

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16



2008-2009 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 15 - 16

Prima di copertina: statuetta fittile da Ialysos (*Museo Archeologico di Rodi*).

Quarta di copertina: scarabeo da Monte Vetrano, faccia inferiore (foto Soprintendenza Archeologica Salerno).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16

2008 - 2009 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

CH. MALAMUD, Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant	p. 9
D. RIDGWAY, Nicolas Coldstream e l'Italia	» 17
P. GUZZO, Tucidide e le isole, tra Fenici e Greci	» 21
M. D'ACUNTO, Una statuetta fittile del Geometrico Antico da Ialysos	» 35
PH. ZAPHIROPOULOU, The tumulus necropolis at Tsikalario on Naxos	» 49
P. CHARALAMBIDOU, The pottery from the Early Iron Age necropolis of Tsikalario on Naxos: preliminary observations	» 57
M. CIVITILLO, Sulle presunte "iscrizioni" in lineare A e B da Itaca	» 71
J.K. JACOBSEN - S. HANDBERG - G.P. MITTICA, An early Euboean pottery workshop in the Sybaritide	» 89
L. CERCHIAI - M.L. NAVA, Uno scarabeo del <i>lyre-player group</i> da Monte Vetrano (Salerno)	» 97
M.A. RIZZO, I sigilli del Gruppo del Suonatore di Lira in Etruria e nell'agro falisco	» 105
R. BONAUDO, In rotta per l'Etruria: <i>Aristonothos</i> , l'artigiano e la <i>metis</i> di Ulisse	» 143
B. D'AGOSTINO, Il valzer delle sirene	» 151
F. CROISSANT, Le premier kouros Parien	» 155
L. CHAZALON - JÉRÔME WILGAUX, Violences et transgressions dans le mythe de Térée	» 167
A. LUPA - A. CARANNANTE - M. DELLA VECCHIA, Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica	» 191
G.L. GRASSIGLI, La voce, il corpo. Cercando Eco	» 207

RASSEGNE E RECENSIONI

L. CERCHIAI, The Frustrations of Hemelrijk - a proposito della recensione di J.M. Hemelrijk a R.Bonaudo, <i>La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane</i> , Rome 2004	» 219
F. PESANDO, L'ombelico dell'archeologo. Breve nota su J. Dobbin - P. Foss, <i>The World of Pompeii</i> , London-New York 2007, J. Berry, <i>The complete Pompeii</i> , London 2007 e M. Beard, <i>Pompeii. The Life of a Roman Town</i> , London 2008	» 222
M.A. CUOZZO, rec. a V. Nizzo, <i>Ritorno ad Ischia - Dalla stratigrafia della necropoli di Pithekoussai alla tipologia dei materiali</i> , Napoli 2007	» 224

H. TRÉZINY, rec. a B. d'Agostino, F. Fratta, V. Malpede, <i>Cuma. Le fortificazioni. 1. Lo scavo 1994-2002, AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2005	p.	231
M. BATS, rec. a M. Cuozzo, B. d'Agostino, L. Del Verme, <i>Cuma. Le fortificazioni. 2. I materiali dai terrapieni arcaici. AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2006	»	233
I. BALDASSARRE, rec. a <i>Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque, Musée du Louvre (10 et 27 mars 2004)</i> sous la direction de S. Descamps-Lequime, Musée du Louvre, Paris 2007	»	237
A. TADDEI, rec. a Claude Vibert-Guigue, Ghazi Bisheh, <i>Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne</i>	»	241
RIASSUNTI	»	244

ENTENDRE ET VOIR AVEC JEAN-PIERRE VERNANT*

CHARLES MALAMOUD

Ceux d'entre nous qui ont eu le bonheur de travailler avec Jean-Pierre Vernant se souviennent peut-être d'une expression qui lui venait dans le dialogue quand il prenait son élan pour sauter à une nouvelle étape de sa réflexion, entraînant avec lui son interlocuteur: «Ecoute voir», disait-il, après une pause. Cette locution n'est nullement bizarre en français oral, elle ne heurte pas, mais elle n'est pas non plus très répandue, et il me semble bien ne l'avoir entendue que de la bouche de Jipé. Au risque de surinterpréter, je suis porté à la gloser: «écoute et tu verras». Quand il s'agit d'apprendre ou de comprendre, écouter est un moyen, voir est le but ou plutôt c'est une manière de désigner le but. S'il faut, pour parler de la compréhension, de l'appréhension intellectuelle, se référer à l'activité d'un organe des sens, l'ouïe, la vue, le toucher (la préhension, la saisie) sont en concurrence; mais sans aucun doute la manière la plus adéquate et en tout cas la plus usuelle d'exprimer la perception juste d'une situation ou d'un problème relève de la vision: on a compris, c'est-à-dire que désormais on y voit clair, les obscurités ont disparu, les choses sont devenues évidentes.

Ce trait de l'expression orale de Vernant, dans le dialogue, m'amène à poser une question sur le contenu de son œuvre: en deçà ou au delà des métaphores inhérentes au vocabulaire de la perception,

trouvons-nous dans ses écrits une réflexion sur les rapports entre l'entendre et le voir, le sonore et le visible dans ce que nous donne à connaître la Grèce ancienne?

Ce qui frappe d'emblée c'est que le thème du regard est un motif central de sa pensée: il apparaît non seulement dans les textes qui portent explicitement sur l'image, le miroir, le masque, mais encore dans d'innombrables passages où Vernant entreprend d'analyser ou simplement de narrer un mythe ou de présenter un personnage mythique ou épique. Il ne s'agit pas, en général, de détails descriptifs sur l'acuité de la vision, l'apparence des yeux ou de notations qui relèveraient du statut social du regard (qui a le droit de regarder qui?). Toujours c'est l'essentiel qui est en cause, la nature profonde, le destin des êtres saisis dans le moment où ils regardent ou sont regardés. L'extrême attention que portait Vernant à tout ce qui relève du visuel et du visible et donc son extraordinaire aptitude à déceler dans les textes et à mettre en lumière, en scène, les passages qui s'y rapportent, c'est ce dont on peut se rendre compte immédiatement en consultant l'Index très détaillé qui clôt les deux volumes de l'*Oeuvre* aux éditions du Seuil¹: les entrées «œil», «regard», «vision», «vue», spectateur etc., sont nombreuses et pourvues d'abondantes références;

* Ce texte est une version quelque peu remaniée d'une communication présentée au colloque international organisé par le Collège de France, l'EHESS et l'EPHE *Relire Jean-Pierre Vernant* les 9-11 octobre 2008 à Paris.

¹ Jean-Pierre Vernant, *Œuvres Religions, Rationalité, Po-*

litique, I et II, 2509 pages, Paris, Editions du Seuil, 2007, édition préparée par Maurice Olender sur les indications de Vernant lui-même qui a fait le choix des textes retenus et décidé de l'ordre dans lequel ils seraient présentés. C'est à cette édition que je me réfère ici.

le domaine de l'audition et du sonore, en revanche, répertorié de façon beaucoup plus lâche, est beaucoup moins bien représenté. Il faut dire qu'à cet égard l'index est quelque peu trompeur et témoigne d'un parti pris inconscient: par exemple il n'y a pas d'entrée «musique», alors que ce thème et ce terme sont évidemment présents dans le texte². Il n'y a pas d'entrée «récitation», «rythme», «instrument de musique», bien que «les sonorités inquiétantes» associées au masque de Gorgô, les cris, les plaintes soient étudiées en détail p. 1575-1585 et soient l'occasion de tout un développement sur les instruments, les sonorités, les hennissements, les grincements, les clameurs. Il reste, malgré tout, que l'index annonce bien les conclusions que l'on tire de la lecture des chapitres de Vernant: il est nettement plus sollicité par ce que les Grecs voient que par ce qu'ils entendent. Il va de soi que dans cette perspective il ne faut pas considérer la parole comme une province du sonore: ce que nous savons de la manière dont les Grecs pensaient ce qui est à voir et de ce qui est à entendre, nous le savons, pour l'essentiel, par ce qu'ils nous en disent, que la parole ainsi préservée ait été d'abord dite ou écrite. Vernant lui-même a mis en lumière les conditions sociales et politiques dans lesquelles se déploie la parole, notamment la parole publique, et la trame d'histoire que dessine ce déploiement. Mais le monde des sons et des bruits autres que la parole, ou même la parole en tant qu'elle est aussi une combinaison d'unités sonores, ces motifs sont en retrait par rapport à tout ce que met en œuvre la faculté de voir. Il y a, pour expliquer cette inégalité, des raisons évidentes, trop évidentes: ce que voyaient les Grecs (ce que leurs textes en disent et les images qu'ils ont construites et qui ont subsisté), nous le voyons encore, en partie, bien que ce ne soit pas avec les mêmes yeux; nous n'entendons presque rien de ce qu'ils entendaient: les bruits de la nature mis à part, nous pouvons difficilement nous en faire une idée. Mais cette limitation, très réelle, ne doit pas nous détourner de notre question: que lisons-nous et comment lisons-nous les textes grecs, dans ce qu'ils ont à nous dire du rapport entre le voir et l'entendre?

Il est une situation pour le moins où l'entendre et le voir sont associés, dans l'œuvre de Vernant, en une sorte de confrontation: ce que l'œil percevait contredit ce que l'oreille entend ou du moins lui

apporte un complément de vérité et fait donc apparaître le message sonore comme ce à quoi la vérité fait défaut. C'est l'histoire d'Ulysse avec les Sirènes. Vernant résume et commente cette aventure à quatre reprises³. Il est clair qu'elle lui tient à cœur, moins pour ce qu'elle nous apprend du personnage d'Ulysse que pour la leçon qu'il faut en tirer sur la signification de la mort. Rappelons la structure de ce récit dans le texte de l'Odyssée. Il comporte trois étapes:

1. Ulysse rapporte ce que Circé lui a dit en tête à tête (XII 39-54): elle lui annonce ce qui arrivera quand avec son bateau il passera près des Sirènes. Elle lui apprend les malheurs qui sont le lot de celui qui prête l'oreille à leur voix: «Elles charment les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leur chant! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour: car de leur fraîche voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent» (traduction Bérard). Viennent ensuite les recommandations de Circé: qu'Ulysse bouche avec de la cire les oreilles de ses matelots, que lui-même ait les oreilles ouvertes pour entendre les Sirènes, mais qu'il se fasse attacher au mât en sorte qu'il lui soit impossible de céder à leur appel.

2. Ulysse prend la mer et fait part à ses hommes de ce que Circé, «la redoutable à voix de femme», lui avait dit à lui seul: les dangers auxquels ils vont s'exposer, le moyen d'y échapper (XII 144-165).

3. Ulysse en vient au récit des événements eux-mêmes tels qu'ils ont eu lieu, tels qu'il les a vécus, conformes à ce que Circé avait prévu (XII 166-200).

Entre ces trois versions successives il y a des différences: c'est seulement dans la première, dans les paroles de Circé à Ulysse, qu'il est fait mention du *leimôn* où sont assises les Sirènes et du charnier qui s'entasse près d'elles. Et c'est seulement dans le récit qu'Ulysse fait des événements une fois qu'ils se sont accomplis que sont reproduites les paroles des Sirènes telles qu'Ulysse les a entendues. Dans la reconstruction (à la fois résumé et analyse) que Vernant, lecteur, fait de cette aventure, le tas de corps pourrissants est un élément essentiel. Il va de soi, bien que cela ne soit pas dit explicitement dans le texte d'Homère, que ce sont là les restes des marins qui ont cédé à l'appel

² Il n'y a pas d'entrée «audition», «auditeur», «bruit», «écouter», «entendre», «oreille», «silence», «sourd», «voix» (mais on

trouvera, il est vrai, *phonè* et *siopè*).

³ P. 87 s., 1384, 1406 s., 2266 s., 2282.

des Sirènes. Ces ossements qui sont sur le *leimôn*, il n'est pas dit qu'Ulysse et ses compagnons les ont vus⁴. Mais il est sûr que c'est une réalité visible, qui impose son effroyable présence à qui vient à les regarder⁵. Ce que perçoit la vue contredit le chant que font entendre les Sirènes, révèle le mensonge contenu dans leurs paroles. Quand elles disent à Ulysse qu'elles lui feront connaître, s'il vient près d'elles, les propos qui célébreront à l'avenir la gloire des héros et donc sa propre gloire, elles disent vrai, et même dit Vernant, «elles lui révèlent la Vérité avec un grand V... ce qu'elles disent à Ulysse, d'une certaine façon, c'est ce qu'on dira de lui, quand il aura franchi la frontière entre le monde de la lumière et celui des ténèbres», mais elles mentent quand elles lui disent qu'heureux de ce qu'il aura entendu, s'il s'arrête dans leur îlot, il pourra retourner chez lui, riche de son nouveau savoir (XII 188). Cette promesse est démentie par l'incontestable, l'irréfutable vérité des cadavres qui pourrissent sur place. Cette vérité est la réalité, indicible, de la mort. La vérité des paroles que les Sirènes promettent de faire entendre à Ulysse, s'il cède à leur appel, n'est pas mise en doute. Il est bien vrai que les exploits qu'Ulysse aura accomplis feront de lui un homme glorieux que les poètes célébreront. Mais une sorte de mensonge s'insinue dans cette vérité: il n'est pas vrai qu'après sa mort quelque chose doive subsister du héros qui lui permettra d'être conscient de sa gloire et d'en tirer une sorte de réconfort. Rien ne peut compenser l'horreur de cette perte de soi: telle est la leçon qu'Achille enseigne à Ulysse venu le visiter dans l'Hadès. C'est pourtant ce même Achille qui, alors qu'il était encore vivant, proclamait dans l'Iliade son choix de la belle mort: plutôt mourir au combat, jeune, en pleine possession de sa force et de sa beauté, et acquérir une gloire immortelle qu'attendre, dans les laideurs du vieillissement, une mort inéluctable, prélude à l'oubli. «Il existe donc, dit Vernant, (p. 2282) une tension entre d'une part la gloire du mort et la réalité concrète de la mort». Dans l'aventure d'Ulysse et des Sirènes cette tension est illustrée par une opposition entre les promesses des paroles entendues et la présence muette de ce qui s'impose à la vue.

Les yeux ne sont pas seulement l'organe qui constate la mort, ils peuvent être aussi ce par quoi

la mort survient. «La mort dans les yeux»: si le thème du regard est si intensément présent dans la pensée de Vernant, c'est aussi parce que les regards s'échangent, et que l'échange de regards est une figure et la condition fondamentale de la réciprocité. L'exemple le plus net de la réciprocité impossible est l'affrontement du mortel et de la Gorgone. «Quand on regarde une Gorgone, quand on croise le regard de Méduse, qu'on soit rapide ou lent, ce qu'on voit reflété dans les yeux du monstre, c'est soi-même changé en pierre, soi-même devenu une face d'Hadès, une figure de mort, aveugle, sans regard» (p. 138). «Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux, et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, puissance de mort. Dévisager Gorgô, c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre aveugle, opaque» (p. 1518).

Seul le regard de Méduse pétrifie le mortel dont elle croise le regard: cas extrême de réciprocité dissymétrique. Mais si dans le face à face les regards s'affrontent, atteignent et affectent l'autre regardeur et ne sont pas une contemplation mutuelle, c'est que, d'une manière générale, l'œil n'est pas seulement un organe de réception, ou plus précisément, que la perception visuelle n'est pas une réception passive. «Dans la conception commune des Grecs, l'œil est de nature ignée. Aristote reconnaît que pour l'ensemble des philosophes œil et vision s'apparentent au feu. Le regard a souvent été considéré par les Anciens comme un rayon, *aktis*, émis par le feu de l'œil en direction de l'objet...» (p. 1011 sq.).

Si le thème du regard, du visible et de la figuration de l'invisible est chez Vernant l'objet de tant de développements, de tant de reprises insistantes et de formulations frappantes, c'est, nous l'avons noté, parce qu'il réfléchit, mieux que quiconque, aux liens paradoxaux qui unissent la vision à l'indicible, à l'impensable de la mort. Mais en deçà de cette limite, il y a la perception du monde qui est «beau comme un dieu», et ce à quoi l'homme tient par-dessus tout: «être dans le monde humain, c'est être vivant à la lumière du soleil, voir les autres et être vu par eux, vivre en réciprocité, se souvenir de soi et des autres». C'est ainsi que se définissent les biens qu'Ulysse s'expose à perdre à chaque étape de

⁴ La traduction de Philippe Jacottet («et l'on voit s'entasser près d'elles») ajoute au texte (La Découverte, 1982, p. 199).

⁵ «Il [Ulysse] a vu ce qu'était la mort, il l'a vu lorsqu'il était

chez les Cimmériens, à la bouche d'enfer, il l'a vu aussi auprès des Sirènes qui chantaient sa gloire, depuis leur îlot entouré de charognes» (p. 93).

sa navigation. Le lecteur peut se demander si «vivre en réciprocité» serait aussi «entendre les autres et être entendu par eux»⁶.

La prééminence du visuel sur tous les autres domaines du sensible dans l'œuvre de Vernant n'est pas une simple constatation de lecteur. Vernant lui-même s'en explique magnifiquement dans son Introduction au volume collectif publié sous sa direction, *L'homme grec*⁷. Répondant implicitement à la contribution de Charles Segal, «L'homme grec, spectateur et auditeur», Vernant écrit: «Pour la culture grecque, le "voir" a un statut privilégié, il est valorisé jusqu'à occuper dans l'économie des capacités humaines une position sans égale... D'une certaine façon l'homme est regard dans sa nature même. Et cela pour deux raisons, l'une et l'autre décisives. En premier lieu, voir et savoir c'est tout un... La connaissance est interprétée et exprimée sur le mode du voir. Connaître est une forme de vision. En second lieu, voir et vivre, c'est aussi tout un. Pour être vivant il faut à la fois voir la lumière du soleil et être visible aux yeux de tous. Quitter la vie signifie perdre en même temps la vie et la visibilité, abandonner la clarté du jour pour pénétrer dans un autre monde, celui où, perdu dans la Ténèbre, on est dépouillé tout ensemble de sa figure et de son regard... Notre regard opère dans le monde où il trouve sa place comme un morceau de ce monde» (p. 1912).

Peut-on, sur le modèle de *L'Homme grec*, penser à un *Homme indien*? Les difficultés sont évidentes. On ne pourrait commencer à les surmonter qu'en délimitant arbitrairement, et en assumant cet arbitraire, le fragment du monde indien que l'on se proposerait de prendre en considération. Les coupures ou articulations chronologiques n'ont pas en Inde la même netteté ni la même portée qu'en Grèce. Et le monde indien n'a pas la même unité que le monde grec: tous les Grecs parlaient grec, des dialectes grecs que tous les Grecs pouvaient comprendre. Dans l'Inde qu'il est convenu d'appeler l'Inde ancienne (quand finit-elle? Avec la conquête musulmane? Peut-on dire même que l'Inde an-

cienne appartient tout entière au passé?) la diversité des langues est un fait majeur: à côté du sanscrit et des langues moyen-indiennes qui en sont issues, les langues dravidiennes, le tamoul, en premier lieu, s'affirment et donnent lieu à des littératures qui leur sont propres. Cela posé il faut bien reconnaître qu'il y a des blocs de traditions, des manières de concevoir les rapports des hommes entre eux et avec les autres formes du vivant et l'ensemble du cosmos qui constituent un vaste «savoir partagé», commun à tout ce qui peuple le Continent du Pommier rose.

C'est en me limitant à une face de cette culture, celle que nous font connaître les textes composés en sanscrit, que je voudrais poser, à propos de l'Inde, la question qu'avait suscitée en moi la lecture de l'*Oeuvre* de Vernant: comment y pense-t-on le rapport du voir et de l'entendre? Ainsi formulée, dans le présent contexte, la question prend une tournure ou dévoile une ambition comparatiste. Cette ambition n'est recevable que si on précise bien le corpus de données que l'on prend en compte et si ces corpus ont, dans les cultures ainsi confrontées, des analogies quant à leur structure propre et à leur statut. C'est à ce prix, me semble-t-il, que d'une part on évite de verser dans des considérations trop vagues sur les «mentalités» et que d'autre part les contrastes ou les différences prennent sens. C'est du moins la leçon que je tire de Jean-Pierre Vernant.

Dans le cadre ainsi proposé, il est clair qu'on est amené à souligner l'extrême importance, pour la pensée indienne, de la sphère du sonore. Il serait bien sûr absurde d'opposer une Inde qui écoute et entend à une Grèce qui regarde et voit. La Grèce a son tonnerre, ses cris, ses plaintes, sa musique et ses chants, son acoustique, le bruit et le silence de ses paroles. L'Inde, de son côté, tout autant que la Grèce, est peuplée d'images, ses dieux et aussi ceux des mortels qui par leur ascèse ont acquis des pouvoirs surnaturels ont des regards foudroyants, les poètes inspirés sont des «voyants» (*ṛṣi*) ou des visionnaires (*kavi*)⁸, ses penseurs élaborent des doctrines qui sont des «vues» (*darsana*), ce qui est

⁶ Sans doute: la vie sociale n'est possible que si les partenaires s'écoutent les uns les autres et même parviennent à s'entendre. Mais on voit bien la différence, qui n'est pas propre à la culture grecque: je peux voir le regard d'autrui, même le regard qu'il porte sur moi, je ne peux entendre son oreille. Tout au plus puis-je essayer d'imaginer son écoute ou me contenter d'une réciprocité différée, dans laquelle mon interlocuteur et moi

écouterions et nous ferions entendre tour à tour.

⁷ Edition italienne, *L'Uomo greco*, Rome-Bari, Laterza, 1991; édition française, *L'homme grec*, Paris, Seuil, 1993.

⁸ Jan Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, La Haye, Mouton, 1963; *Eye and Gaze in the Veda*, Amsterdam, North Holland Pub. Co., 1969.

évident ou clair est «vu» (*dṛṣṭa*, *spaṣṭa*), les fidèles se pressent dans les sanctuaires pour avoir la vue (le *darśan*) de la divinité qui y révéree (et pour être vus d'elle), cette divinité elle-même n'est vraiment présente dans son image que lorsqu'a eu lieu la cérémonie d'«ouverture des yeux» (*akṣyunmeṣa-ṇa*), et, bien entendu, les verbes *paś*, *dṛś*, *īkṣ*, qui signifient «voir» ou «regarder» ou «examiner» fournissent nombre de termes relatifs à l'intelligence, à la réflexion, à l'investigation (un nom pour l'activité intellectuelle qui se rapproche le plus de ce que nous nommons philosophie est *ānvīkṣikī*, de la racine *īkṣ*). L'Inde ne se lasse pas de créer des formes, de combiner des couleurs, de jouer de l'ombre et de la lumière, et je le répète, de produire des textes qui décrivent et expliquent ces actions, sans oublier le topos des œillades dans les scènes amoureuses, ni, dans un autre registre, celui du Veda, l'obligation faite aux hommes et aux femmes présents sur l'aire sacrificielle, tantôt d'échanger des regards, tantôt de ne pas voir⁹.

Néanmoins me paraissent caractéristiques de l'Inde (pour l'essentiel, de l'Inde brahmanique) les traits que voici.

1. Au cours des cinq ou six siècles qui précèdent le début de notre ère se constituent des savoirs, à vrai dire des sciences, descriptives et normatives qui portent sur le langage, toujours saisi dans son aspect sonore: la grammaire, la phonétique, la métrique. Par la suite les philosophes discuteront du rapport entre son et sens¹⁰, mais jamais le mot ne sera conçu en dehors de sa manifestation sonore. La grammaire, notamment, est cultivée avec zèle et jouit d'un prestige incomparable; avec ses catégories, ses procédures d'analyse, elle détermine des manières de penser qui agissent dans d'autres disciplines¹¹. La grammaire est le point d'appui de philosophies

et de spéculations qui sont au centre de la création intellectuelle de l'Inde ancienne¹².

2. D'immenses séquences textuelles se transmettent de génération en génération, pendant des siècles, jusqu'à nos jours encore, oralement. Nombre de ces textes ne sont ni répétitifs, ni lâches, ni portés par un rythme. Souvent ce sont au contraire des textes denses, difficiles, ou chaque détail compte: les formules de la Grammaire de Pāṇini au premier chef. Confier à la mémoire humaine ce qui doit être préservé et transmis, considérer qu'on ne sait vraiment que ce qu'on sait par cœur: ces pratiques et ces idées se sont maintenues dans l'Inde bien après que l'usage de l'écriture s'y fut répandue, (les premiers textes écrits qui nous soient parvenus sont les inscriptions d'Asoka, qui datent du milieu du III^e siècle avant notre ère). Les savoirs essentiels sont faits de paroles dites et entendues. Cela suppose des méthodes d'apprentissage spécifiques¹³.

3. Le massif de textes le plus ancien de l'Inde est le Veda, terme qui signifie «savoir». Un synonyme de Veda est *śruti*, «audition»¹⁴. Pour les hommes qui, du fait de leur naissance dans une des trois plus hautes classes de la société, sont tenus, dans leur enfance, d'apprendre le Veda (cet apprentissage commence par une initiation qui fait d'eux des «deux fois nés»), ce savoir ne peut être reçu que de la bouche d'un maître: on répète ce qu'il dit, de la manière dont il le dit. L'essentiel de la *śruti* a été composé avant que l'écriture ne fût connue. Par la suite, il n'y a jamais eu d'interdiction de mettre par écrit le texte du Veda et de le lire, mais toujours il a été prescrit, telle est sur ce point l'orthodoxie brahmanique, de l'apprendre en écoutant un maître. C'est, en principe, pour assurer la transmission correcte, orale, et, autant que faire se peut, la compréhension du Veda, que se sont constituées les

⁹ Stephanie W. Jamison, *Sacrificed Wife, Sacrificer's Wife, Women, Ritual, and Hospitality in Ancient India*, Oxford University Press, 1966, pp. 139-141; Ch. Malamoud, *La Danse des pierres*, Paris, Seuil, 2005, pp. 147 s.

¹⁰ Madeleine Biardeau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole*, Paris-La Haye, Mouton, 1964.

¹¹ Louis Renou, 'Les connexions entre le rituel et la grammaire en sanskrit', *Journal Asiatique*, 1941-1942, pp. 105-165, notamment la conclusion (article repris dans Louis Renou, *Choix d'études indiennes, réunies par Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1997, pp. 311-371; voir aussi les réserves et précisions de Johannes Bronkhorst, 'The relationship between linguistics and other sciences in India', in *Histoire des sciences du langage*, édité par Sylvain Auroux - E.F.K. Koerner - Hans-Josef Niederehe -

Kees Versteegh - Walter de Gruyter, Berlin NewYork, 2000, tome I, pp. 166-173.

¹² David Seyfort Ruegg, *Contributions à l'histoire de la philosophie linguistique indienne*, Paris, E. de Boccard, 1959; Madeleine Biardeau, op. cit.

¹³ Sur la méfiance de l'Inde brahmanique à l'égard de l'écriture, voir Ch. Malamoud, *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989, pp. 295-306; Le Jumeau solaire, Paris, Seuil, 2002, pp. 127-149 et 166-169. Voir aussi les compléments et correctifs de R. Torella, *Il Pensiero dell'India. Un'introduzione*, Rome, Carocci, 2008, p. 159.

¹⁴ C'est à ce titre que cette «audition» qu'est la parole (désignée comme *śabda*) fait partie, dans les *darśana* de l'orthodoxie brahmanique, des *pramāṇa*, moyens de connaissance valide, à côté du témoignage des sens (*pratyakṣa*) et de l'inférence (*anumāna*).

sciences auxiliaires, «membres» (*aṅga*) de ce corps qu'est le Veda lui-même: la Grammaire, la Phonétique et la Métrique déjà mentionnées, et aussi la science du Rituel (les Kalpasūtra) et l'Étymologie (le Nirukta).

4. Pour la tradition indienne, les différents éléments dont est fait le Veda, les poèmes et groupes de poèmes qui en constituent la partie la plus ancienne, mais aussi les traités en prose de la partie la plus récente n'ont pas à proprement parler d'auteur, ils ont été «vus» par des poètes, des *ṛṣi*, terme que la science de l'Étymologie fait dériver de la racine *dṛś* «voir» (de même que les dieux sont censés avoir «vu» les rites que célèbrent les hommes). Le pouvoir, le talent qui leur est propre est de transposer en mots du langage, en poèmes sonores, ce dont ils ont eu l'intuition visuelle. Mais cela même qu'ils ont «vu» est la manifestation d'une parole incréée, éternelle, cachée. En sorte que les paroles des poèmes sont comme une réfraction de cette parole sans commencement. Nombre de poèmes védiques sont une célébration de la parole védique elle-même, de la force qui anime les poètes et aussi de cette parole d'où émanent tous les sons du Veda et qui se révèle en tant que telle dans le jeu des énigmes que les poètes, à certains moments de la cérémonie sacrificielle, se posent les uns aux autres¹⁵. Il y a une déesse Parole, divinité parmi d'autres dans le panthéon védique. Elle parle, s'adresse directement à celui qu'elle inspire («écoute, toi qui es écouté», *śrudhi śruta*), montre que tout repose sur elle, que c'est d'elle que les dieux tirent tout leur pouvoir¹⁶. Mais dès la fin de la période védique, dans les Upaniṣad, se déploie une spéculation sur le *brahman*, l'«absolu» dont le Veda est la manifestation sonore, le *śabdabrahman*¹⁷. A vrai dire, ce qui caractérise la pensée védique et les spéculations que le Veda a suscitées, ce n'est pas tant la prééminence de l'audition comme mode de perception que la

nature sonore de ce qu'il y a à percevoir, de ce dont les poètes ont la révélation. L'emploi du verbe «voir» pour désigner la manière d'appréhender une réalité indubitablement, essentiellement sonore apparaît clairement dans la règle de Pāṇini selon laquelle les mélodies (*sāman*) du Sāma-Veda sont nommées d'après le nom du *ṛṣi* qui les a vues¹⁸. Bien des siècles après la période védique, les poètes reprennent ce thème de la parole sonore qu'est le *brahman* et qui, ayant été vue par eux, est restituée dans leur poème. Bhavabhūti (VIII^{ème} siècle de notre ère) semble particulièrement attaché à ce thème. Dans le drame *Uttararāmacarita*, il évoque la création de l'Epopée du Rāmāyaṇa par Vālmiki, après qu'il a eu la révélation du *śabdabrahman*. Le dieu Brahmā s'adresse alors à lui en ces termes: «te voilà initié à présent à l'Absolu dont la Parole est l'essence (*prabuddho'si vāgātmani brahmaṇi*). Dis la geste de Rāma. Ton œil prophétique de voyant possède un irrésistible éclat (*avyāhatajyotir āṛṣaṇ te prātibhaṇ cakṣuḥ*)»¹⁹.

5. Le terme usuel pour «parole» est *śabda* (un dictionnaire est un *śabdakoṣa*, «coffret de mots»), mais *śabda* signifie également «son» ou même «bruit». Insistons-y, la parole est douée de sens (*artha*), mais ne peut être séparée de son substrat sonore, même quand elle n'est pas effectivement prononcée. Le silence est encore une modalité de la parole. Ni *śabda*, ni cet autre mot pour parole, le féminin *vāc*, n'ont connu d'extension ou de glissement comparables à ceux de *logos*²⁰. Elle peut être exaltée comme divinité, comme principe suprême, elle n'est pas pour autant un synonyme de raison. La «voix», *vāṇī*, par quoi la parole se fait entendre, est célébrée comme partie immortelle de l'âme ou comme immortelle et, en tant que telle, partie de l'*ātman*, du «soi»²¹. Que la parole soit faite de sons, et que sous cet aspect, à ce titre, elle soit un élément de l'univers, c'est ce que montre aussi ce texte vé-

¹⁵ Louis Renou, «L'énigme dans la littérature de l'Inde ancienne», *Diogenes* 29 (1960) pp. 37-48, repris dans Louis Renou, *L'Inde fondamentale, études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann, 1978, 11-20; 'Sur la notion de brahman' (avec le concours de Lilian Silburn), *Journal Asiatique*, 1949, pp. 7-46, repris dans *L'Inde fondamentale*, pp. 83-116.

¹⁶ k-Saṃhitā X 125. Ce texte fameux a été commenté notamment par Louis Renou, *Etudes védiques et pāṇinéennes*, tome XVI, Paris, éditions E. de Boccard, 1967, pp. 166 s. et par Georges Dumézil, *Apollon sonore et autres essais, Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 13-24.

¹⁷ David Seyfort Ruegg, op. cit., p. 11.

¹⁸ Pāṇini IV 2, 7: *dṛṣṭaṇ sāma*.

¹⁹ *Uttararāmacarita*, II, prose après la strophe 5. Traduction de Lyne Bansat-Boudon, in *Théâtre de l'Inde ancienne*, sous la direction de Lyne Bansat-Boudon, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 870.

²⁰ Ce qui ne veut pas dire que les composantes de *logos* autres que «parole» sont inconnues de la pensée indienne! Pour exprimer les notions de calcul, proportion, raison, le sanscrit a recours notamment à des dérivés de la racine *mā*, «mesurer»; la raison raisonnante est rendue par des dérivés de *hetu*, «cause» etc., et, bien sûr, la Logique est une discipline majeure.

²¹ Bhavabhūti, *Uttararāmacarita*, invocation liminaire: *van-demahi ca tāṃ vāṇīm amṛtām ātmanah kalām*.

dique connu sous le nom d'«*upaniṣad* de la parole tout entière», qui associe les consonnes occlusives à la terre et au feu, les sifflantes au feu et à l'air, les voyelles au soleil²².

6. Le thème védique des «pouvoirs de la parole» ne concerne évidemment que ceux qui ont accès au Veda. De même les spéculations sur l'Absolu comme parole donneront lieu, à la fin du premier millénaire de notre ère à des philosophies mystiques fort complexes qui s'écartent de l'orthodoxie brahmanique et qu'on englobe sous le nom générique de tantrisme²³. Les doctrines tantriques sur l'énergie de la parole sont le domaine, dans l'Inde, de ceux qui adhèrent à ces courants de pensée. En revanche fait partie du «savoir partagé», dès la fin de la période védique, l'idée que les cinq sens et les organes sensoriels qui en sont le siège correspondent chacun à un des cinq éléments du monde physique, sans qu'on puisse dire en quoi consiste au juste cette correspondance ou cette affinité: ainsi l'œil et la vision correspondent au feu, ce qui n'est pas surprenant; la langue et le goût, à l'eau; le nez et l'odorat, à la terre; la peau et le toucher, à l'air. Quant à l'oreille et à l'ouïe, elles correspondent à l'*ākāśa*, terme qui signifie à la fois «éther», «ciel» et «espace». Or si le ciel est un des secteurs de l'univers, l'espace les englobe tous, il est aussi le lieu des points cardinaux (*dis*). L'ouïe, donc, est en rapport avec la partie la plus vaste et, si on peut dire, la plus abstraite du cosmos. Les poètes tirent parti de cette connexion. Ainsi Kālidāsa, pour dire que le dieu Viṣṇu, après un séjour sur terre, remonte au ciel, dans l'*ākāśa*, a cette périphrase: «le dieu pénétra dans son empire, domaine du son». Le même Kālidāsa, dans la bénédiction qui ouvre le drame *Śakuntalā*, énumère les cinq éléments (ils font partie des huit formes sous lesquelles se manifeste la divinité suprême, Śiva en l'occurrence): seul dans la liste l'*ākāśa* est défini par le domaine sensoriel qu'il constitue, l'espace, ou l'éther qui occupe le tout de l'univers et qui a pour qualité propre (*guṇa*) la *śruti*, l'audition²⁴. Telle est la sublimité de l'audition: entendre c'est avoir rapport à l'espace infini. Les sculptures qui figurent

Śiva dansant à Chidambaram le montrent pourvu des divers objets qui symbolisent l'éther et du tambour, figuration du sonore en général et allusion à la tradition selon laquelle c'est Śiva qui a enseigné à Pāṇini la façon de présenter rationnellement les phonèmes du sanscrit²⁵.

Revenons, pour terminer, au Veda. La partie ancienne, les recueils d'hymnes, est faite de poèmes caractérisés par leur mètre, *chandās*. L'homme qui entreprend d'offrir un sacrifice est censé abandonner son corps profane et se donner un corps nouveau, «fait de parole et de mètres», un corps qui n'a d'autre consistance que les textes védiques récités pendant la cérémonie²⁶. Ces structures métriques sont des arrangements numériques de syllabes: tant de syllabes dans le vers, tant de vers dans la strophe, tant de syllabes dans la strophe²⁷. Dans les textes de la prose védique les formes métriques des hymnes (indépendamment de leur contenu, du sens des mots) sont mises en correspondance avec telle partie du cosmos, de la société, du corps humain. Les auteurs de ces textes s'ingénient à décomposer une action ou un objet en un nombre d'éléments qui soit identique au nombre de syllabes caractéristique de tel mètre et enseignent qu'il y a une affinité, fondée sur cette congruence numérique, entre cet objet ou cette action et ce schéma métrique: cet objet ou cette action sont alors sous la protection de ce mètre (jeu étymologique sur le nom *chandās*, «mètre», qu'on fait dériver de la racine verbale *chad*, «protéger, couvrir»). Ce jeu sur les nombres est étourdissant et donne l'impression d'être parfaitement arbitraire, mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue ce qui sous-tend ces additions et multiplications: c'est l'idée que le texte des poèmes védiques est avant une combinaison d'éléments sonores, à tout le moins un chapelet de syllabes à réciter et l'idée aussi que ce sont les structures phoniques du poème qui permettent de découper la partie extra-textuelle du monde, d'en recombinaison les éléments de manière à les rendre signifiants.

Ces remarques aideront à comprendre ce qui est en cause dans le passage védique que voici²⁸. Je l'ai choisi parce qu'il met en question le rapport

²² Aitareya-Āraṇyaka III 2, 5.

²³ En guise d'introduction, André Padoux, *L'énergie de la parole, cosmogonies de la parole tantrique*, Fata Morgana, 1994.

²⁴ Kālidāsa, *Śakuntalā*, invocation liminaire.

²⁵ C. Sivaramamurti, *Naṭarāja in Art, Thought and Literature*, Delhi, National Museum, 1974, p. 181.

²⁶ Charles Malamoud, *La danse des pierres*, op. cit., pp. 15-32.

²⁷ En fait il faut distinguer entre syllabes brèves et longues, respecter des contraintes, notamment les cadences. Le symbolisme des Brāhmaṇa n'en tient aucun compte.

²⁸ Taittiriya-Brāhmaṇa I 1, 4, 1-2 à compléter par Kāṭhaka-Saṃhitā VIII 3. Cfr. Herta Krick, *Das Ritual der Feuergründung*, Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wissenschaften, pp. 62 ss.

du voir et de l'entendre. Il s'agit d'instructions sur l'aménagement du terrain sacrificiel que le nouveau maître de maison doit installer pour y célébrer les rites solennels réguliers. Il faut y construire trois foyers de briques. D'abord, près du milieu de la bordure occidentale, le foyer *gārhapatya*, carré. Puis, à une distance de douze pas en direction de l'est, le foyer *āhavanīya*, circulaire. Puis, prenant pour origine un point sur la droite qui sépare ces deux foyers, on se dirige vers le sud, et, à une distance de douze pas, encore, on construit le feu dit *anvāhāryapacana*, qui est un demi-cercle. Selon certains ces distances varient en fonction de la «classe» sociale (*varṇa*) à laquelle appartient le sacrificiant: si c'est un brahmane, huit pas; si c'est un *rājaniya*, onze pas; si c'est un *vaiśya*, douze pas. A quoi correspondent ces chiffres? Au nombre de syllabes dans certains des mètres védiques les plus employés: la strophe dite *gāyatrī* est faite de trois séquences de huit syllabes; la strophe *triṣṭubh* de quatre séquences de onze syllabes, la strophe *jagatī* de quatre séquences de douze syllabes. Or il y a non pas par convention, mais par nature, une affinité entre la classe des brahmanes et le mètre *gāyatrī*, entre la classe des *kṣatriya* et le mètre *triṣṭubh*, entre la classe des *vaiśya* et le mètre *jagatī*. Un des textes qui donnent ces instructions sur la distance qui doit séparer les foyers ajoute: parce que le nombre de pas est déterminé et limité, le sacrificiant obtiendra ce qui est déterminé et délimité. Mais il peut aussi évaluer la distance d'un coup d'œil, sans compter les pas. Ce faisant il obtient ce qui est non déterminé, illimité. Ici comme en d'autres circonstances, l'illimité s'oppose au limité, il ne l'englobe pas. Pour avoir le tout il faut les deux. Le texte ne dit pas comment on peut à la fois ou successivement mesurer et évaluer à l'œil, mais il recommande de le faire,

pour avoir les deux types de biens. Mais il saisit l'occasion de faire l'éloge de l'œil. Se référant à un adage bien connu selon lequel on doit croire plutôt le témoin qui dit: «j'ai vu» que celui qui dit: «j'ai entendu dire», le texte ajoute: «on peut dire le faux par la parole, on peut penser le faux par l'esprit, mais l'œil, lui, est vérité. Celui qui construit son autel sur un emplacement déterminé à vue d'œil, c'est sur le vrai qu'il le construit. En conséquence de quoi, le maître de maison qui est en possession d'un autel qu'il a ainsi construit sur le vrai ne doit pas dire le faux [ce n'est pas seulement qu'il ne doit pas mentir: il ne doit pas dire non quand son devoir est de dire oui]; et donc dans sa maison il ne doit pas y avoir de brahmane qui ne soit pas rassasié». Notons que cet éloge de l'œil est une sorte d'ornement qui s'ajoute à la règle proprement dite. Que la distance soit réalisée par des pas effectués et comptés ou globalement évaluée, elle consiste de toute manière en unités dont le nombre correspond à un nombre de syllabes, c'est-à-dire à un trait de la parole poétique en tant qu'elle est une substance sonore. De même, les empreintes des pas de la vache qu'on fait venir sur le terrain du sacrifice pour être le prix d'achat du *soma* et qui, cela est dit avec insistance, est une figure de la parole, de la parole du Veda: ces empreintes sont des objets visibles qui, parce qu'ils sont appelés *pada*, «trace de pas», sont destinés à illustrer, matérialiser ces autres *pada*, cette autre signification du mot *pada*: «mot»; le «mot», *pada*, est l'unité constitutive du *pāda*, «vers», qui, lui-même entre dans la composition de l'unité supérieure, la strophe. La terre de ces empreintes est recueillie, confiée au sacrificiant et à son épouse: les pas de la vache portent jusqu'au cœur du sacrifice les sonorités de la parole²⁹.

²⁹ Taittirīya-Saṃhitā VI 1, 8, 1-5; Śatapatha-Brāhmaṇa III 3, 1, 1-11. Notons qu'une fois la vache introduite sur l'aire sacrificielle, l'étape suivante, dans le déroulement du rite, est

un échange de regards entre l'épouse du sacrificiant et la Parole ainsi présente devant ses yeux.

P.-CH. MALAMUD, *Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant*

This paper presents a few remarks on the way Jean-Pierre Vernant perceives and analyses the relation between seeing and hearing in Ancient Greece. As a contrast to Greece, where the importance of seeing is overwhelming, in Ancient India, speech as voice and sound is the way the Absolute manifests itself and although the poets are described as «seers», what they «see» is made of sound and speech as sound is the subject matter of systematic speculations, myths and explanations of the ritual.

D. RIDGWAY, *Nicolas Coldstream e l'Italia*

This obituary essay notes the lasting contribution made by Nicolas Coldstream (30 March 1927 – 21 March 2008) to the understanding of the pre-Classical Greek world. The archaeological record of Italy and Sicily played a crucial role in his two major works (*Greek Geometric Pottery*, 1968; 2008²; *Geometric Greece 900-700 B.C.*, 1977; 2003²), and in many papers devoted to the material from individual sites. His œuvre is distinguished throughout by an extraordinary capacity to extract history as well as chronology from the archaeological record – and nowhere more so than at Giorgio Buchner's Pithekoussai, where he was a frequent and welcome visitor.

P.G. GUZZO, *Tucidide e le isole, tra Fenici e Greci*

The ancient sailor technology by Phoenicians and Greeks used the islands, so frequent in the Mediterranean Sea, as landing-places during the navigation. Evidence of this use is found in the literary sources as well as in the place names. Among the last ones those with the suffix -oussa are studied, and it is made a list of them. Moreover, the islands were used as safe places to have relations with mainland population, of which they didn't trust. The analysis about this subject confutes what has been transmitted by Thucydides (6,2,6) about the previous presence in Sicily of Phoenicians compared to the Greek presence. The reconstruction made by the Historian has been compared with other passages of his own text, which suggest the interpretation here proposed.

M. D'ACUNTO, *Una statuetta fittile del Geometrico Antico da Ialysos*

This paper deals with the clay female figurine which was found in the tomb 470 in the plot Platsa Daphniou at Ialysos (Rhodes). This figurine dates back as early as 900-875 BC. Its wheel-made body and the head with pronounced features may show influences from the Dark Age plastic productions of Cyprus and Crete. The function of this statuette and its identification are not clear. It is unlikely that the figurine was a doll. Some iconographic details, as the diadem, and its comparison with other statuettes buried in the Dark Age tombs suggest two alternative interpretations: the statuette could represent a rank figure, as the mother, or otherwise a death goddess or demon, as Persephone / Kore.

PH. ZAPHIROPOULOU, *The tumulus necropolis at Tsikalario on Naxos*

In the Cyclades archipelago of the Aegean Sea a most impressive tumulus necropolis of the Geometric period has come into light on a rocky plateau of central Naxos.

At this site there is a complex of about twenty-five tumuli out of which seventeen were investigated. The tumuli, some as large as 9-12m in diameter, were made of a stone kerb (the stones were huge rock upright slabs) approximating to a perfect circle; most of them had one or more cremation pyres inside but also some others had large and smaller rectangular cist graves. The offerings include coarse ware, painted vessels and many small objects. Also there was a kind of "road web" among the tumuli and a huge "menhir", a rocky huge upright slab 3,20m high, erected at the main entrance of the cemetery as a marker of the grave area.

This cemetery was used during the MG period but it seems that it continued into the 6th century B.C., as a place of veneration of the ancestors who belonged to a feudal "aristocracy".

X. CHARALAMBIDOU, *The pottery from the early Iron Age necropolis of Tsikalario on Naxos*

Pottery from the imposing necropolis of Tsikalario in central Naxos is the main focus of this study, which aims to offer new information about the nature of production and circulation of ceramics from workshops in inland Naxos compared with

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009
dalle **Edizioni Lul**
Via G. Galilei, 38 - Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

