chéri de ma fille que je tiens ici, celui que je tenais sur mes genoux quand, vivants, nous regardions la lumière du soleil ; et maintenant que nous sommes morts tous deux, je le tiens encore.), qu'elle possède donc la même beauté, la même valeur qui étaient les siennes ; mais, en même temps et à l'inverse, qu'elle traduit un nouveau mode d'être, différent de l'ancien, à savoir ce statut de mort que le défunt a acquis en disparaissant pour toujours de la lumière du soleil. « Je suis établie ici en marbre de Paros, en place d'une femme, *antì gunaikós* ; en mémoire de Bitté, pour sa mère deuil déplorable », proclame une inscription funéraire d'Amorgos, du milieu

du v<sup>e</sup> siècle. « En place d'une femme », comme Apollon « en place d'un corps » en voulait deux ; mais la formule, dans ses variantes, montre bien que la personne, dont le substitut prend la place, n'est envisagée dans rien d'autre que ce qu'elle vaut. C'est « en place de sa jeunesse et de sa beauté » que l'époux de la jeune Dionysia vient parer le monument funéraire, « en place de son noble caractère » que celui d'Aspasie a édifié, pour cette femme exemplaire (*esthlê*) un *mnêma*, « en place de sa vertu et de sa sagesse » que son père Cléobule a érigé pour Xenophantos mort un *sêma*.

Comme dans la poésie commémorative il y a continuité entre l'éloge et l'exploit, la beauté du premier et l'éclat du second, de même dans la représentation figurée du mort la beauté de l'image prolonge, comme son équivalent, celle du défunt. Une stèle d'Athènes, qui couronne le tombeau d'un jeune homme recommande au passant de déplorer que le garçon soit mort si beau, *hōs kalōs ōn êthane*. Cette jeune beauté que la mort a fixée avant qu'elle ne se fane, c'est sur le monument qu'elle se donne à voir dans la suite des âges ; sur une coré du milieu du vi<sup>e</sup> siècle, œuvre de Phaidimos, on peut lire « il (le père) m'a fait élever, *sêma* de sa fille Philé, beau à voir » ; et sur une inscription de Thasos, de la fin du vi<sup>e</sup> : « beau est le *mnêma* que son père a édifié de la défunte Léoretè, car nous ne la reverrons plus vivante. » (cf. Jean DUCAT, *B.C.H.*, C-1976, p. 241 et 251).

Nous avons réservé un commentaire plus fouillé au *sêma* de Phrasikleia, trouvé à Mérandia (l'antique Myrrhinous) et dont nous possédons maintenant, en dehors de l'épigramme gravé sur la base, la statue funéraire, une coré archaïque tenant dans une main une fleur de lotus. Le texte dit : « *Sêma* de Phrasikleia. Je m'appellerai toujours Corè (je porterai toujours l'épiclèse de Corè) que les dieux m'ont attribué à la place du mariage, *antî gamoû* ». Ce deuxième nom de Corè, c'est celui-là même de la figure funéraire qui parle en première personne, en nom et place de Phrasikleia, dont elle est le *sêma* (*sêma Phrasikleías*), et à laquelle elle s'est à jamais substituée en lui faisant revêtir, à travers sa représentation funèbre, la forme d'une coré. L'expression *antî gamoû* rappelle « le beau privilège » que Zeus accorde à Hestia, en lui offrant de siéger pour toujours au centre de la maison, *antî gâmoio*, en place de noces (*Hymne Homérique à Aphrodite*, 30). Partie pour l'Hadès, comme Corè, fille de Déméter, avant d'avoir connu l'hymen, Phrasikleia s'est trouvée fixée par la mort dans sa condition de vierge. Le privilège que les dieux lui offrent et qu'exprime son image funéraire c'est d'être devenue pour toujours, dans son statut de défunte, cette coré virginale qui la figure sur sa tombe (cf. SOPHOCLE, *Antigone*, 916-20).

3. Nous avons enfin, pour illustrer ce cours, projeté et commenté les documents archéologiques concernant les monuments funéraires, en particulier la série des stèles attiques et les couroi funéraires archaïques.

Le séminaire a été consacré à l'examen de deux ordres de problèmes : l'idéologie et la validité de cette notion pour les sociétés anciennes, le statut des animaux dans le sacrifice.

Sur le premier point le débat s'est engagé, à partir des contributions de M. Godelier et M. Lowy, avec la participation de François Bresson et Marc Augé. Sur le second point, M. Cartry a bien voulu prolonger les analyses dont il a déjà publié les premiers éléments, sur le statut des animaux dans le sacrifice Gourmantchè.

En même temps que ces savants nous tenons à remercier nos collègues étrangers Bruno d'Agostino, de l'Institut oriental de Naples, Geoffrey E. R. Lloyd, de Cambridge, et Gregory Nagy, de Harvard, qui ont accepté, dans le cadre de notre Centre, de tenir des séminaires, soit au Collège, soit à l'Ecole des Hautes-Etudes.

J.-P. V.

#### PUBLICATIONS

*Les ruses de l'intelligence. La méti des Grecs* (en coll. avec Marcel Detienne), Paris, Flammarion, 2<sup>e</sup> éd., Coll. Champs, 1978, 316 p.

*Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (en coll. avec Marcel Detienne), Roma - Bari, Laterza, 1978, 250 p.

*Cunning intelligence in greek culture and society* (en coll. avec Marcel Detienne), Hassock-Sussex and Highlands New Jersey, Harvester Press, 1978.

*As origens do pensamento grego*, Rio de Janeiro - Sao Paulo, Distel, 1977, 2<sup>e</sup> éd., 96 p.

*Le origini del pensiero greco*, Roma, Editori Reuniti, 1976, 112 p.

*Mito e tragedia nell'antica grecia* (en coll. avec P. Vidal-Naquet), Torino, Einaudi, 1976, 170 p.

*Mito e tragedia na grecia antiga* (en coll. avec P. Vidal-Naquet), Sao Paulo, Duas Cidades, 1977, 163 p.

*Mito et pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978 (Piccola Biblioteca Einaudi n° 332), 2<sup>e</sup> éd., 433 p.

*Edipe et Prométhée. La conception mythique de l'homme en Grèce*, Tokyo, Misuzu Shobo publ. C<sup>1</sup>°, 1978, 180 p. (en japonais).

L'idéologie de la mort héroïque, *Convegno internazionale sulla ideologia funerario nel mundo antico*, pré-publication, Naples et Paris, 1978, 40 p.

Sacrifice et alimentation humaine. A propos du Prométhée d'Hésiode, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3, 1977, p. 905-40.

Le mythe prométhéen chez Hésiode, *Il mito greco. Atti del convegno internazionale* (Urbino, 7-12 maggio 1973), Roma, Ateneo, 1977, p. 91-106. Intervento conclusivo, *Ib.*, p. 397-400.

La lotta di classe nella Grecia antica, *Marxismo et società antica* (a cura di Mario Vegetti), Milano, Feltrinelli, 1977, p. 187-204.

Remarks on the class struggle in ancient Greece, *Critique of Anthropology*, 7, 1976, p. 67-81.

Œdipe, notre contemporain ?, *Tragique et modernité, Le Travail Théâtral*, 30, janvier-mars 1978, p. 5-22.

Œdipe sans complexe, *L'interprétation psychanalytique des œuvres, Bulletin de Psychologie*, n° 336, tome 31, juillet-août 1978, p. 730-740.

Ambiguity and Reversal : on the enigmatic structure of *Œdipus Rex*, *New Literary History*, 1978, IX, 3, Spring 1978, p. 169-182.

Sobre a atualidado do Helenismo, *Discurso*, 8, 1978, p. 169-182.

#### MISSIONS ET CONGRÈS

Participation au colloque sur l'Idéologie funéraire, Ischia, 4-11 décembre 1977.

Conférence à l'université d'Amiens, le 27 avril 1978.

Participation au colloque sur le sacrifice sanglant, Centre Thomas More, 29 avril-1<sup>er</sup> mai 1978.

Séminaires aux universités de Pavie et de Milan, du 8 au 14 mai 1978.

A participé au jury de thèse de M<sup>me</sup> Simondon (Doctorat d'Etat) et de M<sup>me</sup> Christine Leclerc (Troisième cycle).

L'équipe du *Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes*, que J.-P. Vernant dirige avec M. Detienne et P. Vidal-Naquet, a obtenu, pour ses travaux de groupe et ses publications collectives, la médaille d'argent du C.N.R.S.