ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

La parola, l'immagine, la tomba

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

Miscellanea

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

Recensioni

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

Riassunti degli articoli » 291

A Claudio Barocas, per molti di noi
compagno nell'impegno civile
e nel modo di intendere la ricerca

LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

polis, by stressing their association with the rural residences where they had been established for generations past.

But there remains a third area where these grave-cults are especially prominent, Messenia. It is the most difficult case to accommodate to any of the explanations offered for the cults, whether as instruments of *polis* demarcation, or as separatist gestures according to Whitley's view of Attica, or as markers for territorial claims by individual free landowners, according to my own original view. There is another distinctive feature about the Messenian cults: beginning at about the time of the Spartan conquest, they continue and indeed increase in frequency in Archaic and Classical times, more strongly than in the rest of Greece. If they were the work of the Spartan overlords, then it is strange that no such cults have been found on the territory of Lakonia itself. If they are private, or positively separatist, gestures, then it is surprising that the Spartans tolerated or overlooked them. I have no new explanation of the Messenian cults to offer; but since they continue into the Classical period, it is possible that one day a helpful inscription will be found among the offerings in a new Mycenaean tomb.

The message of this paper is in any case a general, not a specific one. It is that the phenomenon of the installation of cult at prehistoric tombs is to be understood in a way quite independent of the influence of Homeric Epic, and that the other phenomena considered here may also be less susceptible to this influence than we have come to believe. The grave-cults were not directed at the prominent names made famous by Homer; indeed, they were probably not directed at named individuals at all, but at the anonymous members of an alleged ancestral group; a group perhaps not even called by the term *hêrôes* at first; a group that was of interest only to the local community that claimed descent from them. Only in the other practices that arose out of, or alongside, the prehistoric grave-cults may we even tentatively see the incipient influence of Epic — the heroization of recently deceased leaders like King Teleklos of Sparta [21], or the anonymous prince at Eretria, or the *oikistai* of the early colonies; and perhaps some of the grandiose burial-rites at actual funerals. Eventually, of course, Homeric heroes did come to benefit from similar honours, however questionable may be the earliest alleged instances of this. But the popular understanding of the word *hêrôs* in Classical times is a sure pointer to the popular beliefs of an earlier age; and these beliefs were at a level too deep to have been shaped by mere literary influence.

[21] Pausanias III, 15, 10.

FIGURES DE L'INVISIBLE: STRATEGIES TEXTUELLES ET STRATEGIES ICONIQUES

Françoise Frontisi-Ducroux

Dans l'imaginaire des Grecs la face mortifère de la Gorgone est définie comme la vision interdite: nul ne peut la contempler sans succomber dans l'instant. Or cette face est partout présente dans l'environnement quotidien. De surcroît sa frontalité constante la rend inévitable aux regards. Il est impossible de ne pas la voir, impossible d'échapper au face à face avec ce masque qui figure l'horreur chaotique du néant.

Cette étude se propose d'analyser les façons diverses dont le langage textuel et le langage iconographique abordent, traitent, résolvent ou éludent le paradoxe de la représentation de ce qui constitue la forme extrême du non-visible.

1. La description interdite

Aucun texte grec ne donne une description complète de la Gorgone. C'est chez Apollodore, très tardivement donc, que l'on trouve le plus de précisions: « Ces créatures avaient », dit-il, « la tête entourée des replis écailleux de serpents, des dents grandes comme celles des sangliers, des mains de bronze et des ailes d'or, avec quoi elles volaient. Et elles pétrifiaient ceux qui les voyaient » εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περικεσπειραμένας φολίσι δρακόντων, ὀδόντας δὲ μεγάλους ὡς συῶν, καὶ χεῖρας χαλκᾶς, καὶ πτέρυγας χρυσᾶς, δι' ὧν ἐπέτοντο. Τοὺς δὲ ἰδόντας λίθους ἐποίουν [1].

On remarque que la caractéristique majeure de ces monstres, le regard mortel, n'est évoqué que par son effet, la pétrification; l'organe lui-même, l'oeil fulgurant, n'est ici ni décrit, ni même mentionné.

C'est là une constante de toutes les évocations de Gorgo. Chez les auteurs anciens, en effet, la Gorgone et ses soeurs, la tête coupée de Méduse, et le gor-

[1] Apd., II, 4, 2.

goneion sont toujours présentés de façon vague et ne sont décrits que sur leur pourtour.

Dans l'*Odyssée*, ce qui est mis en avant c'est l'effroi ressenti par Ulysse à la seule pensée de l'horrible rencontre: « la peur verte me saisit à l'idée que la noble Perséphone pourrait m'envoyer la tête de Gorgo, ce monstre terrifiant »; ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει / μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου / ἐξ Ἀίδου πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνεια [2].

Dans l'*Iliade*, la même tête, fixée sur l'égide d'Athéna, est présentée couronnée d'allégories redoutables, *Phobos, Eris, Alké*, et la glaçante *loké*, et elle est elle-même mentionnée, sans autre description, en tant que signe monstrueux et terrible: « (l'égide frangée), redoutable, où s'étalent en couronne Déroute, Querelle, Vaillance, Poursuite qui glace les coeurs, et la tête de Gorgo, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide » ... δεινήν, ἣν περὶ μὲν πάντῃ Φόβος ἐστεφάνωται, / ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἰωκή, / ἐν δέ τε Γοργείη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου, / δεινή τε σμερδνή τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο [3].

Gorgo, la vraie, est ainsi signifiée plus que montrée, révélée par ses effets immédiats, terreur et effroi, et par les entités qui lui font escorte dans le contexte de la guerre: *Panique, Querelle, Force* et *Poursuite*.

Chez Pindare, la tête de Méduse est évoquée par son efficacité et par ses seuls serpents: « (Persée) tua la Gorgone, et tenant à la main sa tête grouillante de boucles de serpents, il revint apporter aux habitants de l'île la mort pétrifiante » καὶ ποικίλον κάρα δρακόντων φόβαισιν ἤλυθε νασιώταις λίθινον θάνατον φέρων [4]. Même vision centrifuge dans la XIIème *Pythique*: le thrène des Gorgones s'échappe « des têtes repoussantes de leurs serpents » ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς [5]. Par un déplacement synesthésique, ce sont les sonorités effroyables qui prennent en charge l'horreur de la vision, évoquée autant qu'occultée. Mais de la face même, que sa chevelure animale rend « inabordable » ἀπλάτοις, c'est à peine si le contour est esquissé, quelques vers plus loin, lorsqu'est mentionnée « la tête joufflue de Méduse » εὐπαράου κρᾶτα Μεδοίσας [6].

Chez Eschyle, quelques traits suffisent à définir les Gorgones: « elles sont ailées, hérissées de serpents, odieuses aux mortels et nul ne peut les voir sans expirer aussitôt » τρεῖς κατάπτεροι, δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς, ἃς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδὼν ἔξει πνοάς [7]. Ici aussi les serpents marquent la limite d'un périmètre interdit à la vue et à la description.

[2] *Od.*, 11, 633.
[3] *Il.*, V, 738-742 (trad. P. Mazon).
[4] *Pyth.*, X, 72-75.
[5] *Pyth.*, XII, 16.
[6] *Pyth.*, XII, 27.
[7] Esch., *Prom.*, 798-800.

La description peut sembler plus précise lorsqu'il est question, non plus de la Gorgone vivante ou de sa tête coupée, mais de l'une de ses représentations, d'un duplicata fabriqué par l'art.

Ainsi du gorgoneion qui décore le bouclier d'Agamemnon: « Gorgo aux yeux effrayants s'y étale aussi, en couronne, lançant de terribles regards, et autour d'elles sont *Deimos* et *Phobos* » τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτι δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε [8]. Le regard effroyable est mentionné par deux fois, d'abord sous la forme d'une épithète — βλοσυρῶπις — qui, comme tous les composés d' ὠπ — est à la fois active et passive, et dénote autant la vue, dans son activité efficace, que l'aspect terrible présenté par Gorgo, puis à l'aide d'un participe apposé — du verbe δέρκομαι, qui désigne l'émission du rayon visuel partant de l'oeil, dont l'effet est ici δεινόν. Mais pas d'autre détail concret. A l'entour, comme sur l'égide d'Athéna, *Terreur* et *Panique*, les puissances guerrières, occupent la place que l'on s'attendrait à voir tenue par les serpents. On peut certes supposer que l'épisème d'Agamemnon est un gorgoneion du type « sans serpents ». Mais ni la bouche fendue, ni la langue pendante, ni les crocs menaçants ne sont indiqués non plus. Ils ne sont jamais mentionnés par les textes anciens, qui donnent l'impression d'éviter toute précision concernant la face de Gorgo. Et le verbe στεφανῶ qui dénote sa position — elle « s'étale en couronne » — semble indiquer un éparpillement vers la périphérie, autour d'un centre vide.

Les serpents, toutefois, ne sont pas bien loin. Car sur le baudrier, « un dragon de smalt sombre s'enroule; ses trois têtes entrelacées naissent d'un cou unique » κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δὲ οἱ ἦσαν / τρεῖς ἀμφιστρεφέες, ἑνὸς αὐχένος ἐκπεφυυῖαι [9]. Et d'autres serpents semblables, par groupes de trois, décorent aussi la cuirasse d'Agamemnon [10]. Ils sont donc présents sur l'armure royale et associés au gorgoneion, en une relation de juxtaposition et de complémentarité.

Mais la nature systématiquement lacunaire de toute description des Gorgones est encore plus manifeste dans un texte postérieur, le *Bouclier* d'[Hésiode]. Le bouclier d'Héraclès, comme celui d'Achille, son modèle, ne comporte pas de gorgoneion. Mais sur cet ouvrage d'Héphaïstos, censé figurer, entre autres merveilles, l'invisible, une scène montre Persée, coiffé du casque d'Hadès, s'enfuyant devant les Gorgones: « Son dos entier était occupé par la tête du monstre effrayant, Gorgo. La *kibisis* l'enveloppait, merveille à voir, faite d'argent, et des franges en pendaient, flottant au vent, faites en or... » πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου, / Γοργοῦς· ἀμφὶ δέ μιν κίβισις δέε, θαῦμα ἰδέσθαι, ἀργυρέη· θύσανοι δὲ κατῃωρεῦντο φαεινοὶ / χρύσειοι [11].

[8] XI, 36-37.
[9] XI, 39-40.
[10] Vers 26-27.
[11] *Bouclier*, 223-225.

La description de cette oeuvre d'art fictive signale en cet endroit deux superpositions: le dos de Persée est couvert par la tête de Méduse; celle-ci est enveloppée dans la *kibisis*, et c'est le sac, seul visible, qui fait l'objet de la description, assez minutieuse — matière, franges, mouvement —, et qui est affecté de la formule traditionnelle θαῦμα ἰδέσθαι « merveille à voir »! Le déplacement métonymique est ici exemplaire. La tête de Gorgo ne peut être montrée, puisqu'elle est cachée. La situation narrative justifie donc l'impossibilité de faire voir l'élément essentiel du récit, auquel est cependant accordée la place principale dans l'image, et, par contiguïté, la qualification antithétique de « merveille à voir ».

Le même paradoxe se retrouve quelques vers plus loin: on y voit les Gorgones poursuivant Persée. Elles sont « inabordables et indicibles » ἄπλητοί τε καὶ οὐ φαταί [12]. L'impossibilité d'approcher les Gorgones et de dire leur apparence est contournée de deux façons. Elles sont d'abord évoquées par les bruits qu'elles émettent et qui sonorisent le bouclier, oeuvre d'art animée, à l'instar de celui d'Achille: fracas du bronze sous leurs pieds, plaintes aiguës et stridentes. Après ce déplacement du visuel à l'auditif, retour au spectacle. Mais seuls sont décrits, au dessous, les serpents de leurs ceintures: ἐπὶ δὲ ζώνῃσι δράκοντε / δοιὼ ἀπῃωρεῦντ' ἐπικυρτώοντε κάρηνα· / λίχμαζον δ' ἄρα τώ γε· μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας ἄγρια δερκομένω [13]. Puis, au dessus: « Et sur les têtes terribles des Gorgones tournoyait un immense Effroi » ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοις Γοργείοις ἐδονεῖτο μέγας φόβος [14]. Nouveau glissement métonymique substituant l'effet de la vue à la cause. Mais l'entre-deux a été éclipsé et la face indicible des Gorgones, comme celle de Méduse enfouie dans la besace, escamotée par la description.

La précision avec laquelle sont rendus les serpents qui entourent leur taille indique que le poète n'est pas en manque de moyens descriptifs. Les traits qui les dépeignent, langues dardées, dents grinçantes, regards sauvages, pourraient s'appliquer aux Gorgones elles-mêmes, ou aux serpents de leur chevelure, remplacés ici, comme dans l'*Iliade*, par un *grand Phobos* « tournoyant ». D'autres serpents ou dragons sont montrés sur ce même bouclier, et, quoique qualifiés eux aussi d'indicibles [15], décrits avec une précision semblable, tel celui qui se contorsionne au centre du bouclier, avec « l'horrible *Eris* perchée sur son front » [16]. Ce dragon qui occupe, en épisème, la place d'une Gorgo, en a aussi toutes les caractéristiques et remplit la même fonction: terrifier l'adversaire et le mettre en fuite. Mais il est, lui, montré et dit dans son intégralité avec ses regards flamboyants et la blanche rangée de ses dents effroyables...

Il en va de même pour d'autres puissances voisines des Gorgones, les Kères

[12] Vers 230.
[13] *Bouclier*, 233-235; trad. Mazon. Le nom du serpent (δράκων) est formé sur la racine du verbe δέρκομαι.
[14] Vers 236.
[15] Vers 144 et 162.
[16] Vers 144-148.

« faisant claquer leurs dents blanches » [17], dont la description est minutieuse — ongles immenses, regards terribles —, et, fait plus significatif, pour l'impressionnante *Achlus*, entité qui bénéficie d'un tableau de sept vers, d'une suggestion visuelle fort réussie: « Près d'elles se dressait Achlus, lamentable et affreuse, verdâtre, desséchée, toute maigre d'inanition, les genoux gonflés, de longs ongles au bout des mains; une morve coulait de ses narines, et de ses joues le sang dégoulinait jusqu'à terre. Elle était là debout, grinçant des dents effroyablement, moisissant dans ses larmes, et une poussière épaisse flottait sur ses épaules »

> Πὰρ δ' Ἀχλὺς εἰστήκει ἐπισμυγερή τε καὶ αἰνή,
> χλωρὴ ἀυσταλέη λιμῷ καταπεπτυῖα,
> γουνοπαχής, μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν·
> τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον, ἐκ δὲ παρειῶν
> αἶμ' ἀπελείβετ' ἔραζ'· ἡ δ' ἄπλητον σεσαρυῖα
> εἰστήκει, πολλὴ δὲ κόνις κατενήνοθεν ὤμους,
> δάκρυσι μυρδαλέη [18].

Or cette créature horrible à qui l'auteur du *Bouclier* donne une apparence si saisissante n'est autre que l'invisible de la mort: l'ἀχλύς, c'est le nuage qui, lorsqu'un guerrier s'abat sur le champ de bataille, recouvre les yeux du mourant, brouillant ses regards, interrompant sa vue, le séparant du monde qui l'entoure [19]. Elle est, avec les genoux qui se rompent et les dents qui se crispent, le symptôme majeur de l'approche de la mort. Mais cette brume est aussi celle qui compose les ténèbres de la nuit infernale, l'obscurité où la mort plonge les humains, les arrachant pour jamais à leurs proches. Dans l'*Odyssée*, Théoclymène, prophétisant le massacre des Prétendants, les voit déjà enveloppés de nuit de la tête aux genoux, déjà saisis par l'ἀχλύς [20].

C'est donc l'interruption des rapports visuels, par quoi se définit la cessation de la vie, qui est ici personnifiée et qui fait l'objet d'une visualisation si concrète... malgré la poussière et les larmes qui l'enveloppent.

Cette entité, « Brouillard de mort », si paradoxalement visibilisée et décrite, vient rejoindre, dans le poème du *Bouclier*, la cohorte des allégories et puissances qui dans l'*Iliade*, figurent sur le bouclier des héros et sur l'égide d'Athéna, à proximité du gorgoneion. Mais ce poète qui n'hésite pas à donner une figure à la brume d'invisibilité ne décrit cependant ni la tête décapitée de Gorgo, ni les faces vivantes de ses soeurs. Tout se passe comme s'il se conformait à une convention, implicite sans doute, qui veut que dans le cas de Gorgo l'indicible ne soit qu'évoqué, suggéré par des glissements ou dénoncé par le silence. Cet interdit

[17] Vers 249 ss.
[18] Vers 264-270. Cf. le commentaire de C. F. Russo.
[19] Il. V, 696; XX, 421. Ce peut être aussi le brouillard de l'ivresse: Ath. 432e.
[20] *Od.* 20, 351-353.

apparaît plus nettement dans le *Bouclier*. Car une double médiation s'interpose entre la vision et l'image qui en est rendue: celle de l'art figuratif et celle de la description poétique. La parole a pour charge de montrer l'invisible en disant l'indicible. Devant la face insoutenable de Gorgo elle s'en acquitte par l'omission et le non-dit. On ne peut pas alléguer, comme on le fait parfois pour l'*Iliade*, une absence de figurations contemporaines. A l'époque du *Bouclier*, les représentations de la Gorgone sont attestées depuis longtemps. Il s'agit bien d'un tabou verbal, qui subsiste tout au long des siècles. L'*ekphrasis* elle-même recule devant la Gorgone, devant cette face que les textes ne qualifient jamais de *prosopon*, comme si ce terme, qui désigne le visage et le masque, en tant qu'*offerts à la vue* et *visibles*, était incompatible avec l'impossible vision d'une face sans traits, refusée et niée, trou d'ombre cerné d'effroi et limité par la stridence des serpents.

Ce processus de scotomisation cesse cependant lorsque la face gorgonéenne est évoquée à titre de métaphore. L'oeil dont la mention est évitée lorsqu'il s'agit de celui du monstre, ou de la tête coupée, est explicitement dénommé au moment où le regard du guerrier se fait aussi effroyable et funeste que celui du gorgoneion. C'est alors Hector qui pour les Achéens, et pour les auditeurs de l'*Iliade*, a les yeux de Gorgo: Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων [21].

Si le regard de Gorgo tolère ici la saisie directe des mots, c'est que le faciès déformé par la fureur guerrière ne laisse transparaître qu'un reflet de la face monstrueuse, un double dont la vue est possible, sinon tolérable, qui suscite l'épouvante, comme le gorgoneion en épisème, mais qui provoque la panique et la fuite plus qu'il ne pétrifie.

Chez Euripide, de la même façon, la Gorgone, souvent évoquée métaphoriquement par ses effets [22], n'est visible que lorsque ses traits sont transposés sur un visage humain: celui des frères ennemis, Etéocle et Polynice, qui se retrouvent face à face, pétrifiés par la haine, celui d'Héraclès qui, dans sa folie meurtrière, « roule les yeux farouches d'une Gorgone » [23].

Paradigme de l'indicible, la tête de Gorgo est destinée, ne serait-ce que pour être plus distinctement appréhendée, à susciter des répliques d'elle-même. Elle sert de référence lorsqu'on tente de décrire l'inexprimable. C'est ainsi que procède Eschyle à propos des Erinyes, ces vierges maudites que, dit Apollon, « nul n'a jamais approchées, dieu, homme ni bête » [24]. Oreste, qui ne peut les connaître, évoque spontanément les Gorgones: « Ah! des femmes, des captives, là! des sortes de Gorgones » Γοργόνων δίκην [25]. De même la Pythie, cherchant à cerner leur

21 VIII, 349.

22 *Oreste*, 1515; *Alc.*, 1115; 1122. Dans l'*Ion*, 995, autre version de l'égide: elle est faite de la *peau* de Gorgo, et le texte ne comporte aucune allusion à son regard. Quant au gorgoneion tissé sur le lange de l'enfant, seules ses franges serpentines sont mentionnées (vers 1423).

23 *Phén.* 454-456; *Her. F.*, 990.

24 *Eum.*, 69-70.

25 *Choéph.*, 1048.

nature et leur aspect: « ce ne sont pas des femmes, je dirais plutôt des Gorgones οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω ». Le premier modèle qui lui vient à l'esprit pour identifier ces « choses horribles à dire, horribles à voir de ses yeux » δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δράκειν [26], ce sont les Gorgones, prototype de l'horreur, de la vue impossible et de l'inexprimable.

On mesurera mieux le caractère radical de l'occultation par les textes de la face gorgonéenne si l'on confronte ces descriptions évidées aux évocations d'épiphanies divines. Car la mise en scène de la présence des dieux fait aussi l'objet de réticences [27]. P. Pucci a analysé les diverses stratégies du non-dit de l'apparence divine dans les poèmes épiques [28]. Il a montré qu'à une extrême économie descriptive dans l'*Iliade*, succède, dans l'*Odyssée* une autre tactique pour évoquer métaphoriquement la présence divine. C'est le début d'un changement et d'une ouverture sur la visibilité des dieux. Dans les *Hymnes Homériques* déjà, ils se montrent, lorsqu'ils le veulent, dans toute leur splendeur [29]. Mais pour Gorgo, le non-dit persiste dans les textes classiques, voire tardifs. Et Lucien conserve encore les traces rhétoriques de ce tabou verbal. Dans les *Portraits*, pour faire l'impossible portrait de la fascinante maîtresse de l'empereur, il tourne avec virtuosité autour de l'objet de la description, déployant images et références, *eikones* et *paradeigmata*. Depuis longtemps pourtant, l'horreur des traits de Gorgo s'est inversée en une beauté médusante. Par delà la mutation, l'indicible perdure.

2. Figurations

Face à ces réticences du discours et de la tradition littéraire, la richesse de l'iconographie pourrait surprendre. Sous des formes diverses, on le sait, la figure de la Gorgone affirme sa présence en tous lieux, dans le monde grec.

Laissant de côté la question de la morphologie composite de la Gorgone (hybridation et amalgame des contraires) qui peut être interprétée comme une solution à la représentation du *non-visible* — en montrant le *jamais-vu* — [30], nous

26 *Eum.*, 34.

27 On ne peut les contempler contre leur volonté (cf. Call. *Hymnes*, V, 100-102). Plusieurs mythes (Actéon, Tirésias etc.) explorent les virtualités de cet interdit, qui est plus ou moins fort selon les divinités: la nudité d'Aphrodite est spectaculaire, celle d'Artémis et d'Athéna, incontemplable. Le danger est moindre à rencontrer Hermès que Zeus. Et le terme ultime de cette impossibilité est tenu par Hadès, l'*Invisible*, dont les figurations, contrairement à Gorgo, sont exceptionnelles.

28 Pucci, « Epifanie testuali nell'*Iliade* », in *Studi italiani di Filologia Classica* 78, 1985, pp. 170-183. Dans l'épopée c'est l'adjectif ἐναργής qui dénote l'éblouissement provoqué par la vue des dieux (*Il.*, XX, 131; *Od.*, III, 420).

29 *H.H. Déméter*, 275-278; *H.H. Aphrodite*, 161-167; 181.

30 Caractéristique que la Gorgone partage avec d'autres créatures « impossibles » (cf. Plat., *Phèdre*, 229d), Chimères, Centaures et satyres, ces derniers la concurençant amplement dans l'imagerie.

nous attacherons ici à sa caractéristique essentielle: la frontalité. La représentation faciale de la tête de Gorgo ou de ses soeurs est une règle qui ne souffre que très peu d'exceptions jusqu'au milieu du Vème siècle [31]. Conséquence de cette loi, la Gorgone ne possède pas de profil. Sur un bouclier vu de profil, la Gorgone épisème se présente comme un demi-gorgoneion, c'est-à-dire comme une face plate, coupée en deux, contrairement au masque de satyre qui, lui, apparaît de profil en relief accusé [32].

Le face à face

La frontalité quasi règlementaire de la Gorgone constitue une infraction au code de la peinture céramique attique: les visages, on le sait, sont régulièrement vus de profil, et cette présentation des personnages, les gestes et les regards qui les unissent, ou les séparent, composent un réseau de signes destiné à marquer les relations entre les acteurs du récit figuratif.

Dans ce cadre, l'exception que constitue la représentation frontale d'un personnage est tout aussi significative. Une des valeurs que prend cette infraction est d'indiquer une sortie de l'action iconique [33]. C'est, entre autres, le cas du mourant: sur certaines scènes de combat un guerrier frappé à mort présente son visage de face [34]. Cette rotation d'un quart de tour par rapport aux profils orthodoxes marque l'évasion du héros hors du système de relations visuelles qui, pour les Grecs, définit la vie. Le mourant cesse déjà de voir ses proches, qui bientôt ne le verront plus, englouti qu'il sera dans l'invisible de l'Hadès.

Dans une étude antérieure [35], j'ai donné à cette catégorie d'exception à la norme du profil le nom d'*apostrophé*, qui en grec signifie *déviation*. L'ἀποστροφή est le terme rhétorique par lequel les grammairiens désignent la figure de l'interpellation [36], ou de l'apostrophe. L'*apostrophé* figurative, cette déviation qui aboutit à la présentation frontale d'un visage, entraîne un contact visuel entre cette face et celle du spectateur de l'image. Et la figure frontale acquiert un statut différent

31 Deux exceptions notables: sur la pyxis à fond blanc du Louvre MNB 1286 (ARV² 775), Méduse endormie est une jeune fille aux traits négroïdes dont le visage est vu de profil; sur le couvercle de pyxis AFN du Louvre CA 2588, les têtes des deux soeurs qui poursuivent Persée sont de profil; la tête décapitée, qui émerge de la kibisis, est de face.

32 On comparera sur l'amphore d'Exékias de Munich 1470 (ABV 144,6) l'épisème d'Achille avec un masque de satyre en même position sur l'amphore de Boulogne 575. L'opposition est explicite sur l'amphore d'Exékias, Vatican 16.757 (ABV 145, 13), figurant Achille et Ajax jouant aux dés. De profil, les boucliers des héros ferment l'espace: sur l'un un demi-gorgoneion, plat, sur l'autre un profil de satyre.

33 Pour une première ébauche de mon étude d'ensemble sur la frontalité, voir « Au miroir du masque » in C. Bérard, J.-P. Vernant et al., *La Cité des images*, Lausanne 1984, pp. 147-161.

34 Par exemple Cambridge 37.19; ARV² 135, 13. Berlin 2288; ARV² 438, 130.

35 « La mort en face », in *Métis* I, 2, 1986, pp. 197-213.

36 Qui correspond à un changement de destinatire du récit.

de celui des figures de profil. Elle appartient à la fois à l'espace iconique et à celui du destinataire de l'image.

Or dans le cas de la Gorgone, c'est l'exception qui fait la norme. Et cette frontalité canonique, qui interdit au spectateur d'échapper au face à face avec la vision « insoutenable », nous paraît précisément l'indice et la conséquence de sa nature incontemplable. Quelle que soit l'origine de cette présentation frontale (qui a incontestablement des antécédents et des modèles), il semble que ce soit ainsi que les Grecs l'ont interprétée.

Le regard détourné

Sur les représentations de Persée et de la Gorgone, le héros détourne régulièrement la tête. Il s'agit ici d'un détournemente interne à l'image. Ses regards ne sortent pas de l'espace iconique et son visage demeure de profil. Il détourne la tête pour exécuter son exploit, la décapitation de Méduse [37], et les récits désignent cette attitude par le verbe ἀποστρέφειν [38]. Persée détourne aussi souvent la tête pendant sa fuite [39], comme pour regarder vers Athéna ou vers Hermès qui l'encouragent, mais aussi parfois au risque d'entrevoir l'une de ses poursuivantes [40]. Enfin il détourne également ses regards lorsqu'il brandit la tête de Méduse pour pétrifier Polydectès: c'est ce que montre un cratère à figures rouges de la fin du Vème siècle [41]: Polydectès, dont le corps est à demi saisi dans la pierre, tend la main vers Persée qui regarde dans la direction opposée. Athéna assiste avec intérêt, et sans aucun risque, à cette opération.

En définitive, le détournement de tête devient une sorte d'épithète signalétique de Persée et permet de l'identifier sans équivoque et de le différencier de Bellérophon qui comme lui chevauche Pégase: sur les reliefs de terre cuite de Mélos [42], ce dernier va résolument de l'avant, tandis que Persée regarde en arrière.

Cette posture, la tête détournée [43], forme d'*apostrophé* interne à l'espace iconique, indice de l'interdit visuel attaché à la Gorgone, nous semble complé-

37 Par ex. hydrie FN Villa Giulia 3556; ABV 269, 35. Péliké FR de Polygnotos New York 45.11.1; ARV² 1032, 55.

38 Phérécyde, Jacoby FGrH F3, 11, p. 62, l. 16; Apd. II, 4, 2.

39 Lécythe Paris, Bibl. Nat. 277; CVA France 7, Pl. 46.

40 Hydrie Londres Brit. Mus. F 500; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960, Pl. 18.

41 Bologne 325; ARV² 1069, 2; Brommer VL³ 287 B13; Schauenburg *cit.* Pl. 37, 2. Voir aussi Catane 697; ARV² 515,6; VL³ 287 B16.

42 Berlin 8382; Brit. Mus. B365, T.B. 1134; cf. B322, T.B. 1135.

43 La logique narrative du mythe annule ce détournement par un ultime retournement de situation: dans la version tardive de la mort de Persée que nous transmet Jean d'Antioche (FHG IV, 544-545), le héros, ayant tenté en vain de pétrifier son beau père aveugle et par là invulnérable, croit que la tête est devenue inefficace, la retourne vers lui et meurt dans ce face à face si longtemps différé.

mentaire de la frontalité du monstre, dont la face est projetée vers le spectateur, en une autre forme d'*apostrophé*, qui marque son appartenance aux deux espaces, celui de l'image, où sa vue est insoutenable aux acteurs du récit iconique (sauf les dieux, bien entendu), celui du spectateur à qui elle est imposée, et pour qui elle est contemplable.

Le miroir de Méduse

Mais dans la peinture italiote Persée cesse de détourner la tête. Certaines représentations le montrent regardant la face de Méduse. Ce qu'il regarde, pourtant, ce n'est pas la tête elle-même, brandie par Athéna, mais le reflet qui apparaît à la surface d'une source ou sur le bouclier de la déesse:

— Sur un cratère de Leipzig [44], Persée est penché au dessus d'un puits et fait un geste de *thauma*, mais le reflet n'est pas visible. Athéna semble regarder l'original, la tête qu'elle soulève. A gauche, Hermès contemple la scène entière. Et à l'extrémité droite, un satyre se détourne, comme s'il prenait en charge le geste de l'*apostrophé* [45] (fig. 1.1).

— Sur un cratère en calice [46], c'est au dessus d'une source, délimitée par un cercle de pierres, que la déesse, assise sur son bouclier, tient la tête, dont le reflet est visible. Persée semble regarder dans cette direction, et l'orientation de sa main vers le bas souligne son regard (fig. 3.1).

— Sur un cratère en cloche qui se trouve à Boston [47] le reflet, inversé, est très net. Mais ce n'est plus une source qui le fait apparaître: il est porté par le bouclier d'Athéna, appuyé contre son corps. Et la déesse le regarde, ainsi que Persée et Hermès. Leurs trois têtes inclinées indiquent la direction des regards qui convergent vers cette image, reflet capté en position d'épisème, à l'endroit où, sur le bouclier des guerriers et parfois de la déesse elle-même, se dessine un gorgoneion [48]. Représentation figurée par l'art ou reflet, il s'agit pour les Grecs d'une *eikon*, dont cette scène semble mettre en évidence l'ambiguïté (fig. 1.2).

[44] Leipzig T83; sur cette série d'images que l'on rattache au peintre de Tarporley, cf. W. Hermann, « Spiegelbild im Spiegel. Zur Darstellung auf frühlukanischen Vasen », in *Wiss. Zeitschr. Univ. Rostock* 17, 1968, 7-8, pp. 667-671.

[45] Ce qui marque une inversion très forte par rapport à l'appétit visuel caractéristique du satyre, que l'iconographie met en scène avec le geste de l'*aposkopein*. La figure du satyre se détournant du gorgoneion (Schauenburg, *cit.*, pl. 32, 1-2; 34, 1; 35, 1) souligne donc l'importance de cet interdit visuel et ne doit pas être obligatoirement rattachée au drame satyrique, comme Brommer en fait l'hypothèse (*Satyrspiele: Bilder griechieschen Vasen*, Berlin 1959, pp. 33-34 et 74); *contra* F. Lissarrague, « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer? », in *Anthropologie et Théâtre Antique, Cahiers du GITA*, n. 3, Montpellier, oct. 1987, pp. 93-106.

[46] Gotha AHV 72.

[47] Boston 1970, 237.

[48] D. Pagliai, « Perseo e Medusa », in *Lo Specchio e il Doppio*, Milan 1987, pp. 132-134, interprète cette scène comme remise du gorgoneion à Athéna et fixation sur le bouclier. Mais selon la tradition narrative, c'est sur son égide que la déesse fixe le gorgoneion.

Le jeu est encore plus explicite sur une péliké de Tarente [49] (fig. 2.2). Car, dans la même situation, Athéna porte (déjà?) sur son égide un petit gorgoneion, figure qui ajoute un troisième terme au dédoublement initial de la tête originale et de son reflet. Le gorgoneion d'Athéna est, en principe, lui aussi la « vraie » tête, dont nous ne perçevons jamais que des images. Mais ce qui pour Persée et pour les deux divinités est reflet est pour nous image, au même titre, somme toute, que les deux « originaux ». Cette oeuvre du peintre de Tarporley — qu'il n'est pas dans notre intention d'accuser d'étourderie ni d'invraisemblance — dénonce le statut nécessairement iconique de la face de Gorgo, vision interdite qui n'est accessible aux humains que sous forme d'*eikon* [50].

Le motif de la contemplation du reflet, après la décapitation, est attesté en dehors de la peinture céramique grecque:

— d'une part sur des miroirs étrusques des IVème et IIIème siècles, dont il serait intéressant d'étudier les variantes: la tête est brandie au dessus d'une source, et le reflet se présente tantôt parallèlement à l'original, tantôt en position inversée [51];

— d'autre part sur une série de plaques Campana dont la datation s'échelonne du 1er siècle avant notre ère au 1er siècle de notre ère [52].

La composition est homogène: à gauche Persée avance en tenant par le haut la tête de Méduse, énorme. Sa main droite lève une épée. Sur la droite, Athéna s'avance symétriquement vers le centre. Elle présente, derrière la tête coupée, un bouclier où s'étale le gorgoneion (fig. 2.1). Schauenburg dénonce le caractère « illogique et purement décoratif » [53] de cette représentation, car le bouclier, placé derriere la tête, en reflète la face. On pourrait en conclure que cette face qui n'a pas de profil ne possède pas non plus de dos, étant un masque dont la vue ouvre sur le néant. L'intéressant est la juxtaposition — et presque la superposition — qu'opère l'image entre l'original monstrueux et son double, un double qui est à la fois reflet et image gravée en épisème [54], deux notions que la langue grecque englobe sous la dénomination d'*eikon* [55], le latin sous celle d'*imago*, et dont les

[49] Trendall-Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania* I, Oxford 1978, 51/44.

[50] Il faut ajouter à cette série un vase disparu: un cratère en cloche jadis dans la collection Durand (Reinach RVPI, Annali, 1851, pl. N): derrière Persée assis au dessus de la source où Athéna mire la tête, une femme tenant un miroir.

[51] Cf. E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlin 1943, CCXXII et CCXXIV.

[52] Cf. A. Borbein, *Campanareliefs*, Heidelberg 1968, pp. 178-181 et pl. 34-38.

[53] Schauenburg, 1960, p. 30; suivi par Borbein, *cit.*, p. 178.

[54] Seule la comparaison avec les images précédentes indique qu'il s'agit de la scène de contemplation du reflet.

[55] Et parfois d'*eidolon*. Sur les notions d'εἰκών et d'εἴδωλον, cf., à la suite de Vernant (« Naissance d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, pp. 105-137), S. Said (« Deux noms de l'image en Grec ancien: idole et icône », in *Acad. des Inscr. et Belles Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1987*, avril-juin, pp. 309-330) qui insiste sur l'opposition entre ces deux termes. Il faut également noter leurs interférences, en particulier chez Platon et Euripide.

auteurs de ces reliefs se sont attachés à figurer plastiquement l'équivoque proximité [56].

Ce motif iconographique ne connaît pas d'équivalent textuel. Cette scène qui montre Persée regardant la face interdite évoque cependant la séquence narrative du bouclier-miroir tendu par Athéna au moment de la décapitation, pour permettre au héros de mieux ajuster son coup. On ne connaît pas la date de l'introduction de ce détail dans la légende de Persée [57]. Cet ajout, l'invention par Athéna du rétroviseur, n'était pas indispensable à la vraisemblance de l'action. Persée compensait déjà le handicap que lui imposait l'interdit visuel en se guidant tactilement. Bien des images le montrent agrippant la chevelure serpentine ou immobilisant la nuque de sa victime. Et surtout les dieux lui prêtent main-forte. Athéna en particulier paralyse parfois l'un des serpents. L'artifice du bouclier-miroir n'est donc pas un simple complément rationaliste. Il présente une nouvelle implication du thème de la vision, fondamental dans le mythe, et ajoute un terme supplémentaire à l'alternance *visibilité-non visibilité* ou *in-visibilité* qui ponctue tout le récit des aventures de Persée. La vue de l'invisible est possible, lorsqu'il s'agit de son simulacre. Ce que contemple Persée n'est qu'un duplicata expurgé de la nocivité de son original, c'est une *eikon* [58]. L'ingéniosité d'Athéna, qui capte le reflet sur le bouclier, à l'emplacement qu'occupe le gorgoneion sur le bouclier des guerriers — et sur le sien propre —, justifie *a posterori* la visibilité effective de la face de Gorgo, et la paradoxale profusion de ses représentations. Elle devient vision supportable parce qu'*eikon*, et c'est cette iconicité de Méduse que révèle la séquence de la réflexion, dans la version narrative qui situe la scène au moment de la décapitation, comme dans la version figurative qui la place après.

[56] On rencontre un jeu analogue en céramique attique, 4 ou 5 siècles plus tôt: un lécythe du peintre de Pan (Bruxelles, Bibl. Roy., 10; ARV² 556, 110) montre une femme tenant en main un miroir dont le dos est décoré d'un profil de femme analogue à celui de la porteuse du miroir. Mais celui-ci est traité en figure rouge; l'autre, l'image gravée, évoquant aussi le reflet, est en silhouette noire, décalage qui souligne le statut de cette image dans l'image. Cf. aussi Boston 13.189; ARV² 384, 214.

[57] Pas avant Ovide, selon Ed. Phinney Jr., « Perseus battle with the Gorgons », in *TAPA* 102, 1971, pp. 445-463. Pour K. Ziegler, « Das Spiegelmotiv im Gorgomythus », in *Arch. RW* XXIV 1926, pp. 1-18, c'est une invention d'Euripide. Le niveau de connaissance technique dans la fabrication des miroirs et la place de la catoptrique dans la réflexion philosophique (cfr. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris 1988) rendent plausible l'élaboration de cette histoire à la fin du Vème siècle. Mais ce ne peut être qu'une hypothèse.

[58] Apd. II, 4, 2.

Le peintre de Pan

Mais dès le début du Vème siècle les imagiers avaient exploré d'autres voies pour signifier le paradoxe d'une représentation de l'incontemplable. C'est ce que montrent, dans l'oeuvre du peintre de Pan, trois images exemplaires, les seules d'ailleurs, parmi les vases qui lui sont attribués, à concerner Persée et la Gorgone.

Le décor de la péliké de Munich [59] (fig. 3.2) est d'une grande simplicité. Persée est représenté seul, portant à deux mains [60] la tête tranchée, circulaire comme un disque [61], et levée à hauteur de son épaule gauche. Elle occupe, en fait, la place qui sera la sienne sur l'égide d'Athéna et c'est comme un gorgoneion, trophée ou emblème, que Persée la tient contre lui. Mais en l'absence d'autres figurants, cette présentation de la tête de la Gorgone, qu'il projette perpendiculairement au plan de l'image, n'est destinée qu'aux spectateurs du vase. Persée, qui ne risque pas de voir cette face qu'il porte devant lui, détourne cependant règlementairement la tête. La torsion est soulignée par la position des pieds, opposée à celle du visage. Cette *apostrophé* dénonce l'interdit visuel, en indiquant qu'il ne joue que dans l'espace iconique. Il nous est permis à nous, spectateurs extérieurs à l'image, de regarder, comme le font sur d'autres images Hermès et Athéna, la Gorgone dans les yeux. Car ce que nous voyons est une *eikon*. Le peintre de Pan semble montrer la transmutation, opérée par la décapitation, de la tête en gorgoneion. Transformation qui n'est que révélation, ou explicitation de la nature iconique de la face de la Gorgone en tant qu'elle est objet de regards. C'est en la désignant comme *eikon* que Persée affiche la tête monstrueuse sur sa poitrine, en une exhibition analogue à celle que figureront plus tard les reliefs Campana, mais de façon plus concise, ce qui sera dédoublé en original et copie étant ici condensé en une figure unique.

L'hydrie du British Museum [62] (fig. 4.1) présente une scène plus narrative: il s'agit de l'instant où Persée prend la fuite après la décollation. Sous son bras, dans la besace, la tête émerge, les yeux fermés, ce qui est rare. Au centre Méduse, décapitée, s'affaisse, tentant encore de se soutenir du bout des doigts. Persée en s'enfuyant se retourne et son regard plonge dans l'orifice sanglant du col tranché. Le peintre a ainsi transformé le schème canonique du détournement en retournement, permettant à Persée d'assouvir sa curiosité. Mais le spectacle qui est offert, et vers lequel Athéna aussi s'empresse, est un trou entre les ailes, une béance [63].

[59] Munich 8725; ARV² 554, 85. Face B, un joueur de flûte.

[60] Il la soulève par en dessous, ce qui est rare (cf. Cratère de Catane) au lieu de la tenir par les cheveux comme d'ordinaire.

[61] Comme un ballon, dit A. B. Follmann, *Der Pan Maler*, Bonn 1968, p. 64.

[62] E 181; ARV² 555, 96.

[63] Une telle image prouve, me semble-t-il, qu'il est difficile de poser, comme le fait la psychanalyse depuis S. Freud (« La tête de Méduse », 1922, in *Résultats, idées, problèmes* II, Paris, 1985), une équivalence entre la face de Méduse et les organes génitaux féminins (cf. N. Loraux, « Matrem nudam: quelques versions grecques », in *L'Ecrit du Temps* II, Printemps

Persée regarde le vide, le manque de tête d'une Méduse devenue pour lui contemplable. Montrer le regard permis lorsqu'il n'y a plus à voir que l'absence est une autre façon de montrer le non-visible.

La dernière image, un médaillon de coupe[64] (fig. 4.2), est plus elliptique encore. Elle représente une Gorgone décapitée seule, motif exceptionnel[65]. Le corps est figuré, buste et ailes de face, dans la posture semi-agenouillée, traditionnelle. Et au dessus un petit serpent isolé se tortille. Il arrive que des serpents soient figurés à côté des Gorgones, sur les scènes post-décapitation, rampant à terre et comme participant à la poursuite[66]. Mais celui qui voltige ici dans les airs, à l'endroit où il se trouverait si la tête était là, dans la chevelure, ferme graphiquement l'intervalle entre les deux ailes dressées, comme pour délimiter la béance. Ce serpenteau résiduel met en évidence la lacune. Bien plus qu'un corps décapité le peintre de Pan fait voir ici le « sans-tête ». Et cette ellipse picturale, qui cerne par les séquelles du dessous et du dessus le manque capital, évoque les tactiques centrifuges mises en oeuvre dans les textes épiques pour éviter la description de la face interdite.

Ces trois images exceptionnelles indiquent que les peintres de vases, ont su, en techniciens du visuel, s'affronter au problème de l'invisible et du non regardable. Dans les représentations grecques, cette forme radicale de la mort qu'incarne Méduse, mort immédiate, dans l'instantanéité du regard, qui court-circuite la décomposition du cadavre et les rituels funéraires, n'est pensable, dicible et montrable que par des procédures qui la nient, la contournent ou la désignent comme néant, et qui manifestent qu'on ne peut l'appréhender qu'en tant que figure.

1986, pp. 90-102). Leurs interférences viennent de ce que ce sont, dans les représentations grecques, deux interdits visuels, parallèles donc, mais pas pour autant identiques. Ce que regarde ici Persée est un orifice, d'où vont naître Pégase et Chrysaor, un sexe maternel inversé, si l'on veut. Mais en l'occurrence la vue en est permise. C'est la tête de la Gorgone qui est l'interdit, et ici elle est radicalemnt disjointe, par la décapitation, de cet ersatz de vulve.

[64] Berlin 4951; ARV² 560, 159.

[65] Décapitée elle s'insère dans un contexte narratif, de poursuite généralement (sur la péliké du British Museum E399, au corps de Méduse s'affaissant répond, sur l'autre face, Persée s'enfuyant aavec la tête coupée). Seule, elle est soit entière, soit réduite au gorgoneion.

[66] Amphore Louvre F230; CV 4 (5) pl. 43 (209) 3 et 8. Fogg Art Mus. 60.318; ABV 86, 4 (hydrie chalcidienne).

LA VIE DES MORTS. REPRESENTATIONS ET FONCTIONS DE LA MORT ET DES MORTS DANS *LES HISTOIRES* D'HERODOTE

Catherine Darbo-Peschanski

Dans les *Histoires* d'Hérodote, c'est aux mots qu'il revient de saisir la mort et les morts. Ils le font soit en creux, par l'ellipse ou le détour; soit positivement, sous des formes plus ou moins précises et pittoresques, qui vont de l'utilisation sèche d'un vocabulaire spécialisé et générique à l'élaboration de scènes détaillées qui font tableaux.

Entre taire, mentionner et décrire, le texte donne donc de quoi se figurer diversement les procédures de la mort, les corps des morts et les traitements dont ces derniers font l'objet. Mais il fait plus. En tant que discours, il donne à la mort et aux morts une place doublement essentielle: au coeur des représentations qu'il construit de l'organisation du monde et du cours des événements d'une part, comme objet d'un véritable travail visant à résoudre la difficulté qu'il y a à dire la mort dans son accomplissement d'autre part.

Montaigne, dans le chapitre XIX du livre I des *Essais*, utilise la leçon que Solon donne à Crésus au livre I des *Histoires*: il faut considérer en toutes choses la fin. L'homme n'est pas « autarcique » (*autárkēs*), c'est-à-dire capable de trouver en lui les ressources nécessaires pour faire face aux circonstances. Il n'est que vicissitudes, si bien qu'on ne peut — et qu'il ne peut lui-même — juger de son bonheur qu'au moment où « il achève sa vie » (*teleutāi*), où il meurt. Mais, si Montaigne rappelle cette leçon, c'est pour illustrer des réflexions sur ce que, ailleurs dans son oeuvre, il nomme « le mourir »: la mort en train d'opérer, la mort à l'oeuvre. Or, dans les passages, pourtant très nombreux, où *les Histoires* font référence à la mort, on a du mal à trouver des récits du moment précis où les personnages l'éprouvent, des évocations de la mort comme passion[1]. Presque

[1] Deux passages seulement nous empêchent d'écrire qu'on ne trouve *aucun* récit de ce type. Il s'agit de l'épisode dans lequel Hérodote rapporte comment, frappé à la cuisse par Cambyse, le boeuf que les Egyptiens tiennent pour la réincarnation du dieu Apis s'éteint progressivement (III, 29), et du récit qui évoque la fin de Cambyse lui-même, en proie à la gangrène après s'être blessé à l'endroit précis où il a atteint le dieu. Cependant, on ne man-

for his hypothesis of early ancestor-worship, somewhat transformed. The paper ends by hinting at the internal heterogeneity, at least along geographical lines, of the tomb-cults.

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques.

The deadly face of Gorgo, from which all must avert their gazes, seems also to have been a topic to be largely avoided in speech. There are many references to Gorgo in our texts, but no exhaustive descriptions or detailed visualization. Paradoxicaly, however, Gorgo's mask is a favourite figure of Greek art and represented visually almost everywhere in the various contexts of daily life. In seeming to violate the primary taboo on viewing the Gorgo, the artists, nevertheless, especially the vase-painters, found ways to indicate the fundamental invisibility of this face.

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote.

In Herodotus' *Inquiries*, death is resolutely shown and understood as an active principle. Hence the elliptic form of the narrative: the text never describes the actors dying. On the contrary, it insists on the funeral rites: indeed if cultural habits discriminate people from each other, the funeral rites help to make the world a steady mosaic where every one has its proper place.

It also stresses the murders as offences against justice. That is to say against the part of destiny and appointment imparted to the members of each society, or as a compensation for the disorder thus created.

So death appears as a power which can ever make and unmake the order of things, impelling thus the life of the world.

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires.

According to many sepulchral epigrams of the *Greek Anthology*, death at sea is represented as most mournful fate of all. As a particularly dreadful agent of death, the sea has its own, specific, ways of killing the shipwrecked. Plunged into the depths of the awful liquid element, swallowed up by the roaring waves or cast on to the inhospitable shore, the dead person is condemned to the most horrible destiny: mutilated, disfigured or shrunken and deprived of funeral rites, he loses his name, his integrity, his individuality.

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire.

The remarks on the relation *sêma/nóēsis* by Gregory Nagy (*Arethusa* 16, 1983) provide the take-off point for this paper: if the *sêma* (" sign; grave ") is incomplete without *nóēsis* (" intellection "), as Nagy argues from a linguistic point of view, the reader should be e s s e n t i a l to the funerary inscription. In general,

the role of the reader is only implicitly defined by funerary inscriptions. However, in the case of Mnesitheos' gravestone (1210 Peek; 128 Pfohl; Eretria, Euboea, first half of Vth century B.C.), the role of the reader is explicitly defined or inscribed in the epigram itself, which makes use of two parallel verbs for the act of reading: *ananémesthai* and *légein*. The reader is supposed to " distribute ", orally, the contents of the inscription to the passers-by (vv. 1-2); he is supposed to " read it aloud " to them from the stele (vv. 5-6). Thus, the reader becomes the distributor of the *kléos*, or " acoustic renown ", of the deceased. For reasons of dialect and epigraphy, an alternative to v. 6 *hátis ereî* (" who [i.e. the stele] will say ") is proposed: *hoû tis ereî* (" where one will read ").

G. Hoffmann, Les jeunes filles et la mort: quelques stèles à épigramme.

The present article reconsiders four gravestones with inscription which belong to the attic classical production and show a maiden. Our purpose is to introduce the problem of articulation between what is seen and what is written (or said) and to bring out a basis for further investigation: if the *korè* is praised by the epigram like a daughter, she is depicted by the stone like a *parthenos*. So it conveys a strength which must help the family to overcome the trial of death.

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico.

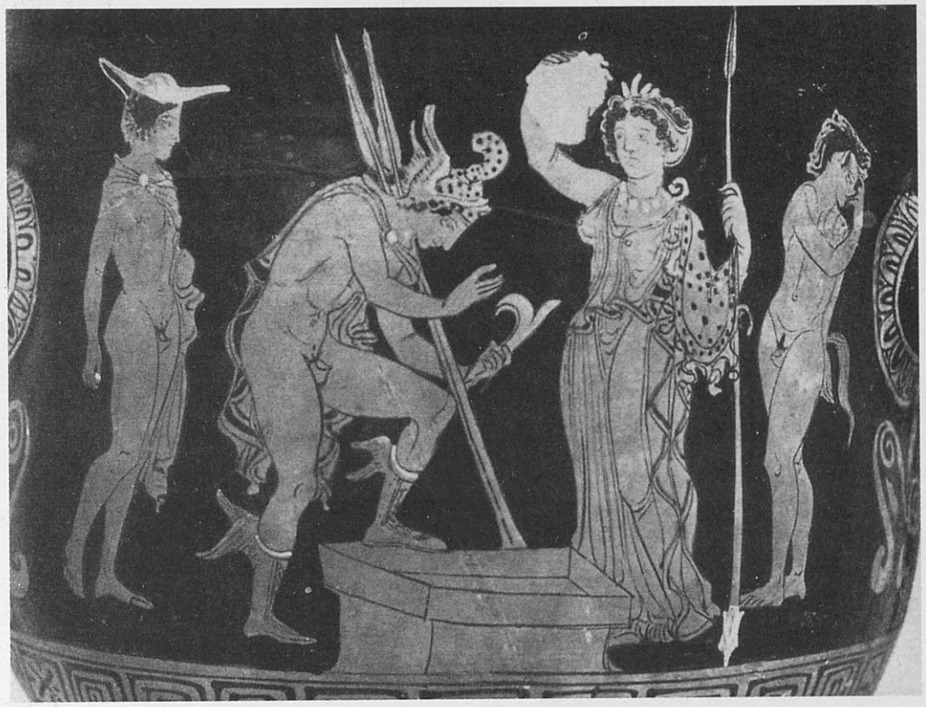
A main change is observable in attic funerary *semata* at the beginning of the archaic age: the indifferentiated, rough stelai which stood — without any particular orientation — on the top of the mounds, developed into decorated and figured ones and into statues, enriched with the dedication written by.

Such monuments involved a new position along the street and facing it, in order to convey the message about the social identity of the dead. From the fragmentary documentation available about their contexts, it seems that the *mnemata*, exclusive of wealthy members of society, stood and often grouped them in family plots rather than marking individual tombs, and maked them very impressive.

The analysis of the subjects chosen for figured representations, shows — beside the traditional image of the ageless, heroic *kouros* — athletes, warriors and a rich series of ephebical figures revealing a political articulation based on a new organization of status, role and age-classes. Anyway, the aristocratic committence of all these monuments is claimed by the standard virtues of the *agathoi, sophrones, pistoi andres* celebrated by inscriptions, moulded upon the contemporary elegy. So we get the main features of the idealized, ' archetvpal ' male protagonists of the Attic 6th cent. B.C.; women, on the contrary, are rarely glorified by monuments, and generally as *korai* (the potential *kouridie alochos* borrowed from the homeric tradition); only towards the end of the period they are represented as mothers (an anticipation of the classical pattern of the hoplite's mother).

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre.

Many inscriptions appear on Attic vases which may be related more or less directly to the images themselves. This essay explores in brief those inscriptions which are written not on the general field of the vase but on objects represented

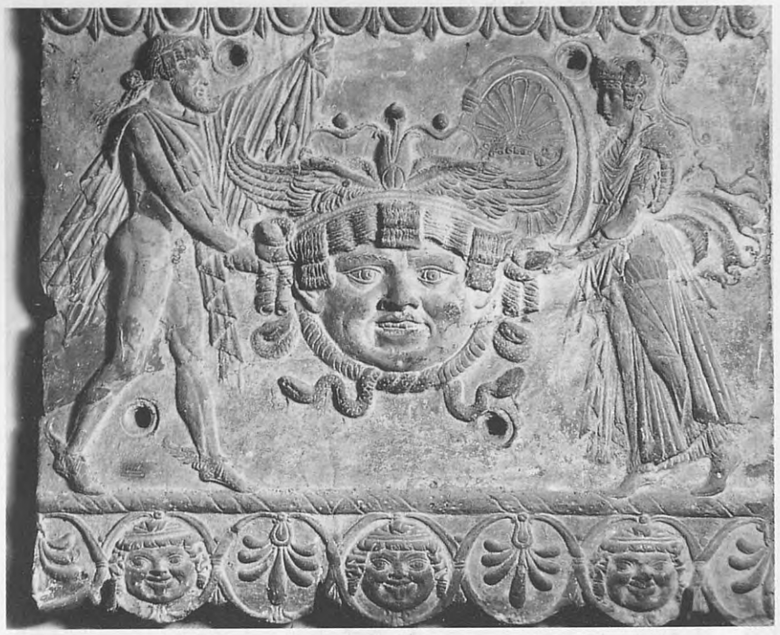


1



2

1. Cratère Leipzig T 83. 2. Cratère Boston 1970. 237.



1



2

1. Plaque Campana, Naples. 2. Péliké Tarente.

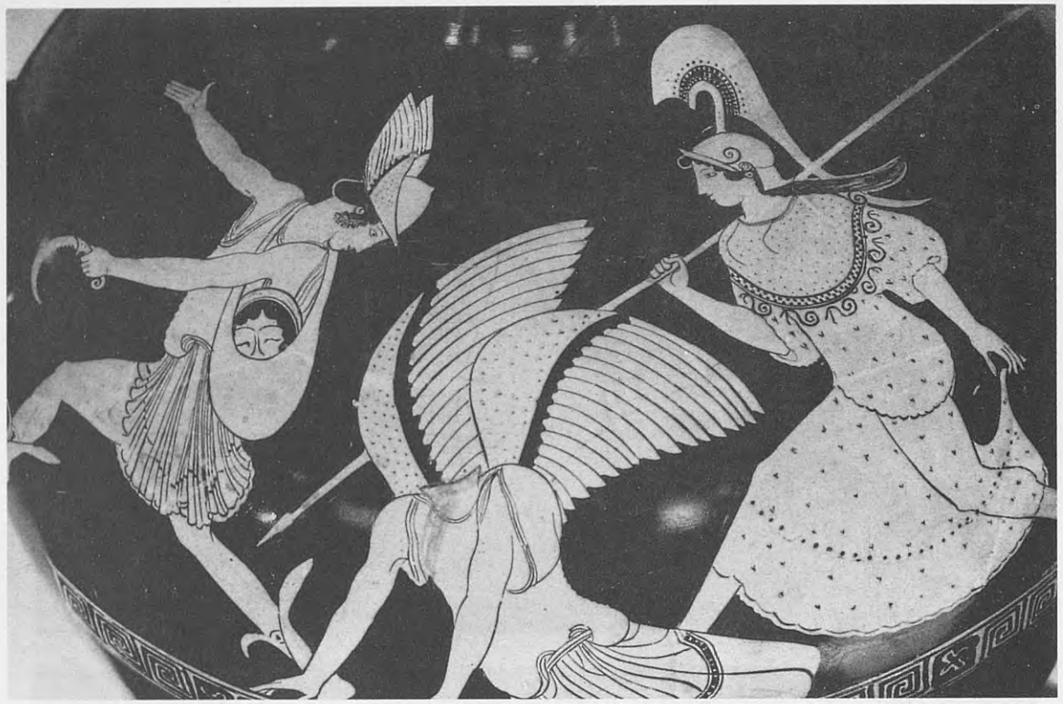


1



2

1. Cratère Gotha AHV 72. 2. Péliké Munich 8725.



1



2

1. Hydrie Londres E 181. 2. Coupe Berlin 4951.



2

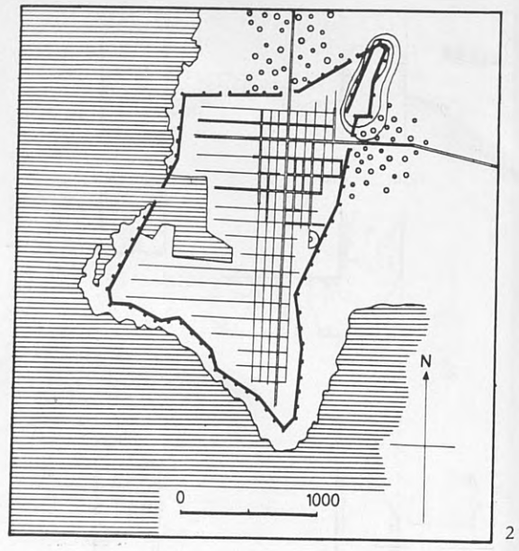


1

1. Stèle d'Aristylla. 2. Stèle de Mnèsagora et de Nicocharès.



1



2



3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI