



Article scientifique

Article

2001

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel

Jaillard, Dominique

How to cite

JAILLARD, Dominique. Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel. In: Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, 2001, vol. 113, n° 1, p. 341–363. doi: 10.3406/mefr.2001.10671

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:160196>

Publication DOI: [10.3406/mefr.2001.10671](https://doi.org/10.3406/mefr.2001.10671)

© The author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareALike (CC BY-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

DOMINIQUE JAILLARD

LE PILIER HERMAÏQUE DANS L'ESPACE SACRIFICIEL

Cette étude d'une série d'images (vases attiques de la fin du VI^e à la fin du V^e siècle) figurant le pilier hermaïque dans des espaces et des contextes de «type sacrificiel» a pris naissance dans le cadre beaucoup plus large d'une recherche sur les «configurations d'Hermès» dans le polythéisme grec. L'analyse du passage de l'*Hymne homérique à Hermès*¹ racontant comment le dieu nouveau-né met à mort, partage et «cuisine» deux des vaches du troupeau dérobé à Apollon, nous a conduit à nous interroger sur les manières dont Hermès intervient dans le champ du sacrifice. De notre étude de l'hymne nous pensons pouvoir conclure que l'abattage des deux vaches et l'étrange cuisine dont elles sont l'objet contribuent non seulement à assurer au «nouveau» dieu sa pleine participation au partage des «compétences» (*érga*) et des «honneurs» (*timai*) divins tel qu'il se définit sous le règne de Zeus, mais aussi qu'ils jouent un rôle décisif dans la mise en place du sacrifice sanglant en réalisant certaines de ses conditions de possibilité. Après avoir fait basculer les bêtes du côté de la mort et de la reproduction, Hermès *Bouphónos*, tueur de bœuf, abat les deux vaches en un geste qui atteint la vie en sa source même. En perçant l'*aiôn*, la moëlle de vie, siège de la force vitale², il réalise en sa pureté le passage qu'est la mort. Le dieu traite ensuite les viandes comme une totalité, indépendamment des partages que réalise ordinairement la *thusía* (entre sang et carcasse, parts humaines et divines, *splánkhna* et viandes...), assurant par là le passage de l'animal abattu à la viande comestible. Ainsi Hermès prend place au côté de Prométhée, ou – dans un contexte attique – de Sopatros, parmi les figures qui, sans fonder le sacrifice³, en mettent en place les composantes décisives (mise à mort, répartition des parts...).

¹ *HhH.* 112-141.

² *HhH.* 119.

³ Il n'y a pas en Grèce de fondation, ni même peut-être, à proprement parler, de fondement mythique du sacrifice comme tel. Sur cette question, voir J. Rudhardt, *Les mythes grecs relatifs à l'instauration du sacrifice : les rôles corrélatifs de Prométhée*

Contrairement toutefois à Prométhée ou à Sopatros dont l'action opère d'abord dans le temps du mythe, Hermès pourrait aussi être présent et agir à l'intérieur même de l'espace du rite. Les liens qui, autour du partage sacrificiel, unissent Hermès à la figure du héraut et du prêtre nous ont conduit à considérer cette hypothèse. Elle peut s'appuyer sur les fonctions sacrificielles du héraut dans l'épopée homérique⁴ et sur le fait que la langue de la victime, coupée à part, porteuse des puissances médiatrices du langage, constitue un morceau de choix (*gêras*) susceptible de revenir tantôt à Hermès, tantôt au *kêrux* ou au *hiereús*⁵. Le prêtre notamment, en établissant la relation avec le divin, apparaît à bien des égards comme une figure homologue à Hermès⁶. Le dieu semble aussi présent auprès du foyer d'Hestia quand, avec la flamme, s'élèvent vers les Immortels encens ou *knússe*⁷. Mais l'ensemble des sources, hétérogènes et d'interprétation délicate n'autorise aucune conclusion assurée⁸. L'examen d'un corpus de vases figurant

et de son fils Deucalion, dans *MH*, 37, 1970, p. 1-15 et J.-L. Durand, *Sacrifier, partager, répartir*, dans *L'uomo*, IX, 1985, p. 53-62, ainsi que J.-P. Vernant, *À la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode*, dans M. Detienne (éd.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 37-132 pour les enjeux du partage prométhéen et M. Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris, 1998 pour les manières grecques de penser la fondation.

⁴ Voir R. Mondi, *The function and social position of the Kerux in Early Greece*, thèse, Harvard, 1978 et G. Berthiaume, *Les rôles du mageiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice en Grèce ancienne*, Leiden, 1982, p. 5-14.

⁵ P. Stengel, *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig-Berlin, 1910, p. 172-77 et E. Kadletz, *The tongues of Greek sacrificial victims*, dans *HarvTheolR*, 74, 1981, p. 21-29, point de vue sceptique qui règle bien vite la question de l'interprétation du vers 1110 du *Ploutos* d'Aristophane et de ses scholies, ainsi qu'en général, les problèmes que soulève l'histoire des scholies antiques, homériques notamment. Pour la consécration des langues à Hermès, voir aussi Cornutus 16, 21, 3. Athénée I 16 b, commentant l'*Odyssée*, associe l'offrande des langues à Hermès, en sa qualité d'herméneute, aux libations que lui versent les Phéaciens lorsqu'ils se retirent pour dormir à l'issue du repas. Notons dans un calendrier sacré de Mykonos LSG 96, que lors d'un sacrifice à Apollon *Hékatombios*, «on prend sur les agneaux sacrifiés par les couples de jeunes mariés, une langue pour le prêtre et une langue pour chacun des deux couples de jeunes mariés». Les vertus hermaïques de la langue sont ici clairement homologues à l'action qu'Hermès exerce dans le mariage au d'Aphrodite, de Peitho et de Zeus *Teleiios*, quand il initie communication et échange entre époux.

⁶ J.-L. Durand, *Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger*, dans M. Detienne (éd.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 157.

⁷ Voir J.-P. Vernant, *Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, dans Id., *Mythe et pensée chez les Grecs*, nouvelle éd., Paris, 1990, p. 155-215.

⁸ Voir G. Berthiaume, *op. cit.*, p. 52 et note 73, p. 113.

des piliers hermaïques en contexte sacrificiel nous a en revanche permis de repérer en quoi le dieu intervenait dans l'espace et dans le rite de la *thusía*, comment il réalisait certains passages indispensables à l'accomplissement du sacrifice.

L'analyse de ces images requiert cependant qu'on saisisse d'abord la logique interne qui préside à leur construction. Partons d'une image particulièrement économe de signes, déjouant tout effort d'identification «représentative», comme un skyphos du peintre de Triptolème (fig. 1) associant un autel, un pilier et deux *anathémata* «vides». Seul l'agencement des signes fait sens, indiquant à la fois le lieu – un sanctuaire – et, dans un tel contexte, l'intense valeur sacrificielle du pilier hermaïque⁹. La même démarche s'impose avec une image plus complexe comme le cratère du peintre de Pan (Naples, fig. 16), figurant une scène de rôtissage des *splánkhna* au feu d'un autel. La présence du *kanoûn* qu'un éphèbe tient levé au centre de la composition à hauteur de l'hermès ne saurait être adéquatement expliquée par la fonction – introuvable au demeurant – qui se-

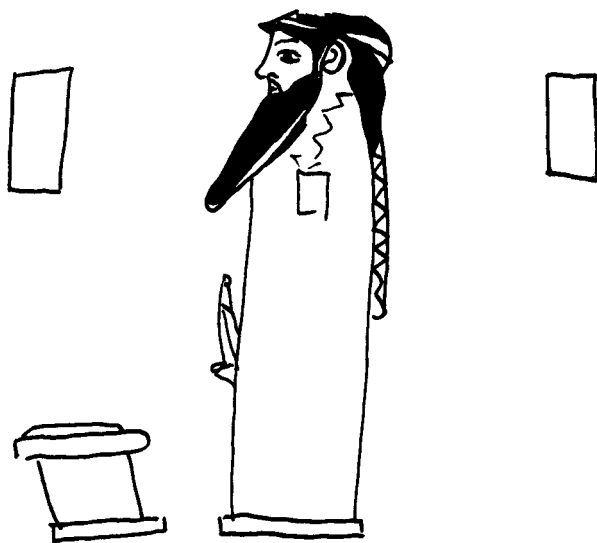


Fig. 1 – Skyphos à figures rouges, Peintre de Triptolème, Berlin, Staatl. Mus. F 2594, ARV² 367, 104, dessin L. Vieillefond.

⁹ Pour une mise en place théorique de nos analyses voir les articles fondamentaux de J.-L. Durand, *Du rituel comme instrumental*, dans M. Detienne (éd.), *op. cit.*, p. 167-181, et de J.-L. Durand et F. Lissarrague, *Un lieu d'image. L'espace du loutérion*, dans *Hephaistos*, 2, 1980, p. 89-106, modifié dans C. Jacob et F. Lestrangant (éd.), *Arts et légendes d'espaces*, Paris, 1981, p. 125-148.

rait la sienne à ce moment du rite. Par sa position dans l'image, par les gestes de son porteur, le panier prend place dans une construction synthétique extrêmement élaborée qui se révélera, au terme de l'analyse, mettre en relation les éléments constitutifs du rituel. Ainsi, loin de « simplement » représenter des séquences du rite, nos images pourraient figurer certaines des articulations internes au sacrifice, en quelque manière « réfléchir » et « penser » la *thusía*.

La même attention à l'agencement des signes interdit d'interpréter univoquement les scènes de sacrifice à l'autel en présence du pilier comme un sacrifice à l'hermès¹⁰. L'objection est là encore d'ordre iconique, elle tient à la position relative du pilier et de l'autel, désaxés dans la plupart des images : le dieu ne se tient pas face au sacrifice dont il passe pour le destinataire. Il peut même tourner le dos au feu sacrificiel et ne regarder que le panier qu'on lui présente (fig. 15). La lecture devra donc se montrer attentive à repérer les variations des positions réciproques de l'autel et de l'hermès pour en décrypter le sens par rapport à l'articulation des divers éléments du rite, autant dire, sans trop anticiper nos conclusions, à reconnaître les médiations iconiques que le pilier est, par sa position, amené à accomplir dans un rituel en image.

En se donnant pour objet l'hypothèse d'une présence agissante d'Hermès dans l'espace effectif du rite, notre démarche doit encore s'assurer qu'il est possible d'assimiler les propriétés de l'objet « herme » à l'action du dieu Hermès. Les hermes ne sont pas de simples représentations ou figurations; le pilier quadrangulaire avec tête et sexe dressé constitue plutôt un mode de présence divine spécifique qu'il est possible de définir à partir des pratiques dont il est l'objet et des médiations spatiales qu'il opère¹¹. Que cette présence soit en outre foncièrement hermaïque nous semble confirmé par le fait qu'à la fin du VI^e et au long du V^e siècle av. J.-C., en Attique du moins, l'herme est fondamentalement ressenti et pensé comme lié à Hermès, quelques puissent être ses autres possibles¹². Nous pensons donc pou-

¹⁰ Admise comme une évidence, pour exemple, par H. Metzger, *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Paris, 1965. F. T. van Straten, *Hiera Kala. Iconography of animal sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leyde, 1995, p. 27, parle prudemment de « sacrifices at herms ». Pour une autre approche, voir J.-L. Durand, *L'Hermès multiple*, dans C. Bron et E. Kassapoglou (éd.), *L'Image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*, Yens sur Morges, 1992, p. 25-34.

¹¹ Nous empruntons le concept de « mode de présence » à J.-L. Durand qui en a explicité les enjeux lors du séminaire *Images et religions. Méthodes et problématiques pour l'Antiquité gréco-romaine* organisé par l'École française de Rome le 21 janvier 2000.

¹² Sur le statut de l'hermès, voir P. Devambez, *Piliers hermaïques et stèles*, dans

voir affirmer qu'en figurant des piliers hermaïques, les imagiers attiques donnent à voir Hermès dans l'un de ses modes de présence¹³.

C'est cette modalité qu'il nous faut cerner d'un peu plus près. Tant dans la pratique quotidienne que dans l'imagerie, l'hermès est l'objet de gestes rituels, voire culturels, qui se caractérisent par un mélange de familiarité et de piété déférente. On lève la main comme pour le «saluer»¹⁴, on s'adresse à lui¹⁵, on le couronne, on le supplie, on le touche, comme sur une amphore de Laon (fig. 2) où un éphèbe pris dans l'espace défini par deux piliers hermaïques place le bout de ses doigts à l'extrémité de la barbe de l'hermès qui lui fait face. C'est le geste qu'on attribue depuis l'épopée ho-

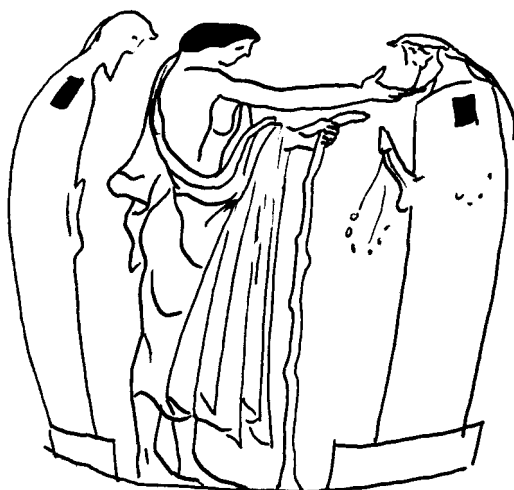


Fig. 2 – Amphore à figures rouges, Peintre de Pan, Laon, Mus. Arch. 37.1023, ARV² 553, 33, dessin L. Vieillefond.

RA, 1968, 1, p. 139-154; R. Osborne, *The erection and the mutilation of the Hermai*, dans *PCPhS*, 211, 1983, p. 47-73 et H. A. Shapiro, *Art and cult under the Tyrants in Athens*, Mayence, 1989, suppl. 1995, ainsi que le dossier réuni par H. Wrede, *Die antike Herme*, Mayence, 1986 et complété pour quelques trouvailles récentes par R. Parker, *Athenian religion : a history*, Oxford, 1996, p. 80-83.

¹³ Nous réservons la discussion détaillée de cette thèse à une étude spécifique sur le pilier hermaïque dans le polythéisme grec.

¹⁴ Coupe du peintre de Berlin, Genève, Mus. I 529, cratère de Palerme, Mus. Reg. V 790.

¹⁵ Voir, par exemple, le face à face d'un éphèbe drapé et d'un hermès sur une coupe d'Altenburg, Mus. 229 ou sur une coupe du peintre de Veis, *MuM Sonderliste N* (1971) n° 83.

mérique «à ceux qui réclament la protection d'un hôte»¹⁶. Cette gestuelle est à la mesure d'un dieu qui passe pour proche des mortels, leur *hetairos* et *philos*, «compagnon» et «ami»¹⁷. L'hermès reçoit l'homme qui le regarde et se tourne vers lui à la manière d'un hôte qui accorde sa protection, en un rapport essentiellement symétrique qui se caractérise par un face à face familier, aux antipodes du face à face dionysiaque fasciné¹⁸. Cette relation comporte aussi une certaine puissance «d'assimilation mimétique» réciproque, qu'on peut repérer avec une particulière évidence sur un cratère à colonnettes de Bologne (fig. 3) où une femme lève la main vers un hermès dans la force de l'âge tandis que le vieillard de droite saisit le menton d'un deuxième hermès, à barbe et cheveux blancs, qui apparaît aussi vieux que son suppliant. À l'inverse, au gymnase ou sur les routes d'Attique, la maxime inscrite sur le pilier est pour l'éphèbe ou le voyageur qui la lisent une injonction à se modeler, à s'imprégner de *sophrosuné*. Par sa proximité, l'herme «accompagne» celui qui le rencontre en passant¹⁹. Dieu mobile fixé dans la pierre, il marque le seuil qu'il fait passer, en lui verticalisé, et au point nodal de la route, il assure la transition, quelquefois délicate, d'un espace à l'autre. Sans les confondre, il les rend homogènes²⁰. L'installation

¹⁶ J.-L. Durand, *L'Hermès multiple*, p. 29. Voir aussi le cratère à colonnette du peintre de Borée (fig. 4). Le geste peut aussi être accompli par un satyre sur une péliké du peintre d'Alkimachos, Dresde, Staatl. Kunstslg. ZV 2335, *LIMC* 130. Pour d'autres gestes attestant le même rapport de proximité, voir le porteur de *kanoûn* touchant le sexe de l'hermès devant lequel il passe sur une péliké du peintre de Persée, Berlin, Staatl. Mus. F 2172, ou cette jeune femme se penchant vers un hermès et le saisissant par les épaules, le regard dirigé vers la tête sur une coupe du peintre de Curtius, Berlin, Staatl. Mus. F 2525, *LIMC* 154.

¹⁷ Dans *l'Iliade* XXIV, 334-335, Zeus déclare : «Hermès, tu aimes entre tous servir de compagnon (ἐταιρίσσαι) à un mortel», Aristophane, *Pax* 392 qualifie le dieu de Φιλανθρωπότατος.

¹⁸ Comparaison esquissé par F. Frontisi-Ducroux, *Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos*, dans *Le temps de la réflexion*, VII, Paris, 1986, p. 193-211. Le rapport frontal n'est qu'un des modes de relation à l'hermès, il ne suppose d'ailleurs pas nécessairement que les regards se croisent. Passer auprès du pilier, lui faire signe, suffit. Le face à face implique une mise en présence d'un type particulier.

¹⁹ Voir les images d'hermès «se penchant» vers un mortel ou vers un autre hermès, péliké à f. r. du peintre de Pan, Vienne, Kunsthist. Mus. IV 3727 ou olpé du Louvre F 325, *LIMC* 143.

²⁰ Ainsi les hermes implantés par Hipparque à mi chemin de la ville et des dèmes unifient l'espace de l'Attique, Pl. *Hipp.* 228b-229b, *IG I³* 1023 : [ἐ]ν μῆεσοι κεφαλαῖς καὶ ἀστεος ἀγλαδὸς Ἡερμιεῖς.

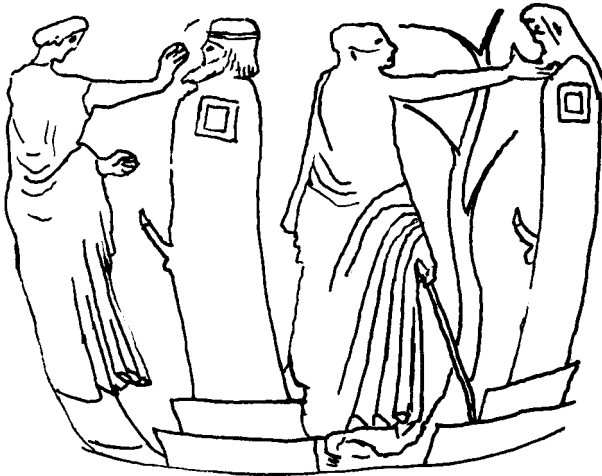


Fig. 3 – Cratère à colonnettes, Peintre de Borée, Bologne, Mus. Civ. 206, ARV² 537, 12, dessin D. Jaillard.

(fig. 4)²¹ des hermès est elle-même l'occasion d'un rituel de fondation (*hirdrùsis*) opéré par un sacrifice²².

Ces préliminaires posés, résumons l'hypothèse que l'examen du corpus des vases nous a conduit à proposer et que nous voudrions ici mettre à l'épreuve : sous la figure de «l'hermès» entendu comme un mode de présence hermaïque particulier, le dieu réalise un certain nombre d'opérations sans lesquelles le sacrifice ne serait pas possible. Trois propositions en découlent :

– Hermès doit être présent et opérer «de l'intérieur même» de l'espace et du rite sacrificiels pour que la *thusía* puisse s'accomplir.

– Le pilier hermaïque est apparu aux imagiers comme un objet adéquat à la figuration de la présence et de l'action d'Hermès dans l'espace sacrificiel. On peut donc penser que le mode de présence qui le définit correspond aux modalités selon lesquelles Hermès intervient et opère à l'intérieur même de la *thusía*.

– Notre corpus permet d'éclairer à la fois les modes de présence et les modes d'action du dieu dans l'espace rituel.

²¹ Sur une péliké à f. r. de Boston (MFA 13. 100, *LIMC* 171, 440-430) qui place, de manière tout à fait exceptionnelle, l'autel et l'hermès sur un même socle. La scène est à l'intérieur d'un sanctuaire (pinax, bucrâne).

²² Schol. Arist. *Pax* 923 : b.

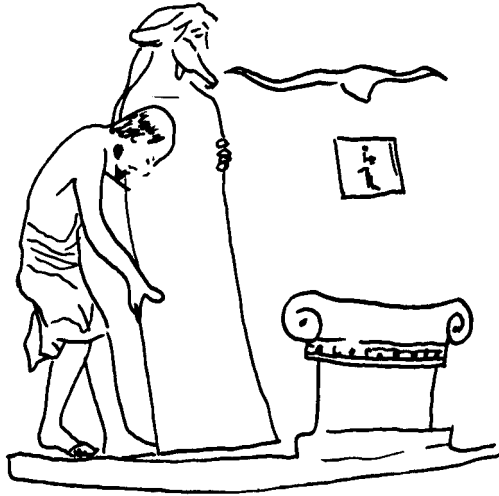


Fig. 4 – Péliké à figures rouges, Boston, MFA 13.100, dessin L. Vieillefond.

Dans la série des images le pilier hermaïque – figuré seul ou démultiplié – peut être associé à l’autel. Lorsqu’il n’est pas mis en présence d’un *bomós*, l’espace iconique du sacrifice est alors exclusivement centré sur la *pompé* de l’animal et du *kanoôn*. La mort de la victime, sa cuisine et sa consommation requièrent au contraire la présence de l’autel. On ne saurait donc tenir l’herme et le *bomós* comme strictement équivalents²³. Il convient ainsi de distinguer l’espace liminaire du pilier et l’aire sacrificielle défini par le *bomós*.

Une péliké du peintre de Pan (Paris, Musée du Louvre, fig. 5) propose une combinatoire d’une rare économie. Trois piliers définissent un espace vide²⁴ que rien ne suffirait à qualifier si ne figuraient sur l’autre face du vase des éléments de *pompé* : une jeune canéphore portant son panier sur la tête et un éphèbe penché sur une hydrie. Leur présence suffit à définir comme sacrificiel l’espace délimité par les trois hermès. Assignés à l’autre face du vase, le panier et l’hydrie entretiennent cependant avec lui un rapport double. Ils permettent de l’identifier et lui sont destinés, mais ils lui demeurent extérieurs à l’instar de ces deux éléments indispensables au rite, céréales et eau, qui doivent nécessairement être apportés du dehors. Une

²³ Une proposition avancée par A. Malagardis, *Deux temps d’une fête athénienne sur un skyphos attique*, dans *AK*, 28, 1985, 71-92, pl. 19-22.

²⁴ La partie mutilée du vase n’offre pas un espace suffisant pour qu’on ait pu y figurer une scène quelconque.



Fig. 5 a et b – Péliké à figures rouges, Peintre de Pan, Paris, Musée du Louvre Cp 10793, ARV² 555, 92, dessins a : L. Vieillefond, b : D. Jaillard.

autre péliké du peintre de Pan (fig. 6) nous semble confirmer la légitimité d'une lecture du vase en sa totalité. Un jeune homme vêtu d'un simple pagne et coiffé d'un *pilos* tient par la patte arrière droite un porcelet devant un herme de face; la bête s'avance comme pour passer devant le pilier²⁵. L'autre côté du vase est occupé par deux hermès, également de face, alignés, dans un espace vide. L'hermès peut qualifier comme sacrificiel un lieu encore libre de tout autre signe, où ne se laisse repérer ni *bomós* bien fondé ni traces de sacrifices ou d'offrandes antérieurs (bucrâne, *anáthema*)²⁶. La victime lui est présentée, la *pompé* s'achemine vers lui et passe.

Sur une péliké de Paestum (à figures noires vers n. 510/500, fig. 7)²⁷, une *pompé* sacrificielle traverse l'espace délimité par quatre piliers hermaïques, un à gauche, trois à droite. Deux d'entre eux sont ornés de branches. Un homme barbu, coiffé d'une couronne de laquelle sort un rameau, conduit un bélier qu'il guide de la main droite tout en portant un *ka-*

²⁵ Sur ce vase, voir aussi les commentaires de J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*, Paris-Rome, 1986, p. 136.

²⁶ Cette puissance propre au pilier hermaïque répond bien aux manières d'Hermès. Une comparaison, dans l'espace du sacrifice, entre ses modes d'action et ceux de son frère Apollon le montre bien. Hermès agit dans un *agros* qu'il laisse indifférencié, il efface les traces du « sacrifice » qu'il vient d'accomplir (*HhH*. 112-141.) alors qu'Apollon se plaît à délimiter l'espace de ses sanctuaires, à fonder et construire temples et autels après avoir défriché l'espace vierge (voir M. Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris, 1998).

²⁷ Nous tenons à exprimer toute notre gratitude au Musée de Paestum et à sa directrice, M^{me} Cipriani, pour nous avoir permis d'examiner tout à loisir le vase.

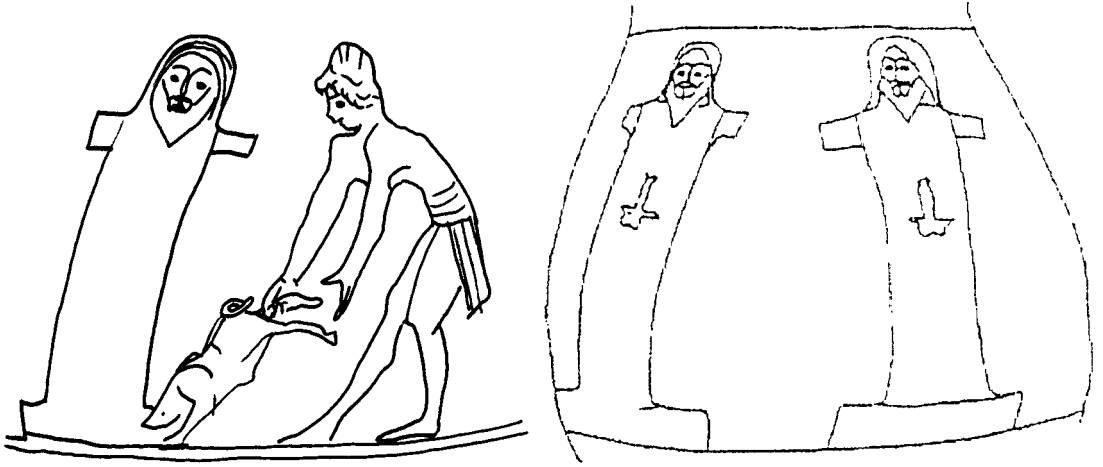


Fig. 6 a et b – Péliké à figures rouges, Peintre de Pan, Berlin, Staatl. Mus. 1966. 62,
dessins a : L. Vieillefond, b : F. Lissarrague.



Fig. 7 – Péliké à figures noires, Paestum, Mus. Naz., dessin L. Vieillefond.

noûn sur le bras gauche. Il avance vers le deuxième hermès de droite dont il touche presque la barbe de sa main gauche levée. La *pompé* se trouve ainsi entièrement prise dans l'espace que définissent les hermès : le pilier de gauche dissimule la patte arrière droite du bélier, le deuxième herme de droite – celui-là même que touche le porteur de *kanoûn* – son sabot avant gauche. Démultiplié, l'hermès produit un réseau qui enserre et lie tous les éléments de l'image.

L'espace ainsi délimité par les piliers se charge, malgré l'absence d'un élément comme l'autel, d'une certaine qualité sacrificielle. La marche du bélier et la présentation du *kanoûn* médiatisées par l'hermès en sont les signes visuels les plus immédiats, mais c'est le geste rituel du canéphore, approchant sa main de la barbe d'un des piliers, qui actualise les relations suggérées par l'association des différents éléments de l'image. Ce geste qu'on retrouve sur une amphore des années 510-500 (fig. 11) est assimilable à celui par lequel un «suppliant» touche du bout des doigts la barbe d'un pilier (voir ci-dessus fig. 3), comme pour lui demander l'hospitalité. Par sa posture, l'officiant s'avère indissociable du panier et de l'animal qui forment avec lui la *pompé* : la main qu'il approche de l'hermès prolonge le bras sur lequel repose le *kanoûn*, tandis que de son autre main il guide l'animal qui entre à son tour en contact avec le pilier. Le canéphore «supplie» l'hermès d'accueillir l'animal et le *kanoûn* dans l'espace défini par les piliers multipliés.

L'image construit le geste rituel par lequel sont mis en présence de l'hermès les éléments extérieurs qui doivent être introduits dans l'aire du sacrifice, que ce soit la victime (*hiereïon*) ou le panier dans lequel sont déposées les céréales et la *mákhaira* porteuse de mort²⁸. Dans la construction

²⁸ Un article récent de P. Bonnechère, *La μάχαιρα était dissimulée dans le κανοῦν : quelques interrogations*, dans *REA*, 101, 1999, p. 21-35, conclut après réexamen du dossier que les sources anciennes alléguées pour prouver la dissimulation du couteau dans la corbeille s'avèrent insuffisantes. La discussion porte principalement sur le moment où le couteau était déposé dans la corbeille. L'auteur montre que, dans le contexte des textes cités (surtout des sacrifices privés mis en scène par la comédie) le *kanoûn*, voire la seule *mákhaira*, ont pu être apportés sur l'aire sacrificielle indépendamment de la *pompé*. Mais lorsqu'il en vient à l'analyse des témoignages relatifs à la circulation de la corbeille autour de l'autel, il lui faut admettre qu'à ce moment décisif, la *mákhaira* mortelle et les céréales ont été réunies dans le *kanoûn*. Or c'est là l'élément déterminant. Ajoutons que pour définir la place des céréales dans l'espace du sacrifice, il faut tenir compte non seulement des graines mais aussi de l'ensemble des gâteaux à base de farine qui y sont introduits. Intégrés au tout que forme la cérémonie, il ne sauraient être simplement traités comme une offrande à part. Une loi sacrée de Cos, *LSCG* 151A 29-30, stipule par exemple que, pour un sacrifice à Zeus *Polieus* et à Hestia, sept gâteaux *φθόιας* doivent être portés dans

iconique, c'est au pilier qu'il incombe de prendre en charge l'introduction de ces éléments dans un espace liminaire du sacrifice, avant nécessaire, pour que s'accomplisse, à l'autel, l'ensemble des partages et des échanges qui mettent aux prises les hommes et les dieux. L'animal et le canéphore doivent d'abord traverser cet espace hermaïque préalable qualifié «sacrificiellement» par la relation rituelle de la *pompé* et du pilier. Par sa vertu propre, la médiation spatiale de l'hermès fait passer, protège et assiste ce qui entre, elle le «qualifie» pour agir dans l'espace de la *thusía*.

Sur une coupe d'Oxford (470-460, fig. 8), la *pompé* formée d'un aulète et de deux garçons s'avance dans un sanctuaire indiqué par la double présence du pilier hermaïque et de l'autel ainsi que par l'*anathéma* figuré à l'arrière plan. La procession ne se dirige pas vers l'autel mais, très explicitement, vers l'hermès. Les pieds et les genoux du musicien masquent une partie du *bomós* qui – second plan pour le spectateur – se trouve ainsi inséré dans l'espace défini par le face à face de l'hermès et de l'aulète. Le pilier n'est pas dans l'axe de l'autel, mais sur sa droite, en retrait par rapport à la marche de la procession. L'aulète conduit la *pompé* face au pilier qui le reçoit, frontalement, sexe dressé, yeux grand ouverts. La composition de l'image n'autorise qu'une seule conclusion : avant d'entrer dans l'espace de l'autel, la *pompé* est mise en présence du pilier hermaïque.

Une même organisation spatiale se retrouve sur un cratère en cloche de Ferrare (fin V^e siècle, fig. 9). À l'intérieur d'un sanctuaire (*pinax*), un éphèbe conduit un taureau devant un pilier hermaïque flanqué au second plan d'un autel que l'hermès masque partiellement. Au moment d'être introduite dans l'espace du sacrifice la victime est d'abord mise en présence du pilier auquel elle est présentée frontalement. Dans la procession figurée sur un cratère à colonnettes de Naples (470-460, fig. 10) l'animal cède la place au *kanoûn* et à l'élément céréalier. Une petite canéphore met la *pompé* en présence de l'hermès auquel elle fait face. Elle porte le panier sur la tête, la main gauche levée, en un geste – de salut ou de prière – «dirigé» vers l'herme, un rameau dressé dans la main droite. Le pilier, toujours de

la procession qui conduit à l'autel un bœuf et un porc. Le scepticisme de l'article nous semble donc manquer l'essentiel. Puisse-t-il cependant favoriser un réexamen systématique des sources relatives à la présence infiniment complexe des céréales dans la *thusía* ainsi que des représentations de *kanoûn* dans les images de sacrifice. À cet égard J. Schelp, *Das Kanoun. Der griechische Opferkorb*, Wurtzbourg, 1975 et F. T. van Straten, *Hiera Kala*, p. 162 et s., ont souligné, mais comme une simple donnée factuelle, la polyfonctionnalité des *kana*, tout en éludant la question, à nos yeux incontournable, des relations que les imagiers construisent entre céréales ou offrandes végétales et sacrifice sanglant.

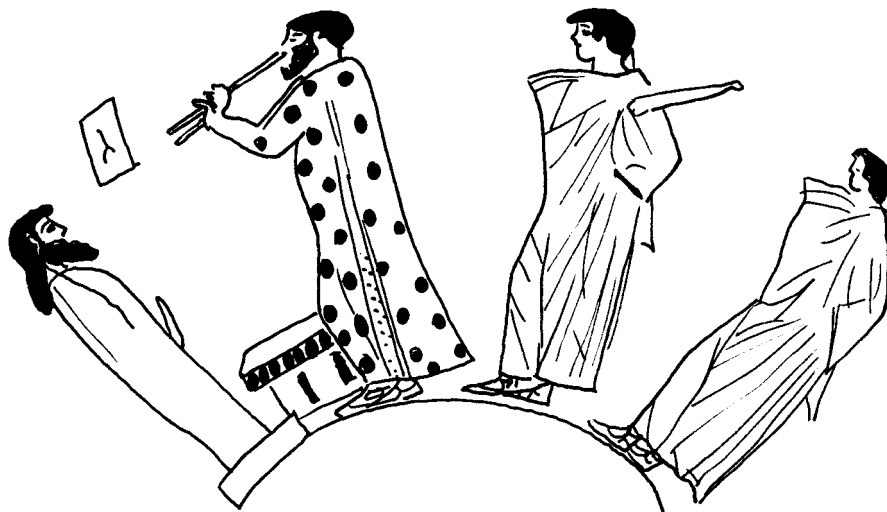


Fig. 8 – Coupe à figures rouges, Peintre du Louvre, Oxford, Ashm. Mus. 305, ARV² 416, 3, dessin L. Vieillefond.

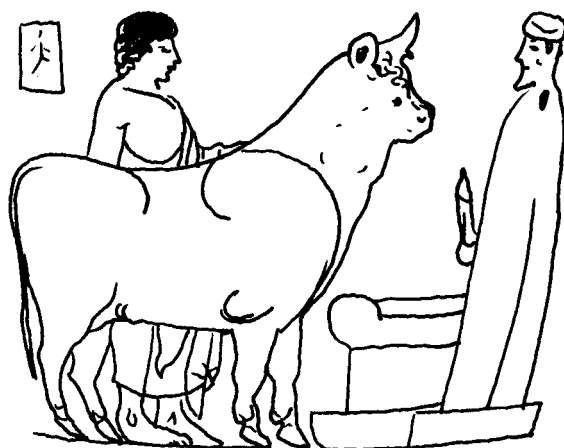


Fig. 9 – Cratère en cloche à figures rouges, Ferrare, Mus. Naz. 42888, dessin L. Vieillefond.

profil porte le dessin d'un caducée, il masque presque entièrement l'autel figuré au second plan et les gâteaux qui y ont été déposés. «Axe ou pivot» de l'image, l'hermès occupe, entre le *bomós* et la procession qui lui est «présentée», la position médiane qui convient à une puissance qui introduit et fait passer.



Fig. 10 – Cratère à colonnettes à figures rouges, Peintre des Vergers, Naples, Mus. Naz. H 3369, ARV² 523, 9, dessin L. Vieillefond.

Les différents éléments qui doivent entrer dans l'espace du sacrifice, en l'occurrence les officiants, l'animal et le panier susceptible de contenir les graines indispensables au rite, la *mákhaira* ou éventuellement des offrandes céréalières, sont mis en présence du pilier hermaïque qui s'impose, par sa position dans l'image, comme le médiateur par lequel la *pompé* doit passer pour gagner l'autel. Mais c'est ce dernier qui qualifie l'espace auquel l'hermès donne accès comme le lieu où le rite de la *thusía* peut effectivement s'accomplir²⁹. Toutefois, en reléguant le *bomós* au second plan et en figurant un rapport frontal et fortement ritualisé entre la procession et le pilier, la construction iconique privilégie les puissances médiatrices que prend en charge l'hermès, elle met en relief la présence qui assure le passage des officiants, du *kanoûn* et du *hierèion* dans l'espace sacrificiel défini par l'autel³⁰.

²⁹ Sur l'espace sacrificiel défini par l'autel, voir J.-L. Durand, *Images pour un autel*, dans R. Étienne et M.-T. Le Dinahet (éd.), *L'espace sacrificiel*, Maison de l'Orient, Lyon-Paris, 1991, p. 45-55. L'accomplissement du rite répète les sacrifices précédents qu'attestent sur la coupe d'Oxford les rehauts rouges figurant le sang qui a déjà coulé vers le sol du *hierón*.

³⁰ Sur la question de la *pompé* nos remarques fondées sur une approche iconologique pourraient être confrontées au dossier établi et commenté par F. Graf, *Pompai in Greece. Some considerations about space and ritual in the Greek Polis*, dans R. Hägg (éd.), *The role of religion in the early Greek Polis*, Stockholm, 1996, p. 55-65.

Une amphore à figures noires des années 510-500 (fig. 11) articule *pompé*, pilier et autel d'une manière plus étroite. La procession est composée d'un homme barbu, présentant à l'hermès un panier qu'il tient sur l'avant bras gauche et portant un rameau dans la main droite, ainsi que d'un bouc accompagné par un deuxième porteur de rameau. Si la composition reste la même, pilier de profil devant l'autel au second plan, légèrement désaxé, l'imbrication de ses éléments se fait plus systématique. L'extrémité du pied gauche du premier officiant est cachée par le *bomós* tandis que des rameaux qui ont été, à un moment préalable du rite, accrochés au tenon droit du pilier tombent derrière le panier et l'autel. Le branchage que le canéphore brandit dans sa main droite les croise par devant. Il en résulte un effet de clôture – de «quadriillage» – de l'espace qui achève d'insérer le pilier, l'autel et le panier dans un «lieu commun». La gestuelle des officiants contribue ainsi à la mise en relation privilégiée de la procession et de l'hermès : exactement comme sur la péliké de Paestum (fig. 7), le porteur de *kanoûn* sollicite la médiation du dieu en approchant la main gauche de sa barbe tout en lui présentant le panier sur l'avant bras. Avec une évidence visuelle particulièrement forte, l'action de l'hermès s'avère inséparable de

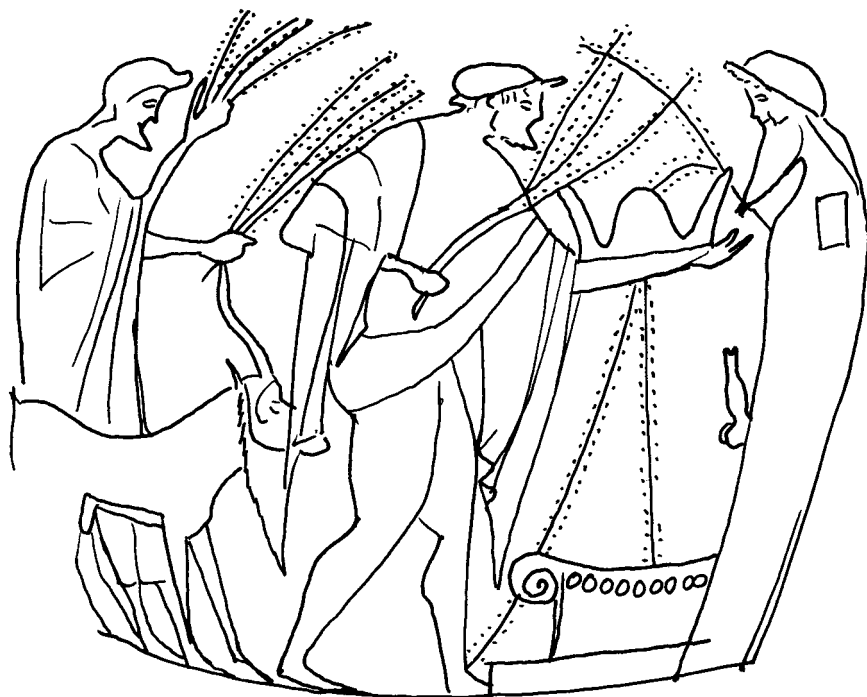


Fig. 11 – Amphore à col à figures noires, marché de l'art, dessin L. Vieillefond.

l'action rituelle dont il est lui même l'objet. Ainsi traité, le pilier ne reçoit pas seulement la *pompé* en la faisant passer dans l'espace du sacrifice, il met en présence, *sur la scène même du rite*, les éléments qui y sont impliqués – officiant, panier, animal et autel – selon l'ordre requis. Dans la *pompé* ici figurée, la présentation à l'hermès du *kanoûn* contenant les céréales et le couteau précède l'introduction de la victime.

L'action vigilante de l'hermès peut aussi se conjuguer aux pouvoirs du feu sacrificiel. Sur un petit lécythe à figure noire de la collection de l'abbé Mignot (fig. 12), une *pompé* constituée d'un homme conduisant un bouc et d'un aulète s'avance vers l'autel et le pilier³¹. La tête de l'animal se situe juste à hauteur du feu qui brûle sur l'autel. L'action ne se concentre plus sur l'hermès, sans pour autant que sa fonction dans l'espace de l'autel en soit fondamentalement altérée : la présence hermaïque du pilier – avec caducée de face sur le profil de l'herme – assure cette fois la mise en présence de la bête et du feu sacrificiel. Les moments centraux du rite, de la mise à mort à la consommation des *splánkhna*, ne constituent plus seulement l'horizon tacite de l'image, mais celle-ci est explicitement construite à partir du feu qui, en brûlant sur l'autel, transformera l'animal mis à mort en fumée odorante pour les dieux et en viande consommable pour les hommes, conjoiindra et séparera à la fois mortels et immortels.

Nous pourrions saisir plus précisément la relation entre pilier et autel à feu et à sang³² sur une amphore à figure noire de Londres (fig. 13) figurant,



Fig. 12 – Corps de lécythe à figures noires, collection de l'abbé Mignot, n° 11 (F. De Ruyt et T. Hackens), dessin D. Jaillard.

³¹ Repentirs et signes contradictoires rendent cependant la lecture de détail délicate, notamment pour ce qui est des positions spatiales.

³² Selon une expression particulièrement évocatrice que nous empruntons à J.-L. Durand.

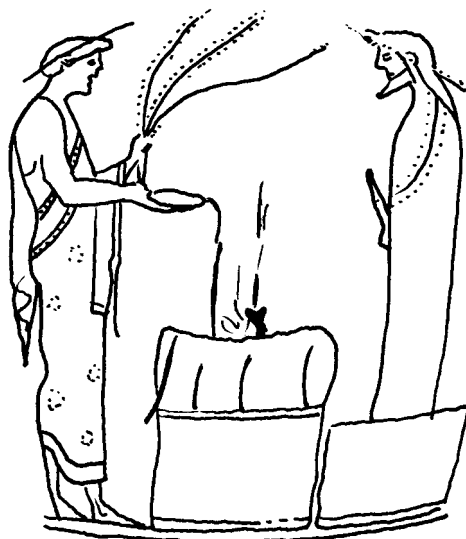


Fig. 13 – Petite amphore à col à figures noires, Peintre d'Edimbourg, Londres, BM 1856.12-26.220, dessin L. Vieillefond.

sans *pompé* cette fois, un officiant couronné, portant un rameau dans la main gauche et faisant une libation sur un autel enflammé. Le sang a déjà coulé, ce qu'attestent les traces rouges ressortant avec une particulière intensité sur le rehaut blanc de la partie supérieure de l'autel à laquelle répond la base imposante, également blanche, de l'hermès couronné et enguirlandé qui assiste à la scène. Ce jeu formel, liant étroitement parties hautes et basses du pilier et du *bomós*, pourrait mettre en lumière leurs manières respectives de s'ancrer dans le sol, leur rapport à la terre. La présence hermaïque du pilier nous semble ici présider à la mise en relation des matières oblatoires de la libation avec le feu destiné à consumer la part des dieux, fumée s'élevant vers le ciel, tandis que le sang s'écoule vers la terre.

Figurant l'hermès à un moment décisif de la cérémonie, un fragment d'œnochoé du Louvre (430-420, fig. 14) montre un jeune *sphankhnóptes* en train de griller un paquet de viscères sur le feu d'un autel en présence du pilier. Les dieux ont reçu leur part. Le rôtissage des *splánkhna* – sang condensé concentrant la vie de l'animal³³ – a pour horizon leur consumma-

³³ Aristote, *Parties des animaux*, 673b 1-3. Voir M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977, p. 174-79.

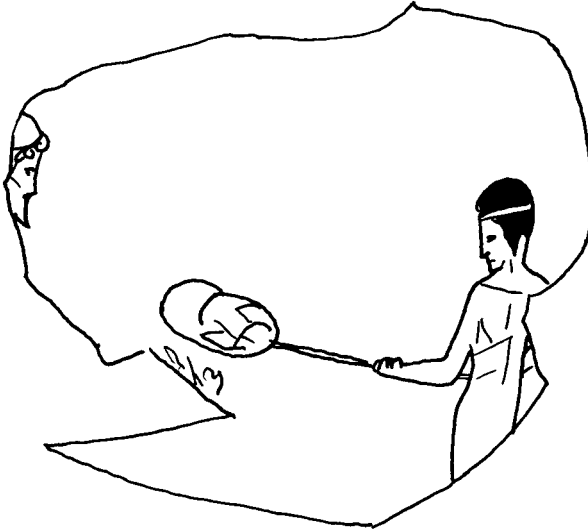


Fig. 14 – Fragment d'œnochoé à figures rouges, Paris, Musée du Louvre CA 1860, ARV² 1172, 17, dessin L. Vieillefond.

tion par le cercle étroit de ceux qui participent pleinement au sacrifice³⁴, il renvoie au moment de la *thusía* où les mortels sont le plus étroitement impliqués dans le commerce des dieux, le plus intimement en contact avec les puissances présentes dans les *hierá* et actualisées autour de l'autel par le rite. L'hermès assiste à ce passage accompli au feu du *bomós*, de la bête morte à la grillade indissolublement sacrée et consommable, il prend en charge le moment où dans la relation sacrificielle les hommes sont le plus fortement exposés³⁵.

Avec une œnochoé à figures noires de Francfort (480-470, fig. 15), nous avons affaire à une construction particulièrement élaborée qui, par la médiation du pilier hermaïque, lie cette fois plusieurs des moments constitutifs de la *thusía*. La composition de l'image reste analogue à la plupart des précédentes – hermès et *bomós* sont désaxés – mais ici, le pilier, au premier plan, est figuré de face devant un autel enflammé, décalé sur la gauche. L'herme couronné, rameaux croisés dans la «chevelure» a le haut du corps revêtu d'une tunique. Il tourne la tête vers l'officiant de droite qui lui pré-

³⁴ On ne connaît pas d'images figurant explicitement la consommation des viscères ainsi que le souligne J.-L. Durand, *Du rituel comme instrumental*, p. 180.

³⁵ Voir M. Detienne et G. Sissa, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, 1989, p. 198-201.

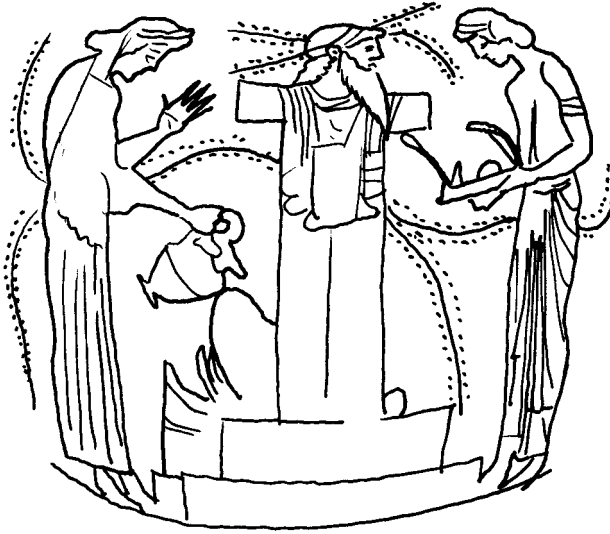


Fig. 15 – Œnochoé à figures noires, atelier du peintre d'Athéna, Francfort, Mus. f. Vor-u. Frühgesch. VF 307, ABV 528, 46, dessin L. Vieillefond.

sente un *kanoûn* dans lequel on aperçoit une offrande céréalière tandis qu'à l'arrière, dans les flammes de l'autel, une masse noire brûle sur laquelle l'officiant de gauche s'apprête à faire une libation. Des branchages «flottants» encadrent la scène par derrière. Le mouvement de tête de l'herme rend visible sa fonction de médiateur, recevant et faisant entrer, tandis que la position respective du pilier et du *bomós* détermine le rapport des deux actions. En recevant l'offrande céréalière du panier, apporté dans l'espace du sacrifice, l'hermès assume le passage de la présentation du *kanoûn* à la libation versée sur l'autel brûlant où se consume la part des dieux. Il s'agit d'une opération complexe qui non seulement réunit dans l'espace du sacrifice les éléments hétérogènes, végétaux et carnés, exigés par le rite, mais qui articule aussi les moments «successifs» de la cérémonie. L'hermès prend ainsi en charge les transitions qualitatives impliquées dans les passages spatio-temporels qui organisent la logique du rituel.

Sur le cratère de Naples du peintre de Pan (fig. 16) la construction iconique se fait encore plus synthétique et complexe. La composition, circulaire³⁶, lie ensemble tous les éléments de l'image. L'autel passe au pre-

³⁶ Sur ce point, nous sommes redevables aux riches discussions suscitées par un séminaire de Salerne, où nous étions l'hôte d'A. Pontrandolfo que nous tenons à remercier.



Fig. 16 – Cratère à colonnettes à figures rouges, Peintre de Pan, Naples, Mus. Naz. 127929, ARV² 551, 15, dessin L. Vieillefond.

mier plan, le pilier hermaïque couronné, de face, au second, mais toujours désaxé, vers la droite, par rapport à l'autel qui masque partiellement l'extrême gauche de sa base. Les gestes des trois personnages participant au rite convergent en un mouvement croisé vers le *bomós* en feu. Dans l'axe de l'autel se concentrent la masse des viscères rôtissant dans les flammes, la phiale avec laquelle le prêtre barbu, à gauche, verse une libation dans le feu, juste au dessus de la grillade, et le *kanoûn* qu'un jeune homme, comme calé à l'angle arrière gauche du *bomós*, élève à hauteur de la tête du pilier hermaïque. En présence de l'hermès, tous les éléments du «cercle» apparaissent susceptibles d'implications mutuelles. Le panier occupe en haut de l'image une position centrale, axiale, entre le porteur qui détourne la tête vers l'extérieur, sans doute vers l'officiant faisant libation, et le pilier. Ce dernier, occupant à son tour une position médiane entre le canéphore et le jeune *splankhnóptes* de droite, assure la mise en présence du *kanoûn* et des viscères grillés, *hierá*, avec une évidence visuelle d'autant plus forte que le geste par lequel la broche passe devant le sexe de l'hermès «croise» en un mouvement symétrique celui par lequel le panier vient prendre place au ni-

veau de la tête du pilier. Le point de convergence de ces gestes croisés et liés est l'autel enflammé, fixé au sol et situé, pour le spectateur, au premier plan central. Mais dans la ronde qui se dessine autour, l'hermès constitue un autre point fixe, immobilisé, ancré à la terre, que nul ne regarde, mais qui par sa présence vigilante, garantit la liaison des éléments de l'image qui sont aussi des éléments et des moments du rite.

Sur un cratère à figures noires de Londres (fin du VI^e siècle, fig. 17), l'autel brûle (flammes abondantes, *osphûs*) devant un hermès de profil qui ferme la scène à droite l'embrassant toute entière. À gauche, de l'autre côté du *bomós*, un *splanchnóptes* rôtit au bout d'un *obelós* un paquet de viscères. Le *kanoûn* est déposé sur un support derrière le rôtisseur. À l'extrême gauche un *mágeiros* découpe les viandes sur une table, *trápeza*; des morceaux de viandes pendent, symétriques aux guirlandes suspendues à l'extrême droite, à l'arrière du pilier hermaïque. Le rôtissage est saisi dans sa relation à la découpe des viandes et aux partages qu'elle implique. Le *kanoûn*, qu'aucun porteur ne présente, repose dans l'aire sacrificielle sur son support comme l'indispensable mémoire des céréales et de la mort³⁷. La construction iconique introduit cette fois un élément nouveau : la présence hermaïque du pilier opère, sexe tendu vers la scène, le passage entre le rô-



Fig. 17 – Cratère à colonnettes à figures noires, Londres, BM B 362, dessin F. Lissarrague.

³⁷ Sur le statut du *kanoûn* dans cette image, voir J.-L. Durand, *Images pour un autel*, p. 50-51.

tissage des grillades que saisit le feu puissant en train de transformer les os divins en *knísse* et la découpe des viandes annonçant leur distribution et leur consommation par les hommes. Dans cette image qui réfléchit sur un mode particulièrement synthétique la relation des composantes du rite, sont présents tous les éléments impliqués dans la cérémonie – panier, autel, feu, part divine, *splánkhna*, broches, viandes, *trápeza* – entre lesquels nous avons pu repérer la présence médiatrice de l’hermès. Dans l’espace du sacrifice, ils sont pris dans le regard hermaïque du pilier, selon le mode pour chacun requis, en vue de l’accomplissement de la *thusía*.

L’hermès semble ainsi particulièrement à même de figurer et de prendre en charge un ensemble complexe de médiations et d’articulations internes au rite de la *thusía* pour lesquelles une présence de type hermaïque est requise. Il opère le passage d’un espace antérieur à celui du sacrifice, veillant³⁸ notamment à l’introduction auprès du *bomós* des éléments qui doivent être amenés de l’extérieur. Seuil entre le dehors et le dedans, il rend homogènes, sans les confondre, des espaces différents, de sorte que ce qui provient du dehors trouve sa place et son statut dans le dedans. Agissant à l’intérieur même du processus sacrificiel, il met en présence les uns des autres les éléments impliqués dans la *thusía* et il lie entre eux les moments du rite. Le pilier assume notamment de manière privilégiée, en leurs divers aspects, les passages entre les éléments céréaliers et carnés, dont la présence conjointe est nécessaire pour que les hommes puissent mettre à mort et consommer les animaux domestiques. Il contribue ainsi, mais cette fois selon les exigences immanentes au rituel, à la transformation de l’animal vivant en viande consommable. Il prend aussi part à la médiation entre homme et dieu qui s’opère autour des *hierá*, en veillant, sur le feu de l’autel, à la mise en présence des *splánkhna* et de la part divine s’élevant en fumée vers le ciel.

³⁸ Pour décrire les modes de présence de l’hermès, nous avons, autant que possible, choisi des termes susceptibles de correspondre avec les épicleses définissant l’action du dieu. Lorsque l’herme assiste au rite, les yeux grands ouverts, nous ne pouvions manquer de penser à l’Hermès *épiskopos*, qui veille sur les gymnases et les troupes, un rapprochement confirmé par la récente publication (B. Petrakos, *Prakt* 1990 (1993), 30, n° 13) d’un pilier, daté de la deuxième moitié du VI^e siècle, sur lequel est inscrite une dédicace fragmentaire : [] καὶ βοτῶν ἐπίσκοπον. [] Λάκεις μῖδρυσσας. La capacité du pilier à ordonner des éléments du rite fait songer à l’Hermès *kosmêtês* surtout connu pour son rôle dans l’éducation des éphèbes. Pivot de l’image, le pilier correspond aussi à l’Hermès *strophaios*, actif dans le seuil, dans le gond de la porte (cf. Suda, στροφαῖον. Ἐπωνυμία δὲ ἐστὶν Ἑρμοῦ, παρὰ τὸ ταῖς θύραις ἰδρῦσθαι ἐπὶ φυλακῇ τῶν ἄλλων κλεπτῶν).

Dans un lieu investi de toutes les puissances appelées et actualisées par le rite, l'agir d'Hermès se révèle d'une importance en quelque sorte organique. Le pilier est à la fois repère et passage, axialité fixe et horizontalité mobile portant au mouvement ce qu'il met en présence. De même qu'on touche la barbe de l'herme, le mouvement d'Hermès ne tend pas au tracé mais au contact, à la médiation, relations étrangères à l'affrontement comme à la contagion. Veillant à l'harmonie, à l'articulation de l'opération de médiation par excellence qu'est le sacrifice, l'intervention d'Hermès, synchroniquement intérieure et extérieure, rend homogène dans la *thusía* des substances et des espaces de qualité différente, et ce faisant, la totalise et la lie dans l'ensemble de ses séquences. Ainsi l'analyse du rôle iconique du pilier en contexte sacrificiel met bien en lumière les fonctions possibles d'Hermès dans le champ de la *thusía* : ayant assumé les transactions préalables à l'accomplissement de l'acte rituel, le dieu lie l'ensemble signifiant des procédures qui en assure l'efficacité, et par là en quelque manière participe à son organicité même. Si cette hypothèse reste encore largement à explorer, puisse ce travail avoir contribué à cerner d'un peu plus près certains modes d'action de ce dieu insaisissable nommé Hermès.

Dominique JAILLARD