

# From snout to tail

Exploring the Greek sacrificial animal  
from the literary, epigraphical,  
iconographical, archaeological,  
and zooarchaeological evidence

Edited by Jan-Mathieu Carbon  
& Gunnel Ekroth

## EDITORIAL COMMITTEE

Prof. Henrik Gerding, Lund, Chairman  
Dr Mikael Johansson, Gothenburg, Vice-chairman  
Mrs Kristina Björkstén Jersenius, Stockholm, Treasurer  
Dr Susanne Carlsson, Stockholm, Secretary  
Prof. Gunnel Ekroth, Uppsala  
Dr Therese Emanuelsson-Paulson, Stockholm  
Dr Johan Eriksson, Uppsala  
Dr Ulf R. Hansson, Rome  
Prof. Christer Henriksen, Uppsala  
Dr Jenny Wallensten, Athens  
Mr Julian Wareing, Stockholm  
Dr Lewis Webb, Gothenburg

## EDITOR

Dr Julia Habetzeder, Stockholm

## SECRETARY'S & EDITOR'S ADDRESS

Department of Archaeology and Classical Studies  
Stockholm University  
SE-106 91 Stockholm  
secretary@ecsi.se | editor@ecsi.se

## DISTRIBUTOR

Eddy.se AB  
Box 1310  
SE-621 24 Visby

For general information, see <https://ecsi.se>  
For subscriptions, prices and delivery, see <http://ecsi.bokorder.se>

Published with the aid of grants from the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, Birgitta Bergquists stipendiefond and Vilhelm Ekmans Universitetsfond.

The English and French text was revised by Jan-Mathieu Carbon, Queen's University

ISSN 0586-0539

ISBN 978-91-7916-069-2

© Svenska institutet i Athen and authors

Printed by PrintBest (Viljandi, Estonia) via Italgraf Meda AB (Stockholm, Sweden) 2024

Cover and dust jacket: illustrations by Julia Habetzeder.

## ABSTRACT

Animal sacrifice fundamentally informed how the ancient Greeks defined themselves, their relation to the divine, and the structure of their society. Adopting an explicitly cross-disciplinary perspective, the present volume explores the practical execution and complex meaning of animal sacrifice within ancient Greek religion (c. 1000 BC–AD 200).

The objective is twofold. First, to clarify in detail the use and meaning of body parts of the animal within sacrificial ritual. This involves a comprehensive study of ancient Greek terminology in texts and inscriptions, representations on pottery and reliefs, and animal bones found in sanctuaries. Second, to encourage the use and integration of the full spectrum of ancient evidence in the exploration of Greek sacrificial rituals, which is a prerequisite for understanding the complex use and meaning of Greek animal sacrifice.

Twelve contributions by experts on the literary, epigraphical, iconographical, archaeological and zooarchaeological evidence for Greek animal sacrifice explore the treatment of legs, including feet and hoofs, tails, horns; heads, including tongues, brains, ears and snouts; internal organs; blood; as well as the handling of the entire body by burning it whole. Three further contributions address Hittite, Israelite and Etruscan animal sacrifice respectively, providing important contextualization for Greek ritual practices.

*Keywords:* Greek animal sacrifice, anatomy, division, butchery, body part, multi-disciplinary approaches, zooarchaeology, iconography, epigraphy, texts, cross-cultural comparisons

<https://doi.org/10.30549/actaath-4-60>

## BOOK EDITORS

Jan-Mathieu Carbon, Department of Classics, Queen's University  
501 Watson Hall, 49 Bader Lane, Kingston, ON, Canada K7L 3N6  
(jmc32@queensu.ca) & Gunnel Ekroth, Department of Archaeology  
and Ancient History, Uppsala University, Box 626, SE-751 26 Uppsala,  
Sweden (gunnel.ekroth@antiken.uu.se).

## 4. Vous trouvez sabot ?

Sur la table et sous la table, un morceau peu choisi

Pour Jean-Louis Durand (1939–2016), *in memoriam*

### Abstract

This paper discusses the iconography of hooves as they appear in Attic vase-painting, in relation with sacrifice and meat consumption. Three groups of images are considered. The first group shows dogs gnawing a bit of the leg, recognizable by the hoof, which is regularly depicted. A second, more limited group deals with shield devices showing a bird holding in its beak the same kind of leg; this *episema* is tentatively related to *bomolochia*. The third and most abundant group is related to the distribution of boneless legs, again identified by the hoof, which is always visible. It is argued that the insistence on the hoof is a pictorial strategy which makes clear the nature of the object manipulated, and the reference to meat distribution. The importance of this anatomical detail, used as a semantic element, is also revealed by some other vases which are analyzed in conclusion.

*Keywords:* Greek vase-painting, iconography, Attic vases, deity, dog, hoof, deboned leg (*gigot mou*), banquet, gift, visual play

<https://doi.org/10.30549/actaath-4-60-04>

Le sabot, en relation avec la consommation et la distribution des viandes, constitue un élément anatomique remarquable dans l'imagerie attique du sacrifice, et je voudrais brièvement en analyser les occurrences dans le répertoire des peintres de vases. On le trouve dans trois séries d'images, qui ont été étudiées indépendamment, surtout du point de vue du rituel, ce qui ne surprendra pas. En m'appuyant sur ces

travaux,<sup>1</sup> je me placerai du point de vue des imagiers et de la construction de l'image pour mieux comprendre la logique qui met l'accent sur cette partie extrême, non consommable, de la victime sacrificielle.

Dans le premier groupe d'images où apparaît cet élément, il prend un aspect quasi anecdotique : un chien ronge une patte animale, reconnaissable précisément à la forme du sabot qui assure l'identification de ce reste, donné au chien. C'est un détail pittoresque, qui n'a rien d'obligatoire mais vient animer les scènes où il figure. Le plus souvent, le chien se tient sous un lit de banquet et l'on comprend aisément la provenance de cette part de viande ; le chien prend part au festin. Il s'agit là, comme le rappelle justement Mario Iozzo, citant Homère, de chien de banquet, *trapezees kunes*,<sup>2</sup> qui marquent le statut social des banquetteurs comme chasseurs.<sup>3</sup> Sur l'exemple le plus ancien, une coupe de Siana<sup>4</sup> datée de 580–570 av., deux chiens se tiennent sous les lits des banquetteurs et rongent un os de forme indistincte. Sur une amphore tyrrhénienne<sup>5</sup> de dix ans postérieure, le chien est recroquevillé sous le lit, isolé par les pieds du meuble, entièrement concentré sur l'os qu'il ronge. Quarante ans plus tard, vers 520, le peintre d'Achéloos, qui

<sup>1</sup> Durand 1984 ; Gebauer 2002, 290–293, catalogue Zv41–Zv91 et 550–559 ; Tsoukala 2009 ; Ekroth 2013 ; Bundrick 2014.

<sup>2</sup> Hom. *Od.* 17.309–310. Iozzo 2012, 9, n. 50. Voir aussi Petrakova 2015, 292.

<sup>3</sup> Schmitt & Schnapp 1982.

<sup>4</sup> Samos, Vathy, Archaeological Museum K1280 ; coupe ; *BAPD* 300305 ; peintre KX, *ABV* 26/27–28.

<sup>5</sup> Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S1104 ; *BAPD* 9019202, Tyrrhenian group.



Figs. 1a & 1b. Bâle BS2405 ;  
amphore, peintre d'Achéloos,  
vers 520 av. © Antikenmuseum  
Basel und Sammlung Ludwig



fait partie du groupe de Léagros, a souvent répété ce motif, par exemple sur une amphore pointue<sup>6</sup> où figure une scène de banquet comportant trois lits, chacun occupé par un homme allongé et une femme assise au pied du lit. Sous les lits, trois chiens sont accroupis ; deux d'entre eux rongent un os où l'on reconnaît nettement la forme du sabot (Fig. 1). Sur un psykter,<sup>7</sup> un chien accroupi sous un lit relève la tête vers son maître tout en tenant une patte dans sa mâchoire ; sur le col d'un cratère à Tarente,<sup>8</sup> on voit une chienne, entre la tête d'un

lit de banquet et un comaste dansant, levant la tête et serrant dans ses mâchoires une patte dont on voit nettement le sabot fendu.

Sur un plat à figures noires aujourd'hui à Yale,<sup>9</sup> la scène principale représente Dionysos porté par un mulet, et dans le segment isolé par la ligne de sol, un chien à l'arrêt qui ronge une sorte de gigot, où l'on reconnaît facilement le sabot animal et la patte. La part de viande est ici plus copieuse. Le lien entre le chien et Dionysos ne s'impose pas, car les deux parties de l'image sont séparées, mais il est tentant d'associer Dionysos qui va faire la fête (comme le suggère la petite outre suspendue au sexe du mulet qui le porte) et le festin que semble déguster le chien.

C'est de même à un festin que l'on assiste sur une amphore attribuée au peintre de Sappho<sup>10</sup> où l'on voit Héraclès sur sa klinè, phiale en main, encadré par une femme à droite, un joueur de lyre à gauche et Dionysos soutenu par un satyre à droite. Devant le lit une table est chargée de sept longues tranches de viande qui descendent vers un chien en train de ronger une patte.

Les autres exemples de chiens rongeurs s'insèrent dans des contextes différents. Ce peut être un comos,<sup>11</sup> ou une scène de

<sup>6</sup> Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS2405 ; *BAPD* 9048339 ; peintre d'Achéloos, *CVA Bâle* 5, pl. 27–29 (Suisse 10, pl. 510–512).

<sup>7</sup> Embirikos, collection privée, Londres, sans n° ; psykter ; *BAPD* 718 ; peintre d'Achéloos ; Filser 2017, 169–170, fig. 47.

<sup>8</sup> Tarente, Museo Archeologico Nazionale ; cratère à volutes ; *BAPD* 302866 ; peintre d'Achéloos ; Filser 2017, 173, fig. 50.

<sup>9</sup> Yale University Art Gallery 1913.127, plat, *BAPD* 8547 ; non attribué. Cf. *CVA Yale* 1, pl. 104 (USA 38, pl. 2044) et p. 60.

<sup>10</sup> Madrid, Museo Arqueológico Nacional 10916 ; amphore A ; *BAPD* 305509 ; peintre de Sappho, *ABV* 508.

<sup>11</sup> Amsterdam, Allard Pierson Museum, sans n° ; péliké ; *BAPD* 9030211 ; manière du peintre d'Achéloos (Borgers).



Figs. 1c & 1d. Bâle BS2405 ; amphore, peintre d'Acheloos, vers 520 av. © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig.

récitation,<sup>12</sup> avec un orateur sur un bème, entouré d'auditeurs, l'un debout, l'autre assis, et une chienne au pied du bème. Le contexte festif n'est pas loin. On trouve également une chienne devant un guerrier à pied, menant un cheval, entre un vieillard à gauche et une femme à droite.<sup>13</sup> C'est cette fois l'oïkos qui est évoqué et le départ du guerrier. Le rapport au sacrifice est plus distant mais n'est pas exclu, si l'on songe à la présence de chiens dans les scènes de hiéroskopie.<sup>14</sup> Deux chiens sont également associés à la découpe de la viande, sur une olpè à Heidelberg,<sup>15</sup> l'un d'eux s'occupe avec un morceau peu identifiable tombé de la trapeza, l'autre lève la tête pour avoir sa part.

Sur l'épaule d'une hydrie (Fig. 2)<sup>16</sup> deux jeunes gens nus luttent pour maîtriser deux bovidés : celui de droite a saisi l'animal par la patte avant droite. Deux adultes barbus vêtus de chitons, et tenant des lances, assistent à leur exploit. Au centre de la composition une chienne lève fièrement une patte dans sa gueule. L'animal est ici vu avant et après le sacrifice.



Enfin sur une hydrie à Munich,<sup>17</sup> deux adultes barbus, à l'arrêt, encadrent une statue d'Athéna combattante vers laquelle se retourne une chienne, patte dans la gueule. Là encore, l'esprit de la fête et du sacrifice aux dieux s'affirme par la présence de viandes distribuées, y compris aux chiens, ce qui marque à la fois l'abondance et l'implication large de la communauté, animaux compris.

Le motif peut même se retrouver sous une forme isolée, comme sur une coupe à bande<sup>18</sup> où l'on voit entre deux yeux, un chien à l'arrêt, une patte dans la gueule. Ce que cette image

<sup>12</sup> Dunedin, Otago Museum 48.226 ; péliké ; *BAPD* 302889 ; peintre d'Achéloos, *ABV* 386/12.

<sup>13</sup> Londres, British Museum B 178 ; amphore type B ; *BAPD* 302996 ; peintre d'Eucharides *ABV* 396/27.

<sup>14</sup> En particulier Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum L297 ; amphore ; *BAPD* 201654 ; peintre de Kléophradès, *ARV*<sup>2</sup> 181/1.

<sup>15</sup> Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 253 ; olpè ; *BAPD* 10598 ; non attribué ; Gebauer 2002, fig. 173, Z 11.

<sup>16</sup> Berlin, Antikensammlung F1900 ; hydrie ; *BAPD* 302872 ; peintre d'Achéloos, *ABV* 385/27.

<sup>17</sup> Munich, Antikensammlungen 1727 ; hydrie ; *BAPD* 303002 ; peintre d'Eucharides, *ARV*<sup>2</sup> 397/33.

<sup>18</sup> Francfort, Museum für Kunsthandwerk 5702 ; coupe ; *BAPD* 12608 ; non attribué.



Fig. 2. Berlin F1900; hydrie, peintre d'Acéloos, vers 520 av. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Photo: Johannes Kramer F 1900.

ne dit pas, c'est si le chien s'est comporté en prédateur qui a volé une part de carcasse, ou si c'est un compagnon familier auquel on a lancé une part pour l'associer à la fête. Il existe une intéressante variante de ce motif où l'on voit au lieu d'un chien une panthère. C'est le cas sur un lécythe où Dionysos est allongé en banqueteur,<sup>19</sup> et l'on comprend aisément la permutation entre le chien, compagnon des hommes, et la panthère dionysiaque. On retrouve sur une péliké du Louvre<sup>20</sup> deux panthères rongant un os, associées à Dionysos et Athéna assis, eux-mêmes accompagnés d'Hermès debout.

Parmi ces variantes dionysiaques il faut signaler un satyre remarquable sur un cratère à colonnettes fragmentaire attri-

bué à Lydos<sup>21</sup> ; il ne s'agit pas d'un banquet mais du retour d'Héphaïstos. Le dieu forgeron, hache en main, avance à dos d'âne (l'animal est nommé par une inscription : *onos*). Sous cet âne, un satyre est allongé au sol, le visage de face ; il tient une coupe de la main gauche et une patte animale de la main droite. Ces deux éléments créent une tension qui met en évidence à la double nature du satyre, humain et animal. Coupe en main, il fonctionne comme un buveur, mais la patte fait de lui l'équivalent des chiens qui se tiennent sous la table. Entre le sexe de l'âne et celui du satyre, un nom se déploie en arc de cercle : *oukalegon*, 'celui qui n'en a cure'<sup>22</sup>, nom qui convient parfaitement à ce satyre festif.

<sup>19</sup> Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S496 ; lécythe ; *BAPD* 2938 ; peut-être peintre d'Acéloos (Kunisch). Cf. aussi Berne, Blatter ; Gebauer 2002, fig. 297, M 3.

<sup>20</sup> Paris, Musée du Louvre F 376 ; péliké ; *BAPD* 302932 ; peintre de Nikoxenos, *ABV* 393/16.

<sup>21</sup> New York, Metropolitan Museum of Art 1997.388 ; cratère à colonnettes ; *BAPD* 46026 ; Lydos. Merci à Gunnel Ekroth de m'avoir rappelé cet extraordinaire détail.

<sup>22</sup> Voir Kossatz-Deissmann 1991, 165.



Fig. 3. Paris BNF 420; cratère, peintre de Kleophrades, vers 500 av. © Serge Oboukhoff-BnF/CNRS/MSH Mondes.

Tous les exemples de ce premier groupe d'images mettent en scène la relation entre les hommes ou les dieux et l'animal vivant qui partage les restes du sacrifice. L'objet qu'il dévore est très distinct, sans ambiguïté et facile à reconnaître. Le sabot prend ainsi l'apparence d'un signe minimal qui renvoie à l'ensemble du processus sacrificiel, dont le chien sous la table n'est que le bout de la chaîne. Ce motif, typique des figures noires, est rare en figures rouges, mais on le trouve au moins une fois, sur une coupe à figures rouges du peintre de Brygos, dans une scène de banquet.<sup>23</sup>

Le second groupe d'images est beaucoup plus réduit, et n'existe qu'en figures rouges. Il s'agit d'images dans l'image, d'images au second degré, d'épisodes montrant un oiseau (du genre corbeau) tenant dans son bec une patte. Sur un fragment de cratère au Cabinet des médailles (Fig. 3),<sup>24</sup> on voit un guerrier penché en avant, sortant un bouclier de son étui. On distingue nettement la patte et le sabot dans le bec de l'oiseau. Il semble que le peintre Oltos ait particulièrement apprécié cet épisode qu'il a donné à Kaineus sur une coupe de Copenhague,<sup>25</sup> et à deux guerriers anonymes, l'un sur une coupe au

Vatican,<sup>26</sup> l'autre sur une coupe à Londres où figure un départ en char d'Ajx.<sup>27</sup>

Dans ce contexte guerrier, on pourrait songer au sacrifice avant le combat,<sup>28</sup> mais rien de précis n'y renvoie ; de fait un tel sacrifice n'implique pas de répartition des viandes ni de restes à emporter.<sup>29</sup> Comment dès lors interpréter cette image ? Les oiseaux viennent parfois voler sur l'autel des dieux, comme le rappellent un fragment d'Archiloque et une fable d'Esoppe,<sup>30</sup> et comme on peut le voir par exemple sur un lécythe du peintre de Gela,<sup>31</sup> ou sur une coupe à Emory (Fig. 4).<sup>32</sup> Ce vol à l'autel, que le terme grec *bomolochia* désigne de manière peu flatteuse,<sup>33</sup> s'applique même à une variété de choucas (*kolion*), comme l'indique Aristote.<sup>34</sup> Quel lien avec Kaineus, les compagnons d'Ajx ou d'autres guerriers épiques ? Comment comprendre un tel motif sur les boucliers ? Les oiseaux

<sup>23</sup> Paris, Cabinet des Médailles 585 ; *BAPD* 203926 ; Peintre de Brygos, *ARV*<sup>2</sup> 372/28 ; voir Beazley 1952, 76–77.

<sup>24</sup> Paris, Cabinet des Médailles 420A ; *BAPD* 201689 ; peintre de Kléophrades, *ARV*<sup>2</sup> 185/37.

<sup>25</sup> Copenhague, Nationalmuseet 13407 ; *BAPD* 200447 ; Oltos, *ARV*<sup>2</sup> 59/57

<sup>26</sup> Vatican, Museo Gregoriano Etrusco 16584 ; *BAPD* 200281 ; Oltos, *ARV*<sup>2</sup> 55/15.

<sup>27</sup> Londres, British Museum E 16 ; *BAPD* 200511 ; *ARV*<sup>2</sup> 61/75.

<sup>28</sup> Jameson 1990.

<sup>29</sup> Merci à Gunnell Ekroth d'avoir attiré mon attention sur ce point.

<sup>30</sup> Archiloque épode 1, fr. 68 Lasserre (= fr. 176 West ; merci à Renaud Gagné qui m'a suggéré cette piste) ; Esoppe, *Fables* 1 (Hausrath).

<sup>31</sup> Palerme, Museo Archeologico Regionale T4 ; *BAPD* 10777 ; cf. Hatzivassiliou 2009, fig. 13.

<sup>32</sup> Atalanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum 2000.1.2 ; *BAPD* 16565. Merci à Jasper Gaunt pour son aide.

<sup>33</sup> Voir Frontisi-Ducroux 1984, 29–50.

<sup>34</sup> Arist. *Hist. an.* 1.24.617b 18. Cf. D'Arcy Thompson 1936, 155.



Fig. 4. Emory University, Michael C. Carlos Museum 2000.1.2 ; coupe à bande, peintre d'Oakesbot, vers 550 av. © Bruce M. White, 2008.

en épisème ne manquent pas, en particulier l'aigle, dont on comprend bien comment il peut être associé à la valeur guerrière. Faut-il comprendre ainsi le corbeau qui vient prendre sa part à l'autel et y voir une expression de la ruse, de la mêtis ? La courte durée de ce motif—entre le peintre de Kléophradès et Oltos, autour de 510–500—est peut-être liée à une anecdote qui nous échappe.

Le troisième groupe d'images, de loin le plus important, essentiellement en figures rouges, est plus aisément compréhensible et connaît une longue durée. Le gigot ou l'épaule se rencontrent fréquemment à divers stades du processus sacrificiel. Tout d'abord au sacrifice proprement dit, au moment de la découpe. On voit en figures noires la découpe de la carcasse ; je ne reprendrai pas les analyses de J.-L. Durand auxquelles je renvoie.<sup>35</sup> Dans ce processus, le gigot est isolé, suspendu ou posé. Sur un cratère de Londres tout comme sur une oenochoé de Boston<sup>36</sup> le quartier de viande obtenu en dégageant la cuisse ou l'épaule figure dans le champ de l'image. La coupe de Makron au Louvre,<sup>37</sup> analysée par Gunnel Ekroth, montre une épaule non désossée. Les chairs sont attachées à l'os et tiennent verticalement. Sitôt l'os enlevé, les chairs deviennent

flasques et pendent en lanières : c'est le « gigot mou » cher à Jean-Louis Durand.<sup>38</sup> Au médaillon d'une coupe attribuée au peintre de Thésée (Fig. 5),<sup>39</sup> le quartier de viande est porté sur le dos d'un homme qui semble ployer sous la charge ; le morceau est de dimensions considérables, peut-être hors échelle ; le peintre en tout cas a pris le soin de bien marquer la présence de la patte et du sabot, qui permettent de comprendre ce qui autrement resterait informe.<sup>40</sup>

Deux coupes à figures rouges associent ce type de transport et la découpe sacrificielle ; la coupe de la Villa Giulia<sup>41</sup> montre un personnage levant sa *machaira*, accompagné de l'inscription *hiereus* ; les fragments de Florence<sup>42</sup> associent deux porteurs de viande à un porteur de *kanoun* et de panier plat ainsi qu'un officiant faisant libation à l'autel. Beaucoup plus souvent les peintres ont préféré montrer le transfert et la distribution de cette part de viande ; aucun élément ne désigne plus l'aire sacrificielle ou le sanctuaire, c'est avant tout le passage, la transmission qui importent et l'échange qu'implique ce sys-

<sup>35</sup> Durand 1979.

<sup>36</sup> Londres, British Museum B 362 ; *BAPD* 30320 ; Boston, Museum of Fine Arts 99.527 ; *BAPD* 303318.

<sup>37</sup> Paris, Musée du Louvre Cp 10918 ; *BAPD* 204812 ; Makron, *ARV*<sup>2</sup> 467/130 ; Ekroth 2013.

<sup>38</sup> Voir la contribution de Morton dans ce volume, *Chapitre 2*.

<sup>39</sup> Salerne, Museo Nazionale 158A ; *BAPD* 330716 ; peintre de Thésée, *ABV* 520/34.

<sup>40</sup> Ce choix, pour des raisons de lisibilité, est déjà noté par Tsoukala (2009, 33) ; cf. aussi Bundrick 2014, 676–677.

<sup>41</sup> Rome, Villa Giulia, sans n° ; *BAPD* 21316 ; Gilotta 1994 ; Gebauer 2002, 265–266, fig. 137.

<sup>42</sup> Florence, Museo Archeologico Etrusco 151589 ; *BAPD* 201290 ; peintre d'Epeleios, *ARV*<sup>2</sup> 146/3 ; Gebauer 2002, 300–302, fig. 167.

tème de don, lié à la *charis*. Le détail du sabot importe, car il permet de repérer ce qui fait l'objet du don, et de situer cette distribution dans le domaine de la fête et du sacrifice.

Le détail du sabot n'est pas toujours si net, et les interprètes modernes ne l'ont pas toujours reconnu. On a parfois vu à la place de ce 'gigot mou' une bandelette,<sup>43</sup> un linge,<sup>44</sup> un étui à aulos<sup>45</sup> ou une outre à vin.<sup>46</sup> Sur une hydrie aujourd'hui disparue, mais publiée par Eduard Gerhard,<sup>47</sup> le dessinateur (ou le restaurateur ?) a cru voir un poisson. Il n'y a pas lieu de se moquer de ces erreurs : seule la série complète permet de comprendre de quoi il retourne. On saisit mieux l'importance du détail du sabot, qui lève toute ambiguïté. Le sabot est un signe qui opère comme indicateur du sacrifice, du partage et de l'échange.

L'ensemble de la série, près de 60 exemples,<sup>48</sup> montre la viande apportée par un jeune homme à un homme assis ou debout.<sup>49</sup> On la voit aussi circuler entre hommes et femmes,<sup>50</sup> avec toujours le geste du bras tendu en direction du destinataire. La part de viande entre ainsi dans le système des dons érotiques, à côté d'autres types de dons.<sup>51</sup> Parfois c'est un jeune homme au cerceau qui avance avec son gigot, évoquant la figure de Ganymède (*Fig. 6*).<sup>52</sup>

On comprend mieux aussi pourquoi Eros se fait porteur de viandes (*Fig. 7*),<sup>53</sup> et pourquoi les peintres ont souvent isolé la figure du porteur.<sup>54</sup> En ne retenant que le geste du passage, de la transmission, ils créent une figure métonymique de l'ensemble (tout comme en isolant le chien ils isolent un aspect du banquet). En focalisant sur cet aspect ils mettent en valeur la *charis*, sans détailler le statut des acteurs de l'échange. Victoria Tsouka-



*Fig. 5. Salerne 158A; coupe, peintre de Thésée, vers 510 av. Photo : Musée de Salerno.*

la a montré que cette distribution des parts sacrificielles pouvait être mise en relation avec des honneurs civiques,<sup>55</sup> et propose de voir dans cette série une marque de l'identité civique, ce qui semble acceptable. Sheramy Bundrick a toutefois proposé de nuancer cette interprétation, en soulignant les changements dans le répertoire et le fait que tout sacrifice n'est pas exclusivement civique,<sup>56</sup> en quoi elle a raison. Les peintres de vases ne nous donnent guère d'indications sur le statut social des acteurs représentés. Seule l'inscription *hierews* sur la coupe de la Villa Giulia<sup>57</sup> indique une fonction précise dans le rituel. Les images ne font pas de sociologie ; c'est nous qui en faisons, au prix d'inférences construites à partir d'une documentation extérieure aux images. Ce que les images font, c'est qu'elles privilégient la distribution, le geste de donner, la *charis* ainsi que le porteur de cette *charis* : Eros. Les peintres ont mis au point un signe non ambigu qui peut fonctionner à lui seul. La possibilité d'une telle métonymie est significative, et elle laisse au spectateur le soin de réinsérer la figure du don dans la pratique concrète où il se situe quand il utilise un tel vase.

L'histoire du sabot ne s'arrête pas là ; trois autres vases, qui ne font pas série, ouvrent d'autres pistes. Il existe un vase à boire, à une anse verticale, du type « *mug* », en forme de sabot. La pièce est unique, et n'est pas attribuée, mais on peut la dater

<sup>43</sup> Ferrare, Museo Nazionale di Spina 2737 (T381) ; *BAPD* 207139 ; Copenhague, Nationalmuseet Chr. VIII 342 ; *CVA Copenhagen, Musée National* 4, pl. 157 : 5 (Danemark 4, pl. 159) et p. 121–122.

<sup>44</sup> Palerme, Museo Archeologico Regionale V661 ; *BAPD* 204135, texte *CVA Palermo, Museo Nazionale* 1, III Ic, p. 7–8 pour pl. 12 (Italia 14, pl. 669).

<sup>45</sup> Malibu, J. Paul Getty Museum 79.AE.174 ; *BAPD* 46987 ; non attribué.

<sup>46</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts A3097 ; *BAPD* 209594 ; rappelle le peintre de Penthésilée, *ARV*<sup>2</sup> 778.8 ; *CVA Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquanteenaire)* 3, III Id, pl. 17 : 3 (Belgique 3, pl. 132), texte p. 10. Voir aussi le texte, p. 14, du *CVA Chiusi, Museo Archeologico Nazionale* 2, pl. 27 : 1–4 (Italia 60, pl. 2669).

<sup>47</sup> Gerhard 1840, pl. 65 (Syracuse). Pour une interprétation délibérément anachronique de ce détail, voir Lissarrague 2017.

<sup>48</sup> On en trouvera la liste chez Tsoukala 2009, 16–30. Dans cette liste les n° 43 et 45 concernent le même vase. Voir aussi *Addenda en Annexe 2*.

<sup>49</sup> Tsoukala 2009, n° 1 à 17.

<sup>50</sup> Tsoukala 2009, n° 18 à 27.

<sup>51</sup> Koch-Harnack 1983, 129–142.

<sup>52</sup> Tsoukala 2009, n° 10 et 37 ; cf. aussi péliké Getty 79.AE.174 et le vase perdu publié par Gerhard (*supra note 47*).

<sup>53</sup> Tsoukala 2009, n° 43 à 49. Comme je l'ai noté ci-dessus (*note 48*), Tsoukala 2009, n° 43 et 45 (*BAPD* 10536 et 275326) sont un seul et même vase.

<sup>54</sup> Tsoukala 2009, n° 28 à 38.

<sup>55</sup> Tsoukala 2009, 36.

<sup>56</sup> Bundrick 2014, 676–677.

<sup>57</sup> *Supra note 41*.



Fig. 6. Munich 2674; coupe, Makron, vers 480 av. © State Collections of Antiquities Munich.  
Photo: Renate Kübling.



Fig. 7. Palerme, collection privée; lécythe, peintre de Bowdoin, vers 490 av. Dessin par François Lissarrague.

des environs de 480 av. (Fig. 8).<sup>58</sup> Le décor de la partie supérieure fait écho à cette forme rare. On y voit un berger assis, surveillant deux vaches, tandis qu'un chien-loup, derrière une sorte de grotte, ramène le troupeau vers le berger. La scène est purement descriptive, ne renvoie à aucun mythe particulier et forme, selon Himmelmann,<sup>59</sup> une des premières images « réalistes » dans l'art attique. Le bétail est ici vu dans l'espace campagnard, et connote une vision clairement bucolique de cet univers; mais en même temps le sabot, comme vase à boire, vient prendre place au banquet, là où les viandes, dûment sacrifiées, sont partagées et consommées. Les deux points les plus distants, de la campagne à la ville, sont ici conjoints sur ce vase surprenant.

Deux askoi portent également le motif du sabot. Sur l'un, à Naples (Fig. 9),<sup>60</sup> on voit un carquois, une tête de bovidé vue de face et un sabot en dessous. L'ensemble forme une sorte de rebus, sans aucune action, ni aucun acteur agissant. On peut penser à Héraclès à cause du carquois et de son appétit

de *bouphagos*, mais il est difficile d'en faire la preuve et il faut sans doute se contenter, avec Herbert Hoffmann, d'y voir une représentation « énigmatique ». <sup>61</sup> C'est peut-être du reste à ce jeu d'énigme que le peintre a voulu se livrer en proposant une image ouverte, à interpréter au gré de l'imagination des utilisateurs.

L'autre askos propose un récit bouffon.<sup>62</sup> On y voit un satyre herculéen ; il porte sur le bras gauche une peau animale qui lui sert de bouclier, et brandit une massue à la façon du héros thébain. Dans cette posture de chasseur héroïque, il attaque un renard déjà pris dans un piège ; l'appât qui lui était tendu est précisément un sabot, probablement d'un bovin, une de ces parts de viandes données au chien, comme on l'a vu, et qui paraît fort délectable. Dans ce monde des satyres, le décalage entre chasse héroïque et petit gibier crée un effet comique qui ne relève pas forcément du drame satyrique,<sup>63</sup> mais qui, là encore, a dû amuser les banquetteurs en les introduisant

<sup>58</sup> New York, Metropolitan Museum of Art 38.11.2 ; BAPD 5968 ; « recalls Brygos Painter ». Richter 1939.

<sup>59</sup> Himmelmann 1980, 53–54 et pl. 12–13.

<sup>60</sup> Naples, Museo Archeologico Nazionale H3060 ; Hoffmann 1977, catalogue : R5.

<sup>61</sup> Hoffmann 1977, 14.

<sup>62</sup> Oxford, Ashmolean Museum V539 ; BAPD 5746 ; non attribué ; *CVA Oxford, Ashmolean Museum* 1, pl. 45 : 1 (Great Britain 3, pl. 137) ; Hoffmann 1977, catalogue : Dfl.

<sup>63</sup> Lissarrague 2013, 122.



Fig. 8. New York 38.11.2, coupe plastique, 'mild Brygan' (J. R. Guy), vers 480 av. © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.



Fig. 9. Naples H3060; askos, non attribué, vers 430 av. Photo : Museo Archeologico Nazionale, Naples.

dans le monde de la fable, où le renard n'est pas toujours aussi rusé qu'il le croit.

La logique du signe que constitue le sabot, dans ces trois images hors série, relie l'élevage, le sacrifice et la chasse. Elle nous a conduit des figures noires au figures rouges, du 6<sup>e</sup> au 5<sup>e</sup> s., dans un univers où un simple élément anatomique prend une série de valeurs précises concernant le rapport entre l'homme et l'animal, entre les hommes et les dieux.

Cet élément anatomique n'est pas anecdotique ; à la façon des astragales, il ouvre sur des pratiques sociales complexes et inscrit très concrètement dans la matérialité anatomique du squelette animal les valeurs symboliques de la société qui en produit l'image.

FRANÇOIS LISSARRAGUE

École des hautes études en sciences sociales, Paris

Figures noires				
Musée	Forme	Référence BAPD	Attribution	Motif
Samos K1280	coupe	BAPD 300305	p. KX	banquet
Bochum S1104	amphore	BAPD 9019202	gr. Tyrrhénien	banquet
Londres B46	dinos	BAPD 300850	gr. Atalanta	banquet
Embirikos	psykter	BAPD 718	p. Achéloos	banquet
Tarente	cratère à volutes	BAPD 302866	p. Achéloos	banquet
Bâle BS2405	amphore pointue	BAPD 9048339	p. Achéloos	banquet
Dunedin 48.226	péliké	BAPD 302889	p. Achéloos	bèma
Berlin F1900	hydrie	BAPD 302872	p. Achéloos	jeune homme taureau
Amsterdam	péliké	BAPD 9030211	manière p. Achéloos	comos
Bâle Cahn HC866	olpè	BAPD 302330	gr. Léagros	banquet Dionysos
Londres BM B178	amphore B	BAPD 302996	p. Eucharidès	départ
Bâle MuM 56 :73	hydrie	BAPD 640	non attribué	départ cavalier
Munich 1727	hydrie	BAPD 303002	p. Eucharidès	statue d'Athéna
Bâle Market	stamnos	BAPD 3886	p. Michigan	banquet au sol
Hambourg market	amphore à col	BAPD 5723	p. Antiménès	banquet
New York 41.162.189	amphore à col	BAPD 303058	p. Kléophradès	départ hoplite
Cambridge 27.1864	amphore à col	BAPD 302249	p. Lysippides	banquet Dionysos
Madrid 10916	amphore A	BAPD 305509	p. Sappho	banquet Héraclès
Munich 2082	coupe	BAPD 340229	gr. Krokotos	banquet
Francfort KH 5702	coupe	BAPD 12608	non attribué	isolé/yeux
Yale 1913.127	plat	BAPD 8546	non attribué	isolé/Dionysos
Londres market	hydrie	BAPD 41556	non attribué	Nike
Heidelberg 253	olpe	BAPD 10598	non attribué	découpe
Essen	olpe	BAPD 330144	gr. Dot Ivy	banquet
Figures rouges :				
Paris BN 585	coupe	BAPD 203926	p. de Brygos	banquet

Annexe 1 : Chien rongeur  
une patte. Abréviations :  
p. = Peintre ; gr. = Groupe

Musée	Forme	Référence BAPD	Attribution
Getty 79.AE.174	péliké	BAPD 46987	non attribué
Bruxelles A3097	péliké	BAPD 209594	p. Londres E356, ARV <sup>2</sup> 778/8
Boston 03.815	coupe	BAPD 211708	p. de Penthésilée, ARV <sup>2</sup> 887/145
Mt Holyoke 1932.5.B.SII	pyxis	BAPD 212035	p. de Veii, ARV <sup>2</sup> 906/109
Chiusi C1835	coupe	BAPD 211270	p. Bruxelles 330, ARV <sup>2</sup> 938/14
Braunschweig 548	coupe fragment	BAPD 213003	p. de Londres E12, ARV <sup>2</sup> 959/8
Athènes Benaki 31116	coupe	BAPD 9029985	Penthesilean (Sabetai)
Marzabotto 353	cratère colonnette	BAPD 214728	p. d'Héphaïstos, ARV <sup>2</sup> 1114/3
Voir aussi :			
Ferrare 9355 (cuissot complet)	cratère à volutes	BAPD 206942	p. des Niobides, ARV <sup>2</sup> 600/14
Ex Getty 85.AE.36 (Phineus)	hydrie	BAPD 30369	p. de Kléophradès

Annexe 2 : Addenda à la liste  
de Tsoukala (2009).

## Bibliographie

- Beazley, J. 1952. 'Brygan symposia', in *Studies presented to David M. Robinson*, tome 2, ed. G. Mylonas, Saint-Louis, 74–83.
- Bundrick, S.D. 2014. 'Selling sacrifice on Classical Athenian vases', *Hesperia* 83:4, 653–708.  
<https://doi.org/10.2972/hesperia.83.4.0653>
- D'Arcy Thompson, W. 1936 [1966]. *A glossary of Greek birds*, Londres.
- Durand, J.-L. 1979. 'Pour une topologie des corps à manger', in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, eds. M. Detienne & J.-P. Vernant, Paris, 133–165.
- Durand, J.-L. 1984. 'Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques', *History and Anthropology* 1:1, 29–48.  
<https://doi.org/10.1080/02757206.1984.9960733>
- Ekroth, G. 2013. 'Forelegs in Greek cult', in *Perspectives on ancient Greece. Papers in celebration of the 60th anniversary of the Swedish Institute at Athens* (ActaAth-8°, 22) ed. A.-L. Schallin, Stockholm, 113–134.
- Filser, W. 2017. *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*, Berlin.  
<https://doi.org/10.1515/9783110454116>
- Frontisi-Ducroux, F. 1984. 'La bomolochia : autour de l'embuscade à l'autel', *Recherches sur les cultes Grecs en Occident* 2, Naples, 29–50.  
<https://doi.org/10.4000/books.pcj.144>
- Gebauer, J. 2002. *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (Eikon, 7), Münster.
- Gerhard, E. 1840. *Auserlesene griechische Vasenbilder* vol. 1, Berlin.
- Gilotta, F. 1994. 'Scena di thysia greca da una tomba etrusca di Cerveteri', *StEtr* 60, 93–104.
- Hatzivassiliou, E. 2009. 'Warriors at mound: A puzzle scene by the Theseus and Athena Painters', in *The world of Greek vases*, eds. V. Nørskov, L. Hannestad, C. Isler-Kerényi & S. Lewis, Rome, 115–132.
- Himmelmann, N. 1980. *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen.  
<https://doi.org/10.1007/978-3-322-84220-6>
- Hoffman, H. 1977. *Sexual and asexual pursuit. A structuralist approach to Greek vase painting*, Londres.
- Iozzo, M. 2012. 'The dog: A Dionysiac animal?', *RivIstArch* 36, 5–22.
- Jameson, M. 1990. 'Sacrifice before battle', in *Hoplites. The Classical Greek battle experience*, ed. V.D. Hanson, Londres, 197–227.  
<https://doi.org/10.4324/9780203423639-18>
- Koch-Harnack, G. 1983. *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens*, Berlin.
- Kossatz-Deissmann, A. 1991. 'Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel, Satyr- und Backennamen auf Vasenbildern (Halle, 1912)', *Greek vases in the J. Paul Getty Museum* vol. 5, Malibu, 131–199.
- Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris.
- Lissarrague, F. 2017. 'Comment les Grecs n'ont pas inventé la bicyclette', in *Pagine stravaganti per un philologo stravagante*, ed. S. Beta, Milan, 213–215.
- Petrakova, A. 2015. 'The emotional dog in Attic vase-painting: Symbolical aspects and instrumental narrative function', in *Phuta kai zoia. Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen* (CVA Österreich, Beiheft 2), eds. C. Lang-Auinger & E. Trinkl, Vienne, 291–298.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctt1hj9zq0.30>
- Richter, G. 1939. 'Two recent acquisitions by the Metropolitan Museum of Art', *AJA* 43:1, 1–9.  
<https://doi.org/10.2307/499131>
- Schmitt, P. & A. Schnapp 1982. 'Images et société en Grèce ancienne : les représentations de la chasse et du banquet', *RA* 57–74.
- Tsoukala, V. 2009. 'Honorary shares of sacrificial meat in Attic vase painting: Visual signs of distinction and civic identity', *Hesperia* 78:1, 1–40.  
<https://doi.org/10.2972/hesp.78.1.1>