

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).

7. Bucrane stylisé

Au-delà de l'ornementalité

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the close relation between the altar and the *bucranium* in order to explore the Greek sacrificial animal, and more precisely its head, from an iconographical point of view. *Bucranium*, meaning literary the ox's skull in ancient Greek, is a term widely used to describe an ornamental motif attested in architecture and more abundantly on marble cylindrical altars dating from the 3rd century BC and on. Evidence from Attic vase paintings of the 5th century BC representing *bucrania* casts doubt upon their decorative use and interpretation and opens a debate about their role and meaning. By analyzing images where the animal's head is depicted before and after sacrifice, as well as the images where a *bucranium* is combined with an altar, or not, the present article will shed more light on the treatment and uses of the head of sacrificial animals on vases, as well as on the ways Attic painters make of the *bucranium* a meaningful symbol of sacrifice and time.*

Keywords: Attic vases, iconography, bucranium, head, skull, defleshing, altar, horns, butchery, decoration, ritual time, visual schema, visual sign

<https://doi.org/10.30549/actaath-4-60-07>

* Le colloque *From snout to tail* fut une excellente occasion de revenir sur plusieurs aspects de l'animal sacrificiel grâce aux échanges fructueux entre tou.te.s les participant.e.s. Ces échanges ont été rendus possibles grâce à une organisation remarquable orchestrée par Gunnel Ekroth et Jan-Mathieu Carbon. Je leur adresse en outre mes plus vifs remerciements pour leurs précieux commentaires et leur grande indulgence. De même, je voudrais exprimer ici toute ma gratitude à Hélène Collard, Françoise Frontisi-Ducroux, Thomas Golsenne, Yannis Kalliontzis, François Lissarrague, Isabelle Warin et Polymnia Zagefka qui ont relu ce texte et m'ont orienté en répondant à mes questions. Enfin, une étude iconographique ne va pas de soi sans l'appui des musées, des institutions et des personnes qui nous fournissent les images de leurs archives. Pour leur aide indispensable, je remercie tous ceux qui m'ont accordé gracieusement le droit d'utiliser des photographies provenant de leur fonds. Avec l'espoir que les conditions d'accès aux images s'améliorent afin d'en faire bénéficier la communauté scientifique.

Dans les études sur l'art, il semble être devenu un lieu commun de constater que le bucrane, c'est-à-dire la tête dépouillée de l'animal, est un élément ornemental par excellence. Motif transversal aux aires géographiques et chronologiques très vastes, en Mésopotamie, en Égypte et dans le monde grec depuis la période minoenne, mais aussi pendant la période romaine et la Renaissance, en allant jusqu'au XIX^e s., en Europe comme aux États-Unis, le bucrane « a passé les monts et les mers ».¹ Il est répandu sur plusieurs supports d'images de petite à grande échelle, comme les monnaies,² les timbres amphoriques³ et la céramique, mais aussi l'architecture profane et sacrée. Dans la dernière catégorie se distinguent les autels monolithes de forme cylindrique destinés au culte de dieux et de défunts (*Fig. 1*).⁴ Ils sont abondamment produits à Délos depuis la période hellénistique et dépassent vite les frontières cycladiques pour se diffuser également dans d'autres régions de la mer Égée, en Asie Mineure et même au-delà du monde grec. Ces monuments ont suscité l'intérêt des voyageurs lors

¹ Passepont 1896, 86. Plusieurs architectes de la Renaissance ont étudié des ruines de la période romaine lors de leurs études de terrain, comme Palladio, dont le *Traité sur l'Architecture* a eu une influence considérable en Europe et notamment sur l'architecture du XVIII^e s. au Royaume-Uni avec le néo-classicisme. De même, de l'autre côté de l'Atlantique, les architectes de la Renaissance américaine s'inspirent de ce motif, mais ils l'utilisent moins fréquemment. Sur le bucrane comme ornement voir Passepont 1896.

² Par exemple sur une monnaie de bronze, Assos 1970.142.358 (collection American Numismatic Society) <http://numismatics.org/collection/1970.142.358>

³ Par exemple les timbres amphoriques de Knidos (Érétrie, Musée Archéologique 19981).

⁴ Pour les autels décorés de bucranes : Napp 1933 ; Deonna 1938, 380–383 ; Yavis 1949, 148–152 et 159–160 ; Fraser 1977, 25–33 ; Righetti 1982 ; Le Dinahet 1985 ; Berges 1986 ; Le Dinahet 1991. Il existe également des autels décorés de têtes de taureaux qui sont destinés plus précisément à commémorer un sacrifice en l'honneur de la déesse Cybèle. Sur les autels tauroboliques : Vermaseren 1986 ; Turcan 1992.



Fig. 1. Autel en marbre, marché des Antiquités, 1^{er}-2^e s. après J.-C.
© Sotheby's Londres.

de leurs expéditions en Grèce et se trouvent ainsi aujourd'hui dans de nombreuses collections européennes.⁵

La décoration des autels aux bucranes ne manque pas de diversité. Elle varie du minimalisme jusqu'aux créations plus somptueuses : guirlandes et bucranes en relief, alternant avec d'autres objets rituels, comme les phiales, les couronnes et les *cornucopiae*.⁶ Dans certains cas, le bucrane est remplacé par une tête de bœuf ou de taureau et plus rarement par d'autres têtes

ou crânes d'animaux cornus, comme le bélier ou le cervidé.⁷ L'originalité va jusqu'au point de substituer au bucrane une tête anthropomorphe (un masque de Dionysos, un portrait d'Asclépios ou d'Apollon) ou même une figure entière qui porte la guirlande (Ménades, Victoires ailées, Érotas). Innovation de la période hellénistique sans autre précédent connu, le succès de l'association de l'autel avec le bucrane atteint son apogée avec l'*Ara Pacis*, dont le riche décor fut une source d'inspiration pour de nombreuses créations de la période romaine. Une question se pose inévitablement : l'association du bucrane avec l'autel est-elle purement d'ordre ornemental ?

La tendance à considérer un motif comme décoratif porte une certaine connotation négative qui lui attribue par conséquent une importance secondaire.⁸ Déjà Platon est le premier à avoir considéré l'ornement comme un simple agrément en le catégorisant dans le domaine de l'inutile.⁹ Cette définition devrait certes être nuancée. L'ornement est omniprésent sur les bâtiments, les vêtements, la parure, les tatouages, etc. Tout peut être ornemental, sans néanmoins devenir insignifiant ou dépourvu d'utilité et de sens. L'assemblage du bucrane avec l'autel n'est pas anodin et met en cause cet a priori concernant l'inutilité de l'ornement. Il sera question dans cet article d'interroger ce motif présent dans l'art grec et la combinaison avec l'autel afin d'aller au-delà de cette interprétation. Le bucrane n'est pas un simple élément décoratif et il ne porte aucun aspect prophylactique évident ;¹⁰ sa présence sur l'autel semble évoquer plutôt des actes rituels qui ont lieu à cet endroit, plus précisément le sacrifice, comme le souligne également l'alternance avec d'autres éléments à buts culturels (phiale etc). L'intention de cet article est d'une part de retracer les origines de la pratique et de l'autre ce qui pourrait être sa raison d'être et

⁵ Par exemple : Berlin, Musée de Pergame (voir Fraser 1977, pl. 71d) ; Londres, British Museum (voir Fraser 1977, pl. 72a-b) ; Paris, Musée du Louvre 2904. L'attestation la plus étonnante se trouve au cimetière du Père-Lachaise à Paris, où deux autels à bucranes constituent le monument funéraire de la tombe de Théodore Morawski et de son épouse Mme Morawski, née Bory de Saint-Vincent. Son frère, George-Marie Bory de Saint-Vincent, a apporté ces monuments de Grèce lors de sa direction de la commission scientifique de l'exploration de Morée entre 1829-1830 dans le but de décorer son tombeau (Le Dinahet-Couilloud 1975).

⁶ Sur l'architecture monumentale, on rencontre aussi le trépied, comme par exemple au théâtre de Délos. Pour le bucrane dans l'architecture : Frazer 1990 ; McCredie *et al.* 1992 ; Schmidt-Dounas 1994 ; Webb 1996, 29-30 ; Umholtz 2008 ; Vlachou 2009, 147-169.

⁷ Les autels décorés de crânes et de bois de cerfs sont attestés par quelques rares exemples en Béotie, à Orchomène et Chéronée, les deux consacrés à Sarapis et Isis, mais aussi à Pergame (Berlin, Fraser 1977, pl. 71c), à Cos, ainsi qu'en Anatolie (communication orale d'Alice Mouton). Pour une analyse du sacrifice de cervidés à Isis et de ces autels voir : Chandezon 2011. Pour le sacrifice de cerfs en l'honneur d'Artémis : Hermary *et al.* 2004, 73-76. Plutôt que de les considérer comme des animaux sauvages, offerts comme gibier de la chasse aux dieux, les cervidés étaient enlevés dans des endroits à proximité du sanctuaire afin d'être sacrifiés selon le rituel suivi pour les autres animaux, comme il est attesté également par les études en archéozoologie (Nobis 1976-1977, 292 ; Boessneck & von den Driesch 1988, 41). Le sacrifice de cervidés, comme pour les bœufs, était une offrande coûteuse que seules les personnes ayant les moyens pouvaient faire, tandis que le sacrifice de plus petits animaux, comme les coqs, les oies et les pintades était courant pour les personnes moins aisées. Le critère social lors des sacrifices en Grèce ancienne est manifeste, puisqu'il était déterminé par les moyens du sacrificateur (Chandezon 2011, 178). Sur les cervidés chassés et offerts dans les sanctuaires d'Artémis : Larson 2017.

⁸ Sur une mise en question de l'ornementalité comme synonyme de marginalité : Sauron 2000 ; Golsenne 2012.

⁹ Pl. *Plt.* 288c.

¹⁰ Deonna 1938, 381.

sa signification, en l'occurrence selon l'évidence fournie par les images disposées sur les vases attiques à figures rouges montrant des actes rituels. En étudiant les contextes figuratifs dans lesquels le bucrane est représenté et son rôle dans ces images, nous allons explorer et dévoiler l'usage d'une partie de l'animal sacrificiel, plus précisément sa tête, du point de vue iconographique et selon une approche d'anthropologie historique.

Dans le présent article, nous reviendrons tout d'abord sur la terminologie et la façon de représenter le bucrane sur la céramique attique à partir des sources écrites et iconographiques, que nous analyserons à la lumière des données archéozoologiques. Ensuite, nous nous focaliserons sur les images de vases afin d'étudier le traitement de la tête avant et après le sacrifice. Puis, nous nous concentrerons sur les associations figuratives du bucrane avec l'autel et les contextes rituels dans lesquels il est présent. Nous examinerons également des cas qui semblent plus exceptionnels, puisque le bucrane figure dans des scènes où l'autel est absent. Il sera enfin question de sa signification selon son emplacement dans l'image et sur le vase.

Les mots et les choses

Le terme bucrane entre dans la langue française au début du XIX^e s. pour désigner le décor sculpté composé d'une tête de bœuf avec des cornes dépouillée de la chair, l'ensemble orné de guirlandes et de fleurs, destiné aux ornements dans l'architecture d'intérieur et d'extérieur.¹¹ Issu du latin *bucranium*, l'origine du terme est grecque provenant du mot composé βουκράνιον (βοῦς et κράνιον), signifiant littéralement le crâne de bœuf et de manière plus générale, la tête de bœuf.¹² Il est de même pour les mots βούκρανον¹³ et βουκεφάλιον,¹⁴ dont l'adjectif βουκέφαλος désigne plus précisément la race de chevaux provenant de Thessalie.¹⁵ Quelques nuances, néanmoins, distinguent les deux termes. Ainsi, selon Christoph Börker, le mot βουκεφάλιον désigne la tête bovine complète avec la viande, les yeux, les oreilles, etc., tandis que le terme βουκράνιον n'englobe que le crâne, c'est-à-dire l'os sans chair.¹⁶ Quant

aux manifestations dans l'art, le dernier terme s'applique aux deux types de têtes squelettiques : le type le plus ancien d'une tête demi-dépouillée, avec traces de la peau et d'une touffe de poils conservés sur le front, et le type le plus récent, d'une tête entièrement décharnée qui apparaît sur l'*Ara Pacis* et devient par la suite canonique dans l'art romain. Dans un fameux passage de Théophraste, dont il sera question ultérieurement, l'auteur utilise le terme προμετωπίδιον, signifiant probablement d'un point de vue étymologique ce qui est placé devant ou sur le front ; cependant, si on pense aux éléments de la peau qui restaient sur le crâne suite à son écorchage, ce terme pourrait indiquer toute la peau du dessus de la tête et donc le bucrane.¹⁷ Le mot bucrane est très souvent employé et abondamment utilisé en dehors de son contexte d'origine pour décrire le motif aussi pour les *realia* d'autres civilisations, devenant ainsi un terme universel.

Quant à la représentation figurative sur l'imagerie de la céramique attique, sous le terme générique « bucrane », plusieurs catégories s'entremêlent. En interrogeant la base de données de l'Archive Beazley en ligne¹⁸ avec le mot-clé « BUKRANION », nous répertorions 171 vases. Il s'agit majoritairement de vases à figures noires où le bucrane apparaît comme épisode sur les boucliers de guerriers et où il figure le plus souvent comme βουκεφάλιον, c'est-à-dire une tête entière, avec les détails anatomiques de l'animal clairement rendus : les yeux, les oreilles etc.¹⁹ Dans le cadre du présent article l'intérêt sera porté aux bucranes qui sont peints dans le champ de l'image, figurant dans les cas d'une scène rituelle incluant notamment un autel. Il s'agit exclusivement de vases à figures rouges à partir de 480 environ.²⁰ Dans cette catégorie sont inclus tant le crâne de bœuf, que les cornes (de diverses

¹¹ CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/bucrane>.

¹² *Etym. Magn.* βουκράνιον. Par le même terme est nommé une sorte de plante chez Dioscoride (4.183) et Galien (19.82), ainsi qu'un instrument de chirurgie chez Oribase (49.4.74). Ces usages sont beaucoup plus tardifs que la période abordée dans le présent article.

¹³ *Gem.* 3.3. Il existe aussi en adjectif (βούκρανος) : *Emp.* 61.3 ; *Callim. Fragm.* 203 ; *Plut. De Is. et Os.* 358d.

¹⁴ *Lys. Fragm.* 34 ; *SIG* 695, ligne 71. Il y a également l'attestation βουκεφάλη (Rouse 1976 [1902], 69, n. 11 et 403, IX).

¹⁵ *Ar. Fr.* 42, cf. 41. D'après Hésychius il s'agit du cheval que l'on avait marqué sur le poitrail ou sur les hanches d'un bucrane. Sur Bucéphale, le cheval d'Alexandre le Grand et la signification de son nom : Georgoudi 1990, 145–146.

¹⁶ Börker 1975.

¹⁷ Theophr. *Char.* 21.7. Voir aussi : *Chronique de Lindos* C 110. Ce terme signifie également l'armure pour protéger le front d'un cheval de guerre (*Xen. Cyr.* 6.4.1 ; *Xen. An.* 1.8.7) et une sorte de casque fait de la peau du front et des oreilles d'un cheval (*Hdt.* 7.70). Dans une épigramme votive c'est la peau et les cornes longues d'un taureau qui sont mentionnées (*Anth. Pal.* 6.114 : δέρμα καὶ ὀργυιαῖα κέρα βοός).

¹⁸ BAPD (<http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>).

¹⁹ Pour une liste détaillée de boucliers avec bucrane comme des épisodes : Chase 1902. François Lissarrague considère la présence d'animaux sur les armes comme une métaphore. Ainsi la tête de l'animal sur le bouclier fait écho à sa puissance : p. ex. le guerrier se bat comme un taureau (séminalaires sur l'esthétique des armes). À propos de métaphores animales dans les textes homériques et les comparaisons avec les héros voir Schnapp-Gourbeillon 1981. Sur une coupe à figures noires montrant la naissance d'Athéna, la déesse surgit armée de la tête de son père. Elle porte un bouclier vu de profil, dont l'épisode est un bucrane rendu en relief. Ainsi, le spectateur arrive à apercevoir les cornes et la tête qui dépassent (Londres, British Museum B 424 ; *BAPD* 301068). Sur le symbolisme du taureau : Étienne 2014.

²⁰ Pour les bucranes sur la céramique voir : Leskien 1994 ; Gebauer 2002, 537–540. Pour les bucranes dans l'art en général Jules Passepont établit quatre catégories : bucrane uni, décoré, feuillé et dénaturé (Passepont 1896, 91–96).



Fig. 2. Fragment de cratère en cloche, Amsterdam, Allard Pierson Museum 2477. © Allard Pierson Museum.

espèces d'animaux, de la famille des bovidés et des capridés—dites κέρτα in grec ancien), ainsi que, plus rarement, la tête.²¹ Lorsque le bucrane est un détail, parfois très discret, peint en hauteur de la scène, il n'est pas toujours mentionné par les commentateurs des vases, soit parce qu'il n'est pas aperçu ou facilement identifié, soit parce qu'il est éventuellement considéré comme insignifiant ou de peu d'importance dans la scène. D'après une estimation large, nous comptons environ 85 exemples attiques, dont la plus grande partie est certes référencée dans l'Archive Beazley en ligne, mais parfois sans mention de la présence du bucrane, peu importe le type, la tête osseuse ou uniquement les cornes.²² Le corpus s'étend par des découvertes fortuites, dans les nouvelles publications et les catalogues de vases, et devient encore plus important, si nous prenons en considération les vases italiotes, ainsi que les créations céramiques d'autres fabrications.²³

²¹ Le seul exemple, à notre connaissance, est le cratère à Toronto, Royal Ontario Museum 967.153 (BAPD 275393).

²² Comme par exemple pour le lécythe à Varsovie, Musée National 198058 (BAPD 274069), la coupe à Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 146 (BAPD 211867), la coupe à Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1227 (BAPD 203313), etc.

²³ Sur le « groupe de bucranes » dans la céramique apulienne voir *RVAp* 5/74 (p.ex. Londres, British Museum 1824.0501.30). Le motif du bucrane apparaît également sur la céramique béotienne (skyphos attribué au Peintre d'Argos, Athènes, Musée National Archéologique 12589), sur les vases du type gnathia (Lecce, Museo Provencale Sigismondo Castro-

Le fragment d'un cratère en cloche conservé à Amsterdam (Fig. 2) est un bon point de départ pour entrer dans ce parcours iconographique.²⁴ Entre l'homme qui verse une libation sur un autel, dont seule une volute est préservée, et le dieu, en forme de pilier hermaïque ithyphallique, un bucrane figure à la même hauteur que leurs têtes. Il s'agit du crâne entièrement dénudé, sans peau ni chair, avec les cornes horizontales, dont les bouts sont légèrement relevés vers le haut. L'os frontal est figuré en entier, de la base du nez au sommet du crâne. Une partie des orbites des yeux se distingue de part et d'autre de l'os frontal, tandis que les parties anatomiques, comme le nasal, le lacrymal, le zygomatique ou le maxillaire ne sont pas discernables. Le peintre n'a pas considéré nécessaire d'entrer dans les détails, mais de le représenter de manière plutôt stylisée étant donné que le bucrane constitue un élément discret dans l'ensemble d'une composition plus importante sur le vase.²⁵ Pour le rendu iconique du bucrane, il n'y a pas un modèle précis à suivre ; le résultat semble être plutôt un choix artistique, comme c'est le cas, d'ailleurs, pour la forme et la décoration de l'autel, les vêtements, les détails anatomiques etc., des éléments qui évoquent les préférences stylistiques de chaque peintre, même si des variations sont attestées parfois au sein du répertoire du même peintre.²⁶ Ainsi, le bucrane peut être plus squelettique, avec les cornes longues ou courtes, horizontales ou verticales (détails qui pourraient fournir également une indication du sexe de l'animal), et les exemples connus varient du naturalisme au cas plus schématiques²⁷ parfois même abstraits,²⁸ ou qui deviennent dans certains cas moins facilement

mediano 1041 ; BAPD 9002225), « West slope ware » (Paris, Musée du Louvre L 211), hadra (coll. H.A. Cahn *KdA* 2003 n° 62 ; Londres, British Museum GR 1995.10-3.1), ainsi que sur les vases à vernis noir (New York, collection Shebly White & Leon Levy L.1999.10.16 ; Malibu, J. Paul Getty Museum 86.AE.702 ; BAPD 9017960).

²⁴ Amsterdam, Allard Pierson Museum 2477 (BAPD 14133).

²⁵ Néanmoins, sur certains vases, quelques traits fins peints sur le bucrane indiquent éventuellement la séparation en parties anatomiques distinctes. Par exemple, sur le cratère de Laon, Musée Archéologique Municipal 37.1041 (Fig. 6) le trait qui court du haut au bas du crâne pourrait éventuellement indiquer la séparation en deux moitiés, c'est-à-dire en ἡμικράνα ou ἡμικραῖραι (sur ce sujet, voir Georgoudi dans ce volume, *Chapitre 8*). De même, les cornes sont régulièrement peintes comme séparées du reste du crâne. Dans la coupe de Montauban (87.4.1 ; BAPD 211623), c'est la partie haute du crâne qui est distinguée du reste par un trait fin.

²⁶ Le cas du peintre de Penthésilée est un exemple éloquent. Dans la coupe de la collection Ingres à Montauban (87.4.1 ; BAPD 211623) le bucrane est squelettique, tandis que dans le yo-yo à Athènes (Musée National Archéologique 28006 ; BAPD 276023), les oreilles et la chair qui couvre l'os frontal sont encore visibles. De même, la forme de l'autel et sa décoration sont à chaque occurrence distincte.

²⁷ Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 41621 (BAPD 214757).

²⁸ Leiden, Rijksmuseum van Oudheden I.1950/7.5 (BAPD 15934).

reconnaissables.²⁹ Quant aux cornes détachées du crâne, elles concernent un tiers du corpus ; elles figurent en paires unies³⁰ ou détachées et réunies à l'aide d'un filet fin.³¹ De même, leur représentation figurative varie d'exemples plus naturalistes³² à d'autres plus simplifiés, en forme de V bien ouvert.³³

La proximité de ces représentations avec les restes d'animaux mis en lumière dans les sanctuaires et étudiés par les archéozoologues est frappante.³⁴ Mais il y a plus que le simple constat de la ressemblance entre les images et les découvertes archéologiques. C'est un lieu commun dans les études sur la religion grecque que quand un individu ou un groupe souhaitait offrir un sacrifice aux dieux, le choix de l'animal était d'une importance cruciale. Notamment le sexe, l'âge, la couleur, parfois une peau sans taches, et surtout son état accompli (τέλειον),³⁵ étaient les critères principaux dans le choix des animaux sacrificiels en correspondance avec l'identité et le goût du destinataire divin vénéré.³⁶ Parmi les espèces domestiquées, les bovidés, les moutons, les capridés et les cochons étaient les animaux typiques du sacrifice et moins fréquemment les oiseaux et les poissons (notamment le thon et l'anguille), selon la liste canonique du sacrifice grec.³⁷ Néanmoins, l'archéozoologie qui se penche désormais plus attentivement sur les restes d'animaux, considérés moins précieux que les monuments en pierre, métal ou terre cuite, et qui sont restés ainsi négligés pendant longtemps, ouvre de nouvelles voies pour l'étude de la religion grecque.³⁸ Elle apporte des bénéfices importants en fournissant des informations plus exactes sur les espèces d'animaux, leur sexe et tranche d'âge, précisions qui arrivent à bouleverser de façon significative certaines idées reçues.³⁹ En prenant en considération de manière conjointe la

documentation « classique », les textes, les inscriptions et les images, les gains sont encore plus importants. Parmi la richesse et la variété des ossements d'animaux mis en lumière dans les sanctuaires, les représentations des os sur les vases et les reliefs avec des scènes rituelles sont beaucoup plus pauvres et limitées presque uniquement à la tête et à la queue, c'est-à-dire la partie de l'animal destinée aux dieux.⁴⁰ Ainsi, si ces dernières attestations fournissent une image plutôt générique du sacrifice, celle que les peintres et les sculpteurs souhaitaient transmettre par les choix opérés, les restes archéozoologiques reflètent la réalité du sacrifice alimentaire sanglant et, en particulier, la volonté de se débarrasser des ossements, quel que soit le sens que les Grecs aient voulu donner à cette pratique.⁴¹

Manipulations de la tête

En regardant plus attentivement le bucrane sur le fragment d'Amsterdam (*Fig. 2*), un autre détail attire l'œil du spectateur : un cordon, en forme de petites pelotes réunies, peint en rehaut blanc, passe devant le front, tourne autour des cornes et tombe vers le bas en se terminant par deux fils distincts avec un nœud. D'autres variations sont possibles, selon les images, soit avec un bandeau ou filet,⁴² soit avec une tige végétale,⁴³ qui peuvent être placés également autour de chaque corne.⁴⁴ Ces détails font écho aux στέμματα (filets) et ταινίαι (bandelettes) dont parlent les sources écrites pour décrire la préparation de l'animal avant le sacrifice.⁴⁵ Ils sont faits de filets de laine noués par intervalles ou plutôt enfilés avec des perles dont les extrémités pendent librement,⁴⁶ ou de couronnes de laine enroulées autour d'une branche d'olivier. Ces éléments de parure de l'animal sacrificiel sont, comme attendu, très répandus sur les images liées à la préparation de l'animal et notamment dans les scènes de processions, de l'accompagnement de l'animal jusqu'à l'arrivée à l'autel.⁴⁷

²⁹ Varsovie, Musée National 198058 (*BAPD* 274069) ; Athènes, Musée National Archéologique, coll. Vlastos 20 (*BAPD* 208885).

³⁰ Berlin, Antikensammlung F 2213 (*BAPD* 208346).

³¹ Naples, Museo Archeologico Nazionale 127926 (*BAPD* 206290).

³² Boston, Museum of Fine Arts 13.100 (*BAPD* 215101).

³³ Paris, Musée du Louvre CA 154 (*BAPD* 206888).

³⁴ Trantalidou 2013, fig. 2–7.

³⁵ Arist. *Fr.* 101 ; Plut. *De def. or.* 437a ; schol. Hom. *Il.* 1.66 ; Eust. *ad Il.* 1.66. Pitz 2019.

³⁷ Durand 1987a, 65. Pour le choix de l'animal dans l'iconographie de vases et de reliefs voir van Straten 1995, 170–186, dont l'analyse se limite aux espèces les plus courantes, c'est-à-dire, les bovins, les ovins et les porcins. L'auteur présente les différences entre ces deux supports d'images ainsi que par rapport aux calendriers sacrificiels. Il évoque parmi d'autres les difficultés à préciser le sexe de l'animal ou sa couleur sur les images, qui restent, ainsi, une source, certes importante, mais plus restreinte.

³⁸ Forstenpointner 2000 ; Kotjabopoulou *et al.* 2003 ; Trantalidou 2010 ; 2013 ; Ekroth & Wallensten 2013 ; Forstenpointner *et al.* 2013 ; Albarella *et al.* 2017.

³⁹ C'est un lieu commun de constater que les animaux femelles ont été offerts aux déesses, tandis que les mâles auraient été offerts aux dieux. Néanmoins, cette pratique est attestée dans les sources tardives. C'est le cas, aussi, pour la couleur de l'animal : de couleur blanche pour les dieux olympiens et de couleur noire pour les divinités chthoniennes et de l'au-delà. Cet aperçu trop généraliste et schématique concernant le

choix de l'animal sacrificiel, selon son espèce, son sexe et sa couleur, est progressivement précisé grâce aux récentes publications d'inscriptions et d'autres études sur la religion grecque à partir des ossements (Kadletz 1976 ; Ekroth & Wallensten 2013 ; Ekroth 2014, 333–335). Des surprises ne manquent pas, puisque les ossements d'espèces moins attendues sont mis en lumière : parmi les animaux domestiques, le chien, le chat, l'âne, le cheval, etc., et parmi les animaux sauvages et exotiques le sanglier, les cervidés, le loup, le serpent, la gazelle, le crocodile, le lion, etc. (Ekroth 2014, 337–338).

⁴⁰ Ekroth 2013, 19.

⁴¹ Ekroth 2017a, 47.

⁴² Athènes, Musée de l'Agora P 30060 (*BAPD* 44848).

⁴³ Athènes, Musée National, collection Vlastos 20 (*BAPD* 208885).

⁴⁴ Venice, Collection Giuseppe Sinopoli 84 (*BAPD* 105).

⁴⁵ Ar. *Pax* 948.

⁴⁶ Beazley 1939, 38.

⁴⁷ Sur les scènes de préparation de l'animal et de procession, voir Smith dans ce volume. Sur les filets et les bandelettes voir : van Straten 1995,

Ainsi, sur une amphore à Londres,⁴⁸ la scène s'organise de manière très symétrique—on dirait presque un effet de miroir, s'il n'y avait pas des légers décalages au niveau des postures—avec deux femmes, chacune en train de passer un filet semblable autour des cornes d'un bovidé. La présence de deux trépieds d'une taille imposante ouvre un éventail d'interprétations possibles. Objet de valeur par excellence, le trépied en image devient « signe au second degré de quelque chose que dit l'image et par rapport à quoi il est à nouveau dit quelque chose ».⁴⁹ Entre espace apollinien ou dionysiaque et espace agonistique, l'image semble s'inscrire plutôt dans le registre des concours dithyrambiques.⁵⁰ Les femmes qui ornent l'animal sont vraisemblablement les personnifications de chaque tribu⁵¹ et peuvent être remplacées par des Victoires ou des Ménades dans d'autres images de la série.⁵² De même, une cénocoché attribuée au peintre de Nausicaa⁵³ montrant une femme décorant les cornes d'un bovidé avec un filet doit être considérée comme une version abrégée, sans le trépied.⁵⁴ D'autres moyens d'esthétisation de la tête de l'animal sacrificiel sont possibles, selon des sources qui mentionnent uniquement les cornes comme objet de décoration, notamment en les couvrant par des feuilles dorées.⁵⁵ Il est plausible que cette préparation de l'animal eût lieu avant la mise en procession vers l'autel.

Quant aux scènes de processions, une image typique serait celle du lécythe attribué au peintre de Gales,⁵⁶ avec une femme portant la corbeille sacrificielle (κανοῦν) sur la tête

qui guide le défilé de deux jeunes hommes couronnés tenant des branches et de deux bovidés ornés de filets peints en blanc et en violet,⁵⁷ un des exemples de parure des animaux le plus raffiné dans l'iconographie sacrificielle, selon Folkert van Straten.⁵⁸ Le point d'arrivée est marqué par une colonne ionique décorée d'un ruban violet, élément d'architecture qui résume ainsi l'espace du sanctuaire. Aucun indice ne permet de décrire l'occasion précise de ce sacrifice ou l'identité de la divinité vénérée. Par cette décoration, l'animal sacrificiel était marqué comme ἱερὸν (sacré) et était par conséquent distingué du reste du troupeau. Un aspect plus gai était ainsi conféré à la procession.⁵⁹ Quand un tel élément de parure est placé sur le bucrane qui figure en frontalité dans le champ de l'image, il encadre harmonieusement le triangle du crâne et crée un certain équilibre.⁶⁰ Il fait ainsi du bucrane un objet d'esthétisation et prolonge, par conséquent, l'aspect festif de la scène, comme le soulignent également les couronnes portées par l'homme et par le dieu sur le fragment d'Amsterdam (*Fig. 2*). Car avant tout, le sacrifice est une fête et le bucrane dans le champ de l'image devient un objet de κόσμος (parure) et μνημα (souvenir) de cet événement, comme nous allons le voir par la suite.

Quand l'animal était conduit à l'autel, il était consacré, ou non, à une puissance divine, et y faisait alors l'objet d'une série d'actes rituels. Dans un premier temps, tout en récitant une prière, le prêtre aspergeait la tête de l'animal sacrificiel avec de l'eau pure et jetait dans le feu quelques graines, qui étaient placées dans la corbeille sacrificielle (κανοῦν), ainsi que quelques poils qu'il coupait de la tête de l'animal.⁶¹ Dans un deuxième temps avait lieu l'égorgeage de l'animal. Le sang qui s'écoulait de la blessure était recueilli afin d'en asperger l'autel et aussi pour le consommer ultérieurement.⁶² Enfin, l'animal était dépouillé et découpé en morceaux destinés aussi bien aux mortels qu'aux immortels. Dans le cadre d'un sacrifice privé,

32–33, 43–45 et 159–162 ; Gebauer 2002, 22, 145, 186, 198–200 et 537 ; Hermay *et al.* 2004, 112 ; Krauskopf & Schaubert 2005, 396–399.

⁴⁸ Londres, British Museum E 284 (*BAPD* 214645).

⁴⁹ Durand 1987b, 228.

⁵⁰ van Straten 1995, 44.

⁵¹ Durand 1987b, 228.

⁵² Par exemple : Munich, Antikensammlungen 2412 (*BAPD* 213476).

⁵³ Laon, Musée Archéologique Municipal 37.1044 (*BAPD* 12352).

⁵⁴ van Straten 1995, 44.

⁵⁵ Sur cette pratique : Hom. *Od.* 3.432–438 ; Polyænus, *Strat.* 8.43 ; Hermay *et al.* 2004, 112 ; Burkert 2005, 21, 81 (n. 9), 199 (fondation d'Erythrae, sacrifice d'un taureau dont les cornes sont dorées). Il y a également la référence à un βουκεφάλιον χρυσοῦν dans le trésor de Délos (Rouse 1976 [1902], 399). Sur un fragment provenant de l'Agora (P 172 ; *BAPD* 230815) les cornes sont peintes d'une couleur différente de celle de l'os frontal du bucrane. Cette différenciation au niveau du choix de la couleur pourrait évoquer la pratique de décorer les cornes séparément, comme sur le couvercle d'une lekanis attribuée au Peintre d'Athéna 1472 (Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut E 183 ; *BAPD* 230440) où les cornes d'un des trois bucranes peints « par terre » sont dorées (Simon 1997, 102). L'auteur pense que ce détail peut être en lien avec le décret athénien de 416/414 BC concernant l'aparché où il était prévu d'offrir trois vaches aux cornes dorées aux déesses d'Eleusis (Hayashi 1992, 75–77). En Grèce moderne dans le cadre des Kourbania (le rituel de sacrifice d'animaux lors des fêtes chrétiennes orthodoxes) sur l'île de Lesbos, les bovidés sont ornés avec des couronnes et de fleurs en abondance (Aikaterinides 1979 ; Georgoudi 1979).

⁵⁶ Boston, Museum of Fine Arts 13.195 (*BAPD* 200206).

⁵⁷ Sur la céramique attique, parmi les animaux sacrificiels, les bovidés sont le plus souvent ornés de filets dans les scènes de procession, mais aussi devant l'autel. Les porcelets portent occasionnellement ce type de décoration sur la tête ou autour du ventre (Athènes, Musée National 12491 ; *BAPD* 46072). Pour les autres espèces, il n'y a pas d'attestation, sauf pour un bouc sur un lécythe exceptionnel attribué au peintre de Thésée (Pirée, Musée Archéologique 7339 ; *BAPD* 9040480), ainsi qu'un autre bouc sur un cratère en cloche daté vers la fin du V^e s. (Odessa, Musée Archéologique 76499). Quant aux reliefs, il ne reste pas de traces, mais nous pouvons supposer que les filets étaient probablement peints en couleur.

⁵⁸ van Straten 1995, 24.

⁵⁹ van Straten 1995, 43.

⁶⁰ L'effet est plus éloquent en architecture monumentale, quand le bucrane est placé sur une métope (McCredie *et al.* 1992, 173).

⁶¹ Sur certains vases, on voit quelques lignes frisées peintes sur le haut de l'os frontal du bucrane pour indiquer une touffe des poils de l'animal (Athènes, Musée de l'Agora P 30060 ; *BAPD* 44848). Cela pourrait correspondre à l'acte de couper des poils de son front pour le jeter dans le feu, comme décrit dans les passages suivants : Hom. *Od.* 3.444–446 et Eur. *El.* 810–812. Voir aussi van Straten 1995, 43–44.

⁶² Pour le traitement du sang : Ekroth 2005.

la peau était généralement réservée au prêtre et dans le cadre d'un sacrifice civique, elle était souvent vendue au bénéfice du sanctuaire. La carcasse était vidée des intestins qui étaient grillés aux ὀβελοί (broches) à l'autel. De même, l'ὄσφυς, la queue avec les dernières vertèbres, était posée sur le feu pour donner des signes sur le déroulement du sacrifice, et avec les μηρία, ils constituaient les parties offertes aux dieux, selon des survivances des pratiques prométhéennes. La fumée des os brûlés sur l'autel qui montait vers le ciel suffisait à les satisfaire et ainsi s'effectuait la communication entre la sphère humaine et divine. Le reste de la viande était coupée en parties égales, distribuées par la suite aux participants afin d'être consommées sur place ou ultérieurement en dehors du sanctuaire.⁶³ Chaque partie de l'animal était utilisée d'une manière ou d'une autre lors de cette procédure afin que rien ne soit jeté ou demeure inutilisé.⁶⁴ L'ensemble de la procédure de ces actes de la boucherie et la cuisine du sacrifice exécutés principalement par le μάγειρος (sacrificateur et boucher),⁶⁵ est attesté et décrit de manière plus détaillée dans les sources écrites, notamment les inscriptions, tandis que les vases s'avèrent plus laconiques autour de ce sujet le mettant en image de manière synoptique. Les peintres de vases privilégient le collage de différents éléments et moments, tant pour le rituel sacrificiel, que pour la préparation de la viande, dont l'exemple le plus connu et le plus élaboré est l'hydrie ionienne de la Villa Giulia.⁶⁶

Quid de la tête ? La séparation de la tête du reste du corps s'effectuait sans peine. La découpe de l'animal nécessitait néanmoins d'apprendre à manier la μάχαιρα (couteau).⁶⁷ À



Fig. 3. Coupe Rome, Villa Giulia, 510–500. D'après Gilotta 1994, pl. XXb.

partir des traces de mise à mort observées sur certains crânes de bovins, il est possible d'en déduire le processus de leur fragmentation et ainsi la technique d'abattage.⁶⁸ Après avoir dépouillé le corps de l'animal, les cornes étaient coupées avec, ou sans, la partie supérieure du crâne, et enlevées, ainsi que la peau.⁶⁹ Dans les scènes de la découpe et de la manipulation de la carcasse, en général, la tête n'est pas encore détachée du reste du corps et pend souvent d'un côté de la τράπεζα (table), où le traitement horizontal de l'animal sacrifié avait lieu.⁷⁰ Les images avec la tête coupée sont peu nombreuses et se trouvent surtout sur les vases attiques. Il s'agit notamment de cas de têtes de capridés attestés aussi dans la céramique italiote,⁷¹ de même pour les têtes de porcelets.⁷² Quant aux têtes de bovidés, elles semblent être plutôt rares par rapport aux autres espèces. Une coupe de la Villa Giulia (Fig. 3) datée vers la fin du VI^e s. constitue un exemple d'une telle exception.⁷³ Sur une face, trois hommes portent dans les mains un animal. Son caractère vivant entre en opposition avec la scène sur l'autre face du vase où les hommes sont limités à deux, dont un brandit une μάχαιρα (couteau), tandis que l'autre porte sur son épaule un énorme gigot mou,⁷⁴ probablement d'un bovidé. Cela est

⁶³ Il s'agit ici d'une description canonique du sacrifice, comme il est présenté dans plusieurs manuels portant sur la religion grecque (par exemple : Rudhardt 1958, 261–265 ; Bruit-Zaidman 2005, 159–163 ; Burkert 2011, 86–91 ; Bruit-Zaidman & Schmitt-Pantel 2017, 205–208). Grâce aux textes épigraphiques qui évoquent la diversité et les spécificités locales des procédures sacrificielles, ainsi qu'aux témoignages archéozoologiques qui améliorent notre compréhension sur les modalités du sacrifice, on pourrait être amené à nuancer ce schéma général de la survivance prométhéenne sur certains détails du processus rituel et concernant le choix de l'animal. La recherche s'est en effet peu souciée des ossements jusqu'à ces dernières années et les études les plus récentes portent des éclairages importants qui permettent une compréhension plus fine de l'opération sacrificielle, notamment pour tout ce qui concerne le traitement et la distribution de la viande : Ekroth 2008a ; 2008b ; 2009 ; 2011. Sur la juxtaposition de la théorie et la pratique du sacrifice grec, voir : Ekroth 2018.

⁶⁴ Ekroth 2017b.

⁶⁵ Voir notamment l'étude de Berthiaume 1982, 17–62. Il est possible qu'un boucher ne soit pas toujours présent dans le sanctuaire et que ce rôle soit dévolu à d'autres responsables du culte, comme les ιεροποιοί ou les νεοποῖται (voir CGRN 183, lignes 4–8, ou 104, lignes 42–45 ; je remercie Jan-Mathieu Carbon de m'avoir communiqué ces références). Cf. aussi Dibble dans ce volume, *Chapitre 3*.

⁶⁶ Rome, Villa Giulia, Ricci Hydria (van Straten 1995, V154, fig. 122 ; Gebauer 2002, Zv 38, figs. 200–201).

⁶⁷ Durand 1987a, 63. Il nous manque néanmoins des informations précises sur le traitement reçu par la tête coupée. Que se passe-t-il après

l'avoir vidée de la cervelle et avoir enlevé les yeux et la langue afin de réaliser le bucrane ?

⁶⁸ Leguilloux 2000, 345.

⁶⁹ Ekroth 2008a, 261.

⁷⁰ Varsovie, Musée National 142464A (BAPD 209851).

⁷¹ Munich, Antikensammlungen S 62 (BAPD 208254).

⁷² Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1999/127/1.

⁷³ Rome, Villa Giulia (Gebauer 2002, S 3a, fig. 137). Pour les inscriptions qui pourraient indiquer les fonctions des personnes figurées : Gilotta 1994.

⁷⁴ Ce terme désignant la jambe arrière désossée a été adopté par le vocabulaire culinaire (comme d'ailleurs le bœuf à la ficelle dans l'article



Fig. 4. Coupe, Vatican, collection Astarita 574, vers 470. © Museo Gregoriano Etrusco Vaticano.

confirmé par la tête de l'animal fraîchement coupée et placée par terre. Les détails anatomiques sont rendus avec précision sur le profil droit de ce βουκεφάλιον et le spectateur peut ainsi distinguer le museau, l'œil, la corne, ainsi que le sang qui coule encore. Le jeune homme l'enjambe comme s'il s'agissait d'un obstacle ou d'un rocher. Le contraste est frappant avec les scènes de préparation et de procession où l'animal est encore vivant, au centre de l'attention, avec la tête mise en honneur par sa parure. Une fois que l'égorgement de l'animal a eu lieu, sa tête semble ne plus avoir la même valeur. Nous trouvons le même agencement pour la tête d'un capridé sur un cratère à figures noires à Londres,⁷⁵ posée par terre au-dessous de la τράπεζα, où s'opère la répartition des morceaux de viande. La priorité est donnée au traitement de la viande et à la grillade de σπλάγχνα ; car il semble qu'après le sacrifice, la tête, comme le κανοῦν (corbeille sacrificielle) posé à côté, sont deux objets sans utilité, ni de valeur importante. Posés à même le sol, le κα-

homonyme) et il est resté dans la bibliographie depuis les travaux de J.-L. Durand (Durand 1984 et 1987b respectivement). Cf. aussi Lissarague dans ce volume, *Chapitre 4*.

⁷⁵ Londres, British Museum B 362 (BAPD 30320).

νοῦν indique l'accomplissement du sacrifice et la tête coupée désigne l'animal abattu tout en soulignant le travail du sacrificateur-boucher.⁷⁶

Le registre change dans une scène à l'intérieur d'une coupe attribuée au Peintre de Triptolème (Fig. 4), où la tête coupée d'un bovin occupe une place plus importante.⁷⁷ Elle est posée sur une construction mobile à trois pieds, surmontée d'une planche en bois épaisse : un bloc de boucher. Un jeune homme ceinturé d'un pagne, le μάγειρος, se tient debout devant cette planche. Il fait un geste ambigu de sa main gauche ; ses doigts sont bien écartés et son pouce dirigé vers l'intérieur de la paume, ce qui pourrait rappeler un geste de prière, comme cela est attesté dans le médaillon d'une coupe du même peintre conservée à Tarquinia, où un homme barbu est en train de verser une libation, en effectuant le même geste qui correspond à une prière devant l'autel.⁷⁸ Ce geste est également attesté devant l'autel, comme devant le loutérion, constructions clairement destinées aux actes rituels. Devant le bloc de boucher, la tentative d'identification de ce geste est plus difficile et reste énigmatique pour le regardeur. De l'autre main, le μάγειρος devait garder le μάχαιρα, le couteau employé pour le sacrifice mais aussi pour la découpe, comme il est attesté sur d'autres vases.⁷⁹ Derrière lui, on distingue l'ὀβελός, la broche destinée à faire griller sur l'autel, sur laquelle sont déjà embrochés des morceaux de viande, indiqués par des rehauts rouges, de forme ovoïdale et irrégulière. Ils étaient destinés aux mortels, mais une petite portion était réservée aux dieux. À cela il faut ajouter que la tête constituait, d'après les inscriptions, la part d'honneur du prêtre qui comprenait aussi, entre autres, la langue et la cervelle.⁸⁰ En revanche, les images sur les vases ne fournissent aucune indication explicite sur les destinataires de chaque partie de l'animal abattu. Les vases analysés ici présentent une étape intermédiaire dans l'imagerie du sacrifice où la tête est traitée comme un simple morceau de viande indiquant la découpe de l'animal et le festin à venir qui fait suite au sacrifice accompli. Ces images sont l'exception dans un grand corpus où la tête de l'animal est peinte en hauteur et vue de face, occupant une place discrète dans le champ de l'image, comme nous allons voir par la suite.

⁷⁶ Gebauer 2002, 265.

⁷⁷ Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, AST 574 (BAPD 203881).

⁷⁸ Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese RC1918 (BAPD 203880).

⁷⁹ Munich, Antikensammlungen 2347 ; Munich, Antikensammlung S 62 (BAPD 208254) ; Paris, Musée du Louvre Cp 10918 (BAPD 204812) ; Florence, Museo Archeologico Etrusco 4224 (BAPD 211549).

⁸⁰ Durand 1987a, 64. Pour ce qui concerne les parts d'honneur pendant la période hellénistique et romaine voir en dernier lieu Carbon 2018 ; pour les parties de la tête en particulier, voir le chapitre de Georgoudi dans ce volume, *Chapitre 8*.



Fig. 5. Cratère en cloche,
Boston, Museum of Fine Arts
95.25, 430–420. © Museum
of Fine Arts.

Un signe de temporalité

Une scène typique du sacrifice serait celle d'un cratère de Boston⁸¹ (Fig. 5) où l'image s'organise de manière centripète autour de l'autel, construction monolithe portant des traces de sang sur son corps et probablement un tas de cendres disposé sur la partie supérieure. Dans l'image, c'est l'autel qui attire toute l'action de la scène. De part et d'autre du monument, cinq hommes représentés dans des rôles différents manipulent divers objets. À droite, un homme barbu s'appuie sur son bâton. Devant lui, un jeune homme porte deux objets rituels : dans sa main gauche, le *κανοῦν* (corbeille sacrificielle), décoré d'une branche, et le *χέρνιψ*⁸² dans la main droite, un vase qui sert de récipient d'eau pour laver les mains, comme le fait l'homme barbu de l'autre côté de l'autel. Derrière lui, un jeune homme amène un mouton, accompagné par les sons de l'aulos joué par le dernier jeune homme à gauche. Dans le champ de l'image, une couronne souligne le caractère festif, comme les couronnes portées par les hommes. De plus, sur le

même axe vertical que l'autel, un bucrane stylisé portant des filets, comme sur le fragment d'Amsterdam (Fig. 2), rappelle au spectateur le destin de l'animal amené à l'autel. Ce schéma est commun pour d'autres espèces d'animaux, comme le bouc⁸³ ou le porcelet⁸⁴ qui sont conduits à l'autel, avec un bucrane dans le champ de l'image soulignant ce qui va se passer. Il semble que l'intention du peintre d'un cratère italo-conservé au British Museum⁸⁵ soit encore plus explicite, puisqu'un des bucranes figure au-dessus de la tête du bovin qui est décorée de la même façon.⁸⁶ La limite entre le vivant

⁸³ Londres, marché d'antiquités, Sotheby's 1989 n° 172 (BAPD 41570).

⁸⁴ Athènes, Musée National Archéologique 12491 (BAPD 46072).

⁸⁵ Londres, British Museum F 66.

⁸⁶ Un détail de cette image mérite notre attention : un trou qui est figuré dans le haut du bucrane probablement pour indiquer qu'il était cloué à un mur (Ekroth 2017b, 35). Cette indication, très rare et absente du répertoire attique, est attestée sur un autre vase italo-conservé au British Museum (collection Logie, Université de Canterbury, Christchurch (Nouvelle-Zélande) 156.73). Nous pouvons supposer qu'Hyllos a pris le bucrane par les cornes en l'arrachant de la colonne figurée à côté de lui pour l'utiliser comme une arme comme sur un fragment attribué au Peintre de Darius de la collection Cahn (Cahn n°104).

⁸¹ Boston, Museum of Fine Arts 95.25 (BAPD 215220).

⁸² Attesté aussi comme *χερνιβέων*.



Fig. 6. Cratère en cloche, Laon, Musée archéologique municipale 37.1041, vers 400. © Laon, Musée archéologique municipale.

et le mort est fine et se définit par le couteau qui figure entre les deux ; l'instrument qui va marquer le passage d'un état à l'autre. À chaque fois le schéma tripartite de l'animal, l'autel et le bucrane signale le temps cyclique et répétitif du rituel,⁸⁷ où l'animal conduit à l'autel sera sacrifié, son sang sera aspergé sur l'autel⁸⁸ et sa tête restera aussi comme trace de l'acte sacrificiel, avant que le processus ne recommence.

L'iconographie sacrificielle est un domaine riche avec des variations éloquentes qui font preuve de l'esprit ingénieux des peintres. Sur une face d'un cratère plus tardif datant d'environ 400 (Fig. 6a), l'autel au centre de la composition attire de nouveau l'action de tous les participants.⁸⁹ Les différences entre les deux vases, particulièrement ce qui a trait aux objets manipulés par les jeunes hommes, sont parlantes en ce qui concerne les choix opérés par les peintres. À les observer de près, ces variations sont très intéressantes. À droite, un jeune homme portant un περιζωμα tient le κανοῦν et l'ænochoë pour la libation. Devant lui, un jeune homme nu porte l'ἀβελός, la broche à σπλάγχνα, d'où son nom de σπλάγχνομότης, tout comme un deuxième de l'autre côté de l'autel. Entre ces deux

jeunes hommes, un quatrième tient un canthare qui, comme la coupe, devient un instrument de libation qui équivaut à la phiale. De l'autre main il fait un geste pouvant être interprété comme un geste de prière, qui accompagne la libation et le sacrifice afin de demander l'acceptation de ce dernier par les dieux. Leur avis favorable est marqué par la présence de deux ὀσφύες, les dernières vertèbres et la queue de l'animal, sur l'autel, qui se lèvent en formant une courbe.⁹⁰ Comme indiqué plus haut, les σπλάγχνα vont être consommés par les mortels et une partie en sera destinée aux immortels, tout autant que la queue. Par cette combinaison figurative avec les bucranes aux filets dans le champ de l'image, le peintre arrive à faire une allusion aux parties crues et cuites de l'animal.⁹¹ De l'autre côté du vase (Fig. 6b), un jeune homme qui se tient debout devant un autel et un pilier hermaïque tend sa main comme pour faire une prière. On note l'absence de vase de libation et les instruments sacrificiels sont limités au seul κανοῦν, tenu par un acolyte. Cet élément visible rappelle ce qu'il cache, les graines et le couteau sacrificiel,⁹² désignant ainsi le sacrifice qui aura lieu ou qui a eu lieu, sans une présence explicite de l'animal. L'indication temporelle n'est pas claire sauf pour les bucranes

⁸⁷ Dans le monde grec, les modalités de la temporalité sont diverses et varient selon le registre, littéraire, philosophique, et les pratiques, politiques, sociales, etc. Le rituel a un rythme temporel fondé sur la répétition et la périodicité. Sur les conceptions et la construction du temps : Darbo-Peschanski 2000 ; Calame 2006.

⁸⁸ Sur le traitement du sang lors de sacrifice : Ekroth 2005. Voir aussi Larson dans ce recueil, *Chapitre 11*.

⁸⁹ Laon, Musée Archéologique Municipale 37.1041 (BAPD 41369).

⁹⁰ Cette courbure est la conséquence du dépôt dans le feu de cette partie destinée aux dieux, une réaction considérée comme un signe propice ; les dieux acceptaient ainsi le sacrifice : van Straten 1988 ; 1995, 118–131 ; Ekroth 2009 ; Morton 2015 et Morton dans ce recueil, *Chapitre 2*.

⁹¹ Ekroth 2008b ; 2014, 327.

⁹² Durand & Lissarrague 1983. Pour une mise en question de cette interprétation : Bonnechere 1999.

dans le champ de l'image qui, avec le sang sur le corps de l'autel, restent comme traces du passé, traces de l'acte sacrificiel,⁹³ qui devient par conséquent implicite sur cette image.

Quand on pense à l'autel, on pense inévitablement au sacrifice. Néanmoins, dans le vaste corpus d'images avec autel sur les vases attiques, seul un quart des scènes montre explicitement le rituel sacrificiel. Les scènes de libation à l'autel sont presque aussi nombreuses, même si la présence de l'autel n'est pas nécessaire pour l'accomplissement de ce rituel. Sur une amphore à Boston⁹⁴ (Fig. 7) une femme tenant une œnochoë à gauche et un homme tenant une phiale à droite, versent une libation au-dessus d'un autel ardent. Dans le champ, une paire de cornes figure en hauteur entre les deux têtes. De même sur une œnochoë attribuée au Peintre des Niobides,⁹⁵ l'emplacement de part et d'autre de l'autel est inversé entre homme et femme. La lyre tenue par la figure masculine placée à gauche fait penser à Apollon qui présente de l'autre main une phiale vers une figure féminine munie d'une œnochoë et d'une petite branche, et que nous identifions ainsi à Artémis. La paire de cornes, plus discrète, est peinte au même niveau et au même emplacement sur un axe vertical dans le prolongement de l'autel, là où se croisent également les gestes et les manipulations des ustensiles rituels. Le motif reste identique : qu'il s'agisse d'immortels, de mortels ou des acolytes de Dionysos,⁹⁶ de deux participants ou d'une seule personne en train de faire une libation à l'autel, dans tous les cas le bucrane ou les cornes s'inscrivent dans le prolongement de l'autel. Ce choix de la part des peintres est également souligné dans d'autres contextes, comme les scènes de prière. Dans le médaillon d'une coupe au Louvre,⁹⁷ un jeune homme emmitoufflé adresse une prière devant un autel. Une paire de cornes s'inscrit dans la verticalité de l'autel et elle est peinte au même niveau que la main qui fait le geste de la prière et la tête de l'homme. Le schéma du bucrane figuré au prolongement de l'autel et en hauteur semble figé, même quand l'autel n'attire pas l'action de la scène. Comme dans le médaillon d'une coupe d'Altenburg⁹⁸ avec un jeune homme emmitoufflé s'adressant sans geste



Fig. 7. Amphore, Boston, Museum of Fine Arts 01.16, vers 430.
© Museum of Fine Arts.

particulier vers un hermès, la paire de cornes figure au même endroit que dans les autres images.

Certes, il n'y a pas de règle sans exception, même pour ce schéma d'axialité verticale entre l'autel et le bucrane. Ainsi, quelques images sortent du schéma habituel. C'est le cas quand un autre élément occupe cette place, par exemple un arbre qui surgit derrière l'autel, comme sur un cratère de Lisbonne⁹⁹ ce qui déplace le bucrane au bout de la scène, ou encore par exemple un ὄβελος tenu verticalement par un jeune homme sur un cratère provenant du marché de l'art.¹⁰⁰ Mais ce genre d'exception arrive aussi par erreur, comme cela est attesté sur un cratère attribué au peintre d'Uppsala,¹⁰¹ où la couleur de la zone décorative du haut a coulé par accident. Dans ce cas, le peintre semble avoir fait de cet incident un bucrane stylisé.

⁹³ van Straten 1995, 159–158.

⁹⁴ Boston, Museum of Fine Arts 01.16 (BAPD 214213).

⁹⁵ Paris, Musée du Louvre CA 154 (BAPD 206888).

⁹⁶ Psaroudakis associe les bucranes au cercle dionysiaque en analysant la Coupe de la Fonderie (Berlin F 2294 ; BAPD 204340. Psaroudakis 1999–2000). La tentative d'attribution des bucranes à une divinité particulière s'avère douteuse. En regardant plus attentivement cette série d'images, les peintres montrent une préférence pour les piliers hermaïques, mais aussi pour Apollon, avec ou sans sa famille, et plus rarement pour Dionysos, Pan et les assemblées divines. Il semble que le bucrane ne fonctionne pas comme une caractéristique qui qualifie les dieux, mais plutôt l'opération rituelle.

⁹⁷ Paris, Musée du Louvre Cp 11770 (BAPD 211548).

⁹⁸ Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 229 (BAPD 211551).

⁹⁹ Lisbonne, Museu Nacional de Arqueologia 11257 (BAPD 9024340).

¹⁰⁰ Londres, marché Sotheby's 1989 n° 307 (BAPD 41572).

¹⁰¹ Naples, Museo Archeologico Nazionale 82544 (BAPD 218071).



Fig. 8. Lécythe, Tübingen, Eberhard Karls Universität S/10.1386, vers 450. © Eberhard-Karls-Universität.

se situent au bord de la scène. Dans une autre variante, certains peintres dédoublent le motif du bucrane, qui servent alors de sorte de guillemets dans le champ de l'image ; ils encadrent ainsi la scène principale, c'est-à-dire le sacrifice qui a lieu à l'autel et au pilier hermaïque.¹⁰²

Il existe enfin une autre série d'images où le protagoniste principal de ces scènes, c'est-à-dire l'homme, est absent, ce qui est très étonnant pour un art anthropocentrique comme l'art grec. Cette série de l'espace vide¹⁰³ regroupe des scènes figurant un autel et un pilier hermaïque, dont un cas typique est un lécythe attribué au Peintre de Karlsruhe (Fig. 8).¹⁰⁴ L'homme est certes absent, mais les traces de sa piété sont quant à elles présentes. Une paire de cornes, de chèvre probablement, et un πίνᾱξ, un tableau votif, figurent dans le champ de l'image attestant les actes de dévotion respectivement d'un sacrifice et d'une offrande. La paire de cornes et le πίνᾱξ sont situés de part et d'autre du pilier hermaïque. D'un côté, la paire de cornes s'inscrit dans le prolongement de l'autel pour rappeler

le sacrifice qui vient d'avoir lieu. Elle se trouve dans le même axe que les fumées qui montent au ciel afin d'établir la communication avec les dieux. De l'autre côté, le tableau votif accentue cette notion de temporalité, comme souvenir du passé, tout en évoquant un acte complémentaire à celui du sacrifice, le don, comme l'attestent de nombreuses formules de prières dans les textes littéraires et les inscriptions.¹⁰⁵ De plus, la juxtaposition de ces éléments avec l'autel et le pilier hermaïque souligne les rapports homologues entre ces derniers, destinataires habituels des sacrifices et des offrandes dans l'imagerie attique, quand ils sont représentés ensemble ou séparément.¹⁰⁶ L'image sur le tableau représente un animal avec des cornes dont l'espèce est délicate à définir avec certitude.¹⁰⁷ En général, les peintres favorisent la représentation de piliers hermaïques pour remplir l'espace figuratif de tableaux votifs représentés dans le champ de l'image, tandis que les exemples représentant des animaux sont plutôt rares,¹⁰⁸ comme semblent le confirmer les *realia* archéologiques.¹⁰⁹ Le manque de parallèles rendant l'identification de l'animal difficile ne nous permet pas d'aller très loin dans l'interprétation de la scène. Animal sacrificiel, ou non, il est possible que le peintre n'ait pas voulu préciser sa nature, étant donné les limites de l'espace figuratif à sa disposition, mais évoquer plutôt un jeu d'images de *pars pro toto*, avec l'image d'un animal cornu en entier peint sur le tableau votif et en partie avec la présence de cornes uniquement.

Le sacrifice était un acte éphémère. Une fois que l'animal était tué, dépouillé et consommé, que restait-il pour rappeler le sacrifice qui avait eu lieu ? Quelques inscriptions nous fournissent des informations détaillées sur le nombre d'animaux sacrifiés à certaines occasions. De plus, les objets votifs abondamment trouvés dans les sanctuaires suggèrent que le dédicant souhaitait que son offrande reste comme un memento du sacrifice qu'elle accompagnait. Dans les scènes avec autels, certains détails indiquent les restes du sacrifice, les traces du passé

¹⁰⁵ Boardman *et al.* 2004, 270–278.

¹⁰⁶ L'autel et le pilier hermaïque sont porteurs d'inscriptions et de couronnes sur une amphore à Boston, Museum of Fine Arts 68.163 (BAPD 275790). Sur les rapports entre autel et pilier hermaïque : Durand & Lissarrague 1980 ; Zachari 2013.

¹⁰⁷ Il s'agit d'un quadrupède avec des cornes et une queue dirigée vers le haut. Dans la publication du vase (*CVA Tübingen, Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität* 5, 84), il est écrit qu'il s'agit des oreilles. Néanmoins, tant la longueur que la finesse de ces traits nous font plutôt penser à des cornes.

¹⁰⁸ Il existe aussi l'image d'un bouc peint sur un tableau votif disposé sur un skyphos à figures noires attribué au Peintre de Thésée (Salerno, Museo Nazionale P 01382) et sur un lécythe à figures noires attribué au même peintre (Pirée, Musée Archéologique 7339).

¹⁰⁹ Les représentations d'animaux isolés sur les tableaux votifs sont rares. On peut citer les exemples d'un cheval, des oiseaux ou bien d'un lion. Sur les images de tableaux votifs en terre cuite : Karoglou 2010. À propos des motifs représentés sur les tableaux votifs figurant sur les vases attiques : Zachari 2020. Sur la question de la spatialité des tableaux votifs représentés dans la céramique : Zachari 2018.

¹⁰² Londres, marché Sotheby's 1989 n° 172 (BAPD 41570).

¹⁰³ Sur l'espace vide voir Zachari 2019.

¹⁰⁴ Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut S 101386 (BAPD 209076).

comme le sang sur l'autel et la tête de l'animal sacrifié dans le champ de l'image. L'offrande d'un bovin était un sacrifice coûteux¹¹⁰ et le dédicant souhaitait par ce moyen satisfaire la divinité destinataire, mais aussi prolonger le souvenir de son offrande à la mémoire non seulement des dieux, mais encore de sa communauté. Il y a le cas de l'homme vaniteux qui, selon Théophraste, après avoir sacrifié un bœuf, fixa devant sa porte la tête de ce dernier avec les cornes décorées d'énormes filets afin que tout le monde puisse voir ce qu'il avait offert comme sacrifice.¹¹¹ Il s'agit d'une extravagance, si nous considérons le fait que cette pratique était habituelle dans les sanctuaires, tandis que décorer sa maison d'un bucrane était considéré comme un signe ostentatoire.

En remplaçant l'autel

Dans la partie précédente, l'axialité verticale entre l'autel et le bucrane a été évoquée à plusieurs reprises. Par cette disposition visuelle, les peintres souhaitaient souligner les rapports de proximité établis entre l'autel et le bucrane grâce au sacrifice, le premier évoquant la spatialité et le deuxième la temporalité du rituel. Le schéma semble ancré et avoir également du sens, même quand l'autel est remplacé par un omphalos comme dans une scène de libation avec Apollon et Artémis, représentée sur un lécythe attribué au Peintre de Shuvalov.¹¹² Néanmoins, le corpus d'images possédant des bucranes se partage majoritairement entre des images présentant un autel et celles qui en sont dépourvues. C'est la deuxième catégorie que nous aborderons ici afin de comprendre la signification du bucrane dans ces scènes où l'autel est absent. Sur un lécythe de Hambourg, un homme barbu tenant son bâton se place debout devant un pilier hermaïque.¹¹³ Il n'est pas facile de préciser quelle est l'interaction exacte avec le dieu : une scène de prière¹¹⁴ ou une simple communication visuelle ou verbale, dont les traces ne sont pas préservées. La seule indication d'un acte rituel quelconque serait le bucrane qui par son emplacement en hauteur, entre la tête de l'homme et du dieu, rappelle au spec-



Fig. 9. Cratère en cloche, Vienne, Kunsthistorisches Museum 3733, vers 450. D'après CVA Vienne, Kunsthistorisches Museum 3, pl. 114.

tateur les scènes similaires, mais sans la présence d'un autel.¹¹⁵ Un autre cas typique est une scène de libation¹¹⁶ (Fig. 9) placée entre Artémis tenant l'arc et l'œnochoë, et Apollon à la lyre et à la phiale, sous le regard discret d'Hermès, le dieu en personne. La paire de cornes, d'une chèvre probablement, placée en hauteur dans le champ de l'image, à la hauteur des têtes des participants, couronne leurs gestes et interactions, dont ici un acte rituel, la libation. Ainsi, le bucrane marque l'espace sacrificiel à la place de l'autel comme une métonymie, associé à celui-ci par un rapport d'analogie, comme l'image de la tour Eiffel suffit à désigner Paris.

La scène d'un cratère conservé à Leipzig¹¹⁷ (Fig. 10) est animée par la présence de plusieurs personnes, cinq jeunes hommes et une femme, un taureau qui bondit et le bucrane immobile dans le champ de l'image. À première vue, il n'y a pas de contexte rituel évident. Néanmoins, certains détails attirent l'attention du spectateur : tout d'abord, la nudité des jeunes hommes, convenant au monde du gymnase et à un contexte agonistique.¹¹⁸ De surcroît, les couronnes portées par les participants, d'une forme particulière avec trois pointes, et la torche tenue par un jeune homme nous introduisent dans l'univers de la course aux flambeaux.¹¹⁹ Enfin, la femme qui tient le taureau par les cornes est probablement la personna-

¹¹⁰ van Straten 1995, 176.

¹¹¹ Theophr. *Char.* 21.7.

¹¹² Moscou, Musée Pouchkine 594 (*BAPD* 44979). De même, dans un autre contexte rituel, celui de la purification d'Oreste sur un cratère italique, l'agencement du bucrane avec les autres éléments s'inscrit de manière éloquente et harmonieuse dans la scène, qui suit le même schéma (Christie's New York 12/12/2002, n° 141).

¹¹³ Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1934.1 (*BAPD* 208345).

¹¹⁴ Dans son analyse du corpus d'images avec pilier hermaïque, Collard le sépare en deux catégories : les scènes de type « sacrificiel » et de type « prière ». La présence du bucrane comme évocation du sacrifice sanglant l'incite à classer ce vase dans le premier groupe (Collard 2016, 54–75).

¹¹⁵ Leiden, Rijksmuseum van Oudheden I.1950/7.5 (*BAPD* 15934).

¹¹⁶ Vienne, Kunsthistorisches Museum 3733 (*BAPD* 214371).

¹¹⁷ Leipzig, Antikenmuseum der Universität Leipzig T 958 (*BAPD* 16409) ; Paul 1997, 23–24.

¹¹⁸ Durand 1987b, 232.

¹¹⁹ Kephaliadou 1996, 30–31, 39–41 et 155–156.



Fig. 10. Cratère en cloche, Leipzig, Antikenmuseum d'Universität T 958, vers 400.

© Antikenmuseum d'Universität.

lisation de la tribu victorieuse.¹²⁰ Quel pourrait être le rôle du bucrane dans cette scène ? Certes placé en hauteur, mais relativement excentré par rapport à l'action figurée, sa présence est énigmatique en comparaison avec les images analysées jusqu'ici. En interrogeant le contexte figuré, la lampadédromie, dans la série d'images concernées et les sources, nous arrivons cependant à mieux saisir la présence du bucrane. La course aux flambeaux consistait en un transfert du feu d'un autel à un autre, allumé à l'issue de la séquence.¹²¹ Ainsi, la torche et le bucrane indiquent la destination de ce cortège, qui, tout en étant invisible, est évidente aux yeux du spectateur. Le bucrane suggère également l'avenir du taureau, le sacrifice qui suivra l'arrivée à l'autel. Encore une fois, le bucrane indique le sanctuaire, évoquant l'espace sacrificiel en l'absence de l'autel.¹²² La cohérence entre le bucrane et l'autel permet au peintre de montrer le particulier, un détail figuré dans le champ de l'image, à la place du général, le contexte plus large de la scène, et de produire ainsi du sens. Les images fonctionnent par association et en supprimant un élément

de l'image, son binôme suffit néanmoins à l'évoquer et à en rendre explicite le sens porté.

Deux vases viennent confirmer notre hypothèse si l'on observe la disposition plutôt surprenante du bucrane, qui souligne son rapport étroit avec l'autel. Le premier, une œnochoë de Kiel (Fig. 11),¹²³ montre Héraclès tenant sa massue à gauche et un groupe de deux hommes en train de faire une libation avec canthare et œnochoë, de part et d'autre d'un arbre surgissant derrière un amas de pierres regroupées et un bucrane qui est placé à côté. Cette construction a été interprétée comme une ἑσχάρα,¹²⁴ c'est-à-dire un autel bas ou foyer destiné aux sacrifices pour les divinités chthoniennes et les héros. Depuis les études menées sur le vocabulaire concernant les lieux de cultes pour les héros,¹²⁵ il a été démontré que la distinction entre βωμός et ἑσχάρα est basée sur des sources tardives et ne correspond pas à une différence au niveau cultuel pour la période classique.¹²⁶ De même, les images confirment ce propos, puisque la différence de la hauteur de l'autel ne correspond pas au culte d'une divinité chthonienne ou d'un héros. Héraclès, d'ailleurs, est présent comme sacrificateur devant des

¹²⁰ Durand 1987b, 232.

¹²¹ Patmos schol. Dem. 57.43 ; schol. Pl. *Phdr.* 231e ; Plut. *Vit. Sol.* 1. van Straten 1995, 50.

¹²² Durand & Lissarrague 1980, 89 ; Gebauer 2002, 153.

¹²³ Kiel, Antikensammlung B 55 (BAPD 30017).

¹²⁴ van Straten 1995, 158 et 166.

¹²⁵ Ekroth 2002, 23–128.

¹²⁶ Ekroth 2005.

autels, dont la forme, la matérialité et la taille sont variables.¹²⁷ Ainsi, sur ce vase, on entrevoit simplement un autel bas formé d'un amas de pierres. Le bucrane peint exceptionnellement à côté de cette construction indique par sa présence qu'il s'agit d'un espace sacrificiel.

Enfin, sur un vase apulien à Florence¹²⁸ (Fig. 12), le peintre a choisi un schéma visuel très explicite. La scène est divisée en deux bandeaux, comme il est commun sur la céramique italienne de cette période.¹²⁹ Dans la scène du registre inférieur, on identifie Apollon tenant un laurier qui s'adresse à un autre homme ; le dieu se tient à côté d'Héraclès appuyé sur sa massue qui parle à une femme entourée de deux enfants, l'un d'eux se tourne vers un homme âgé, un pédagogue. Oliver Taplin associe cette scène à la pièce d'Euripide, *Alceste*.¹³⁰ Quant à l'autel, construction de taille imposante, il est placé bien en évidence sur le registre supérieur, devenant ainsi l'élément principal de la scène encadré par deux figures féminines, peut-être des divinités : l'une tient une torche et l'autre une phiale, mais il n'est pas possible de déterminer leur identité avec certitude. Deux phiales disposées de part et d'autre de l'autel dans le champ de l'image ajoutent une dimension rituelle à la scène qui est également accentuée par la présence d'une guirlande entourant l'autel et à laquelle sont accrochés un bucrane et une branche. La guirlande avec le bucrane sera par la suite incorporée à l'autel lui-même, comme l'attestent les monuments des périodes hellénistique et romaine (Fig. 1).¹³¹ Par cette mise en scène, le peintre souhaitait probablement mettre en avant l'idée de fondation de nouvelles fêtes dans la région de Thessalie qui comportaient des sacrifices organisés par Admète, roi de Phères et époux d'Alceste.¹³² Les exemples étudiés témoignent à quel point les combinaisons figuratives du bucrane sont sus-

¹²⁷ Par exemple : Berlin, Antikensammlung 3232 (BAPD 200980) ; Paris, Musée du Louvre L 62 (BAPD 207028) ; Londres, British Museum E 494 (BAPD 214501) ; Vienne, Kunsthistorisches Museum 1144 (BAPD 215733) ; Leiden, Rijkmuseum van Oudheden PC5 (BAPD 302123) ; Berlin, Antikensammlung F 1856 (BAPD 302125) ; New York, Metropolitan Museum 41.162.29 (BAPD 305499) ; Paris, Musée du Louvre CA 300 (BAPD 305637). Avec Héraclès comme victime sacrificielle, Oxford, Ashmolean Museum V521 (BAPD 202323).

¹²⁸ Fiesole, collection Constantini (BAPD 9008620).

¹²⁹ Sur le bandeau horizontal et vertical dans le répertoire du Peintre de Darius : Morard 2009.

¹³⁰ Taplin 2007, 112.

¹³¹ Cette intégration du bucrane sur l'autel n'est pas attestée dans la céramique. Néanmoins, sur un cratère italienne de Naples (Museo Archeologico Nazionale H2411 ; BAPD 9036832), un bucrane est peint devant l'autel. Comme le vase est très restauré, notamment dans la zone entourant l'autel, la représentation du bucrane sur l'autel pourrait être une reconstruction moderne. Il en est de même pour la représentation d'un bucrane sur un omphalos disposé sur un cratère vendu sur le marché de l'art et connu uniquement à partir d'un dessin (Capue, Marché des antiquités ; BAPD 44249).

¹³² Eur. *Alc.* 1154–1156.



Fig. 11. Oenochôe, Kiel, Antikensammlung B 55, vers 400.
© Antikensammlung.

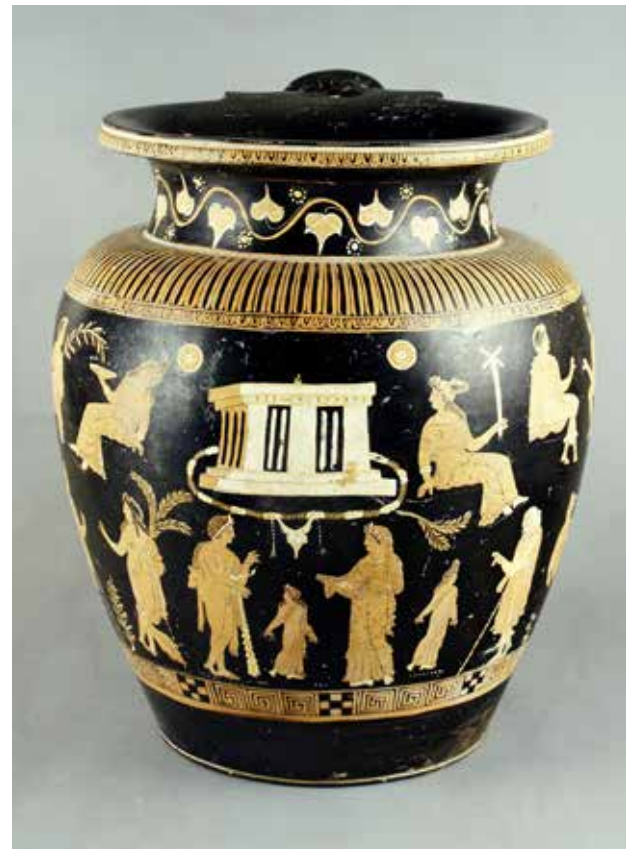


Fig. 12. Mug apulien, Fiesole, Collection Constantini, vers 340.
D'après CVA Italie fasc. 58, Fiesole, Collection Constantini pl. 19.2.



Fig. 13. Cratère en calice, Oxford, Ashmolean Museum 1939.599, vers 350. © Ashmolean Museum.

ceptibles de produire du sens selon leur emplacement dans la scène et en suivant à chaque fois des critères spatiaux variés.

Vers un ἄγαλμα

Avant de conclure, revenons à la question posée dans l'introduction concernant la valeur ornementale du bucrane. Un vase exceptionnel¹³³ (Fig. 13), issu des fouilles archéologiques d'Al Mina, un ancien port phénicien,¹³⁴ est un cas exemplaire afin de comprendre les procédures suivies et les choix opérés par les peintres et ainsi mieux saisir le rôle de la présence du bucrane sur la céramique attique, la pluralité des associations et des interprétations possibles. Il s'agit plus précisément d'un cratère en calice publié pour la première fois par le grand savant spécialiste de la céramique attique, Sir John Davidson Beazley.¹³⁵ Ce dernier, comme d'autres chercheurs dans son sillage,¹³⁶ exalte les qualités du cratère en dépit de son état très fragmentaire, en le comparant avec les vases attiques tardifs du IV^e s.

Sur la face A figure la punition de Marsyas en présence de plusieurs divinités. Dans le champ de l'image deux bucranes encadrent une figure debout, Hermès, et un filet est suspendu un peu plus loin. Sur l'autre face, un troisième bucrane est

peint en hauteur dans le champ de l'image, à côté d'Artémis tenant une torche. Quelques trépieds sont peints en hauteur, à la même hauteur que les bucranes, mais aussi posés par terre, une allusion au concours du chant entre Apollon et Marsyas, le silène qui a fait preuve d'ὑβρις en se proclamant meilleur que le dieu. Il n'y a pas d'autel peint, ou, du moins il n'est pas visible parmi les fragments préservés. Avant de présenter et de commenter les scènes figurées sur le vase, Beazley s'arrête sur le motif qui court autour du vase, sur le bandeau au-dessous de la scène. Celui-ci étant composé d'une frise de bucranes décorés de στέμματα et alternant avec des boutons de fleurs, d'ἀνθέμια qui prédominent. Beazley le caractérise comme étant « *unique and important in the history of ornament* ».¹³⁷ En effet, le peintre a réussi ici une association novatrice par ce dédoublement du motif du bucrane en le représentant à la fois dans le registre supérieur de la scène et en l'incorporant en même temps dans le bandeau inférieur décoratif qui souligne les scènes figurées du vase. Comme expliqué ci-dessus, le bucrane placé en hauteur dans la scène devient un signe de temporalité, comme un souvenir du passé. À cela s'ajoute une autre dimension : lui seul suffit à indiquer le caractère sacrificiel d'un espace sans que la présence de l'autel ne soit indispensable. Outre les aspects du bucrane mis en avant sur ce cratère, le bucrane acquiert une entité en soi et devient un motif éloquent du sacrifice en raison de son rôle ornemental dans la zone décorative. Néanmoins, nous nous devons de rappeler que tout ce qui est de l'ordre de l'ornemental n'est pas inutile, car l'ornement porte une histoire. Après avoir retracé

¹³³ Oxford, Ashmolean Museum 1939.599 (BAPD 3700).

¹³⁴ Al Mina est localisé dans une région de la Syrie du nord près de la frontière avec la Turquie. C'est un lieu de passage et transmission dans l'Antiquité, aujourd'hui lieu d'accueil provisoire et de passage pour les réfugiés de la guerre. Pour l'histoire d'Al Mina : Boardman 1990.

¹³⁵ Beazley 1939.

¹³⁶ Boardman 1989, 191 ; Robertson 1992, 283.

¹³⁷ Beazley 1939, 36. Sur l'ornement dans l'art grec voir Dietrich & Squire 2018.



Fig. 14. *Cratériskos*, collection White & Levy, 320–300.
© Photo : Vasiliki Zachari.

le parcours du motif du bucrane sur les vases attiques du V^e s., nous pouvons mieux saisir sa signification, même quand il se place dans une zone décorative.

De plus, un autre aspect doit retenir notre attention : la chronologie. Cet emploi soi-disant « décoratif » du bucrane sur la céramique attique apparaît vers la fin du IV^e s. Quelques années plus tard, cette utilisation du motif du bucrane est attestée dans l'architecture monumentale, dont le premier exemple connu se trouve à l'Arsinoeion de Samothrace.¹³⁸ Il est plausible que cet emploi soit la survivance d'une pratique rituelle qui consistait à accrocher en hauteur dans les sanctuaires des têtes d'animaux sacrifiés avec d'autres objets cultuels.¹³⁹ Néanmoins, les images ne sont pas des reproductions fidèles de la réalité mais des synthèses visuelles de pratiques plus complexes.

Par la survivance et l'évolution de ce signe pendant un siècle, le bucrane obtient une puissance visuelle forte, qui fait de lui un idéogramme. Un vase à vernis noir appartenant à la collection White & Levy (Fig. 14),¹⁴⁰ parvient à aller plus loin en faisant du bucrane presque l'unique objet de représenta-

tion. Une série de bucranes portant des στέμματα et réunis à l'aide de filets et de branches de lierre éclate sur la surface brillante et noire du vase, faisant le tour au milieu du corps du vase. Le contraste entre le noir du vernis qui couvre le vase en entier et le doré rayonnant de la frise est très révélateur de son esthétique exceptionnelle. L'effet est obtenu grâce à la technique adoptée, celle de la dorure (*gilding* en anglais),¹⁴¹ qui existe depuis le VI^e s. pour embellir certains détails des représentations sur les vases, comme les bijoux portés, les ailes, les couronnes, les guirlandes, etc. Elle consiste en l'application de fines feuilles d'or sur l'argile en saillie, avant ou après la cuisson du vase. Le relief qui dépasse de la surface lisse et brillante du vase donne un effet de trompe-l'œil, une troisième dimension accentuant par cette décoration fine le motif figuré et créant une œuvre sophistiquée, tandis que la matière utilisée, l'or, transforme le motif en un objet de valeur, comme un bijou, tel qu'il est attesté dans d'autres exemples.¹⁴² Le bucrane devient par conséquent un κόσμημα et un ἄγαλμα, un signe de valeur, comme le bœuf sacrifié devient une offrande de grandeur pour faire plaisir à la divinité vénérée. Ainsi, nous pouvons interpréter les bucranes miniatures en métal ou/et en terre cuite¹⁴³ mis au jour dans les sanctuaires comme signes de valeur : même quand la personne n'était pas en mesure d'offrir un animal de grande valeur, comme un bovidé, elle en offrait au moins son image.

¹³⁸ Beazley 1939, 36. En fait, la première attestation en contexte architectural est connue dans le site néolithique de Çatalhöyük en Turquie, où des bucranes ont été retrouvés dans des espaces domestiques. Leur emplacement initial et leur utilisation restent inconnus. Sur l'utilisation de bucranes comme masques dans le cadre de performances rituelles sur l'île de Chypre : Averett 2020.

¹³⁹ *Chronique de Lindos* C 110–114 ; schol. Ar. *Plut.* 943 ; Beazley 1939, 37 ; Nilsson 1967, 88 et 145. Voir aussi les cratères apuliens à Naples, Museo Archeologico Nazionale 3230, où les bucranes alternent soit avec des rosaces, soit avec des phiales.

¹⁴⁰ New York, collection Shelby White & Leon Levy, von Bothmer 1990, 185, n° 132.

¹⁴¹ Sur cette technique voir Cohen 2006, 106–148 ; Williams 2003.

¹⁴² Londres, British Museum GR 1871.0722.3.

¹⁴³ Siganiidou 1981, 51. Je remercie Gunnell Ekroth de m'avoir signalé cette publication.

Conclusion

Dans cette contribution, nous avons retracé l'usage que font les peintres attiques de la tête de l'animal sacrificiel, tout en interrogeant ses rapports visuels et fonctionnels avec l'autel. Sous le terme conventionnel bucrane, signifiant littéralement le crâne de bœuf, les imagiers de la céramique mettent en avant autant la tête dénudée de bovidés que les cornes de diverses espèces animales, dont les représentations concordent avec les restes archéozoologiques, malgré les variations qui relèvent de la création artistique. Par le biais de ce motif peint dans le champ de l'image, le spectateur arrive à restituer une série d'actes liés au traitement de la tête de l'animal avant et après son sacrifice. De cette procédure rituelle, les peintres choisissent d'en mettre en valeur certains aspects, parmi lesquels la parure de tête de l'animal vivant ornée de filets et de bandelettes pour le marquer comme sacré et le distinguer ainsi des autres animaux, tandis que, dans les images de la cuisine du sacrifice, le traitement de la tête a une place secondaire : elle est traitée comme un morceau de viande. L'emplacement du bucrane en hauteur et en prolongement de l'autel marque d'un côté l'association visuelle parlante entre ces deux éléments et il souligne de l'autre le rôle du bucrane comme signe de temporalité, une trace du passé, l'empreinte tangible d'un rituel éphémère, le sacrifice qui a eu lieu à l'autel. Ainsi, quand le schéma tripartite qui indique le temps cyclique et répétitif du rituel—animal, autel, bucrane—se limite uniquement au dernier élément, la présence du bucrane seul suffit à évoquer l'espace sacrificiel, en lieu et place de l'autel, et à faire allusion au contexte rituel. De même, le bucrane devient un élément de valeur indiquant l'animal sacrificiel par excellence, le bovin. En plus, les peintres font du bucrane un motif figuratif parlant, au point de le représenter doré, même quand il est placé dans la zone décorative du vase.

Les limites entre décor, symbole et réalité sont toujours à questionner et à définir de nouveau, comme le rappelle le symbole A. Première lettre des alphabets grec et latin, il désigne ce qui est le commencement et est aussi employé comme tel par convention dans les systèmes de numérotation en science. Graphiquement parlant, il s'agit en réalité d'un bucrane stylisé inversé, provenant de l'aleph phénicien, dont l'origine à son tour réside dans un symbole plus ancien, proto-sinaïtique qui, comme le hiéroglyphe égyptien, symbolise et signifie la tête de bœuf.

VASILIKI ZACHARI

École des hautes études en sciences sociales, Paris
vasso_zachari@yahoo.gr

Bibliographie

- Aikaterinides, G.N. 1979. *Νεοελληνικές αιματηρές θυσίες. Λειτουργία—μορφολογία—τυπολογία*, thèse, Université d'Ioannina.
- Albarella, U., M. Rizzetto, H. Russ, K. Vickers & S. Viner-Daniels, eds. 2017. *The Oxford handbook of zooarchaeology*, Oxford.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199686476.001.0001>
- Averett, E.W. 2020. 'Blurred boundaries: Zoomorphic masking rituals and the human-animal relationship in ancient Cyprus', *WorldArch* 52:5, 724–745.
<https://doi.org/10.1080/00438243.2021.1900903>
- Beazley, J.D. 1939. 'Excavations at Al Mina, Sueidia (continued)', *JHS* 59:1, 1–44.
<https://doi.org/10.2307/626910>
- Berges, D. 1986. *Hellenistische Rundaltäre Kleinasiens*, Freiburg.
- Berthiaume, G. 1982. *Les rôles du μάγειρος. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne* (Mnemosyne Supplement, 70), Leyde.
<https://doi.org/10.1163/9789004327894>
- Boardman, J. 1989. *Athenian red figure vases. The Classical period*, Londres.
- Boardman, J. 1990. 'Al Mina and history', *OJA* 9:2, 169–190.
<https://doi.org/10.1111/j.1468-0092.1990.tb00221.x>
- Boardman, J., T. Mannack, C. Wagner, B. Forsén, R. Parker & E. Vikela 2004. 'Dedications. Greek dedications', *ThesCRA* I.2.d, 269–318.
- Boessneck, J. & A. von den Driesch 1988. *Knochenabfall von Opferrmahlen und Weihgaben aus dem Heraion von Samos (7. Jh. v. Chr.)*, Munich.
- Bonnechere, P. 1999. 'La μάχαιρα était dissimulée dans le κανοῦν : quelques interrogations', *REA* 101, 21–35.
<https://doi.org/10.3406/rea.1999.4757>
- Börker, C. 1975. 'Bukranion and bukephalion', *AA*, 244–250.
- Bruit-Zaidman, L. 2005. *Les Grecs et leurs dieux*, Paris.
- Bruit-Zaidman, L. & P. Schmitt-Pantel 2017⁵ [1991]. *La religion grecque. Dans les cités à l'époque classique*, Paris.
- Burkert, W. 2005. *Homo Necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, traduit par H. Feydy, Paris.

- Burkert, W. 2011. *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, traduit par P. Bonnechere, Paris.
- Calame, C. 2006. *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris. <https://doi.org/10.3917/dec.calam.2006.01>
- Carbon, J.-M. 2018. 'A network of hearths: Honors, sacrificial shares, and 'traveling meat'', in *Feasting and polis institutions* (Mnemosyne Supplements, 414), eds. F. van den Eijnde, J.H. Blok & R. Strootman, Boston & Leyde, 340–375. https://doi.org/10.1163/9789004356733_015
- CGRN = *Collection of Greek ritual norms*, eds. J.-M. Carbon, S. Peels & V. Pirenne-Delforge, Liege, 2017–
<http://cgrn.ulg.ac.be>
<https://doi.org/10.54510/CGRN0>
- Chandezon, C. 2011. 'Particularités du culte isiaque dans la basse vallée du Céphise (Béotie et Phocide)', in *Philologos Dionysios. Mélanges offerts au professeur Denis Knoepfler*, ed. N. Badoud, Genève, 149–182.
- Chase, G.H. 1902. *The shield devices of the Greeks in art and literature*, Chicago.
- CNRTL = *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<https://www.cnrtl.fr>)
- Cohen, B. 2006. *The colors of clay. Special techniques in Athenian vases*, Malibu.
- Collard, H. 2016. *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique* (Kernos supplément, 30), Liège.
- Darbo-Peschanski, C. 2000. *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris.
- Deonna, W. 1938. *Exploration archéologique de Délos XVIII. Le mobilier délien*, Paris.
- Dietrich, N. & M. Squire eds. 2018. *Ornament and figure in Graeco-Roman art. Rethinking visual ontologies in Classical antiquity*, Berlin & Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110469578>
- 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>
- Durand, J.-L. 1987a. 'Sacrifice et découpe en Grèce ancienne', in *La découpe et le partage du corps à travers le temps et l'espace* (Anthropozoologica. Numéro spécial), 59–65.
- Durand, J.-L. 1987b. 'Le bœuf à la ficelle', in *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne 8–11 février 1984*, eds. C. Bérard, C. Bron & A. Pomari, Lausanne, 227–241.
- Durand, J.-L. & F. Lissarrague 1980. 'Un lieu d'image ? L'espace du loutérion', *Hephaistos* 2, 89–106.
- Durand, J.-L. & F. Lissarrague 1983. 'Héros cru ou hôte cuit : histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris' in *Image et céramique grecque. Actes du colloque de Rouen, 25–26 novembre 1982*, eds. F. Lissarrague & F. Thélamon, Rouen, 153–167.
- Ekroth, G. 2002. *The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the Archaic to the early Hellenistic periods* (Kernos supplément, 12), Liège. <https://doi.org/10.4000/books.pul.490>
- Ekroth, G. 2005. 'Blood on the altars? On the treatment of blood at Greek sacrifices and the iconographical evidence', *AntK* 48, 9–29.
- Ekroth, G. 2008a. 'Meat, man and god. On the division of the animal victim at Greek sacrifices', in *Μικρὸς ἱερομνήμων. Μελέτες εἰς μνήμην Michael H. Jameson*, eds. A.P. Matthaiou & I. Polinskaya, Athènes, 259–290.
- Ekroth, G. 2008b. 'Burnt, cooked or raw? Divine and human culinary desires at Greek animal sacrifice', in *Transformations in sacrificial practices. From antiquity to modern times*, eds. E. Stavrianopoulou, A. Michaels & C. Ambos, Berlin, 87–111.
- Ekroth, G. 2009. 'Thighs or tails? The osteological evidence as a source for Greek ritual norms', in *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne* (Kernos supplément, 21), ed. P. Brulé, Liège, 121–151. <https://doi.org/10.4000/books.pul.562>
- Ekroth, G. 2011. 'Meat for the gods', in *Nourrir les dieux ? Sacrifice et représentation du divin* (Kernos supplément, 26), eds. V. Pirenne-Delforge & F. Prescendi, Liège, 15–41. <https://doi.org/10.4000/books.pul.1677>
- Ekroth, G. 2013. 'What we would like the bones to tell us: A sacrificial wish list', in *Bones, behaviour and belief. The zooarchaeological evidence as a source for ritual practice in ancient Greece and beyond* (ActaAth-4°, 55), eds. G. Ekroth & J. Wallensten, Stockholm, 15–30. <https://doi.org/10.30549/actaath-4-55-04>
- Ekroth, G. 2014. 'Animal sacrifice in antiquity', in *The Oxford handbook of animals in Classical thought and life*,

- ed. G.L. Campbell, Oxford, 324–354.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199589425.013.020>
- Ekroth, G. 2017a. 'Bare bones. Zooarchaeology and Greek sacrifice', in *Animal sacrifice in the ancient Greek world*, eds. S. Hitch & I. Rutherford, Cambridge, 15–47.
<https://doi.org/10.1017/9781139017886.002>
- Ekroth, G. 2017b. "'Don't throw any bones in the sanctuary!' On the handling of sacred waste in ancient Greek cult places", in *Ritual matters: Material remains and ancient religion* (MAAR Supplementary Volumes, 13), eds. C. Moser & J. Knust, Philadelphia, 33–55.
- Ekroth, G. 2018. 'Vernant et les os. Théorie et pratique du sacrifice grec', in *Relire Vernant*, eds. S. Georgoudi & F. de Polignac, Paris, 83–107.
- Ekroth, G. & J. Wallensten, eds. 2013. *Bones, behaviour and belief. The zooarchaeological evidence as a source for ritual practice in ancient Greece and beyond* (ActaAth-4°, 55), Stockholm.
<https://doi.org/10.30549/actaath-4-55>
- Étienne, R. 2014. 'Le symbolisme du taureau en Grèce, d'Homère à l'époque hellénistique', in *Équidés et bovidés de la Méditerranée antique. Rites et combats. Jeux et savoirs*, eds. A. Gardeisen & C. Chandezon, Lattes, 339–354.
- Forstenpointner, G. 2000. 'Stierspiel oder Bocksgesang? Archäozoologische Aspekte zur Interpretation des Hornviehs als Opfertier in der Ägäis', in *Österreichische Forschungen zur Ägäischen Bronzezeit 1998* (Wiener Forschungen zur Archäologie, 3), ed. F. Blakolmer, Vienne, 51–65.
- Forstenpointner G., A. Galik & G.E. Weissengruber 2013. 'The zooarchaeology of cult: Perspectives and pitfalls of an experimental approach', in *Bones, behaviour and belief. The zooarchaeological evidence as a source for ritual practice in ancient Greece and beyond* (ActaAth-4°, 55), eds. G. Ekroth & J. Wallensten, Stockholm, 233–242.
<https://doi.org/10.30549/actaath-4-55-17>
- Fraser, P. 1977. *Rhodian funerary monuments*, Oxford.
- Frazer, A. 1990. *Samothrace: Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University X.1–2. The Propylon of Ptolemy II*, Londres.
- Gebauer, J. 2002. *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (Eikon, 7), Münster.
- Georgoudi, S. 1979. 'L'égorgement sanctifié en Grèce moderne', in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, eds. M. Detienne & J.-P. Vernant, Paris, 271–307.
- Georgoudi, S. 1990. *Des chevaux et des bœufs dans le monde grec : réalités et représentations animalières à partir des livres XVI et XVII des « Géoponiques »*, Athènes & Paris.
- Gilotta, F. 1994. 'Scena di thysia greca da una tomba etrusca di Cerveteri', *StEtr* 60, 93–104.
- Golsenne, T. 2012. 'L'ornement aujourd'hui', in *Inactualité de l'ornement, Images Re-vues* 10, ed. T. Golsenne
<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2416>
- Hayashi, T. 1992. *Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.–4. Jh. v. Chr. Religionshistorische und typologische Untersuchungen*, Würzburg.
- Hermay, A., M. Leguilloux, V. Chankowski & A. Petropoulou 2004. 'I. Les sacrifices d'animaux', *ThesCRA* I.2a, 59–129.
- Kadletz, E. 1976. *Animal sacrifice in Greek and Roman religion*, thèse, University of Washington.
- Karoglou, K. 2010. *Attic pinakes. Votive images in clay*, Oxford.
<https://doi.org/10.30861/9781407306438>
- Kephalidou, E. 1996. *Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού*, Thessalonique.
- Kotjabopoulou, E., Y. Hamilakis, P. Halstead, C. Gamble & P. Elefanti, eds. 2003. *Zooarchaeology in Greece. Recent advances* (British School at Athens studies, 9), Londres.
- Krauskopf, I. & H. Schaubert 2005. 'Stemma', *ThesCRA* V 2b, 396–399.
- Larson J. 2017. 'Venison for Artemis? The problem of deer sacrifice', in *Animal sacrifice in the ancient Greek world*, eds. S. Hitch & I. Rutherford, Cambridge, 48–62.
<https://doi.org/10.1017/9781139017886.003>
- Le Dinahet, M.-T. 1985. 'Autels à guirlandes et bucranes de Délos', *Bulletin de liaison de la Société des amis de la bibliothèque Salomon-Reinach* 3, 15–21.
- Le Dinahet-Couilloud, M.-T. 1975. 'Autels et stèles des Cyclades', *BCH* 99:1, 313–329.
<https://doi.org/10.3406/bch.1975.2082>
- Le Dinahet-Couilloud, M.-T. 1991. 'Autels et monolithoïdes de Délos', in *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité : actes du colloque*

- tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4–7 juin 1988, eds. R. Étienne & M.-T. Le Dinahet, Paris, 109–120.
- Leguilloux, M. 2000. 'L'Hécatombe de l'ekklesiasterion de Poseidonia/Paestum. Le témoignage de la faune', in *Rites et espaces en pays celte et méditerranéen. Étude comparée à partir du sanctuaire d'Acy-Romance (Ardenne, France)* (Collection de l'École française de Rome, 276), ed. S. Verger, Paris & Rome, 341–351.
- Leskien, H. 1994. *Tierschädel und Gebörne auf attisch rotfigurigen Vasen*, Thèse de maîtrise, Würzburg.
- McCredie, J., G. Roux & S.M. Shaw 1992. *Samothrace: Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University VII. The Rotunda of Arsinoe*, Princeton.
- Morard, T. 2009. *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mayence.
- Morton, J. 2015. 'The experience of Greek sacrifice: Investigating fat-wrapped thighbones', in *Autopsy in Athens. Recent archaeological research in Athens and Attica*, ed. M.M. Miles, Oxford, 66–75.
- Napp, A.E. 1933. *Bukranion und Girlanden. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der hellenistischen und römischen Dekorationskunst*, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg.
- Nilsson, M.P. 1967. *Geschichte der griechischen Religion* tome 1. *Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Munich.
- Nobis, G. 1976–1977. 'Tierreste aus Tamassos auf Zypern', *Acta Praehistorica et Archaeologica* 7–8, 271–300.
- Passepont, J. 1896. *Étude des ornements, première partie. Dauphins, écailles, bucranes, grecques, guirlandes et flots grecs*, Paris.
- Paul, E. 1997. *Attisch rotfigurige Vasen* (Kleine Reihe des Antikenmuseums der Universität Leipzig, 4), Leipzig.
- Pitz, Z. 2019. *À chacun le sien. Associations entre animaux sacrificiels et destinataires divins dans les normes rituelles grecques*, thèse, Université de Liège.
- Psaroudakis, K. 1999–2000. 'Διόνυσος και μέταλλα. Η σχέση θρησκείας, μαγείας και τεχνολογίας στην αρχαιότητα', *Αρχαιογνωσία* 10, 179–207.
- Righetti, P. 1982. 'Altari cilindrici a bucrani e festoni in Grecia. Studio preliminare', *Xenia* 3, 49–70.
- Robertson, M. 1992. *The art of vase-painting in Classical Athens*, Cambridge.
- Rouse, W.H.D. 1976 [1902]. *Greek votive offerings. An essay in the history of Greek religion*, New York.
- Rudhard, J. 1958. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Genève.
- Sauron, G. 2000. *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris.
- Schmidt-Dounas, B. 1994. 'Der dorische Fries der Stoa des Antigonos Gonatas auf Delos', *AM* 109, 227–242.
- Schnapp-Gourbeillon, A. 1981. *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris. <https://doi.org/10.3917/dec.schna.1981.01>
- Siganidou, M. 1981. 'Ανασκαφή Πέλλας', *Prakt*, 42–54.
- Simon, E. 1997. 'Eleusis in Athenian vase-painting. New literature and some suggestions', in *Athenian potters and painters* (Oxbow Monograph, 67), eds. J. Oakley, W.D.E. Coulson & O. Palagia, Oxford, 97–108.
- Taplin, O. 2007. *Pots & plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century BC*, Malibu.
- ThesCRA = Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, Los Angeles 2004–2014.
- Trantalidou, K. 2010. 'Bovid skulls in southeastern European Neolithic dwellings. The case of the subterranean circular room at Promachon-Topolnica in the Strymon Valley, Greece', in *Anthropological approaches to zooarchaeology. Complexity, colonialism, and animal transformations*, eds. D. Campana, P. Crabtree, S.D. de France, J. Lev-Tov & A. Choyke, Oxford, 213–219.
- Trantalidou, K. 2013. 'Dans l'ombre du rite : vestiges d'animaux et pratiques sacrificielles en Grèce antique. Note sur la diversité des contextes et les difficultés de recherche rencontrées', in *Bones, behaviour and belief. The zooarchaeological evidence as a source for ritual practice in ancient Greece and beyond* (ActaAth-4°, 55), eds. G. Ekroth & J. Wallensten, Stockholm, 61–86. <https://doi.org/10.30549/actaath-4-55-07>
- Turcan, R. 1992. *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris.
- Umholtz, G. 2008. 'Architectural ornament fit for a queen. Feminine piety and early Hellenistic boukrania', in *Love for Lydia. A Sardis anniversary volume presented to Crawford H. Greenwalt Jr.* (Archaeological

- Exploration of Sardis, 4), ed. N.D. Cahill, Cambridge, 99–110.
- van Straten, F.T. 1988. 'The god's portion in Greek sacrificial representations: Is the tail doing nicely?', in *Early Greek cult practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26–29 June 1986* (ActaAth-4°, 38), eds. R. Hägg, N. Marinatos & G. Nordquist, Stockholm, 51–67.
- van Straten, F.T. 1995. *Hierà kalá. Images of animal sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Religions in the Graeco-Roman World, 127), Leiden.
- Vermaseren, M.J. 1986. *Corpus cultus Cybelae Attidisque V. Égypte, Afrique, Hispanie, Gaule et Bretagne romaine*, Leiden.
<https://doi.org/10.1163/9789004294721>
- Vlachou, M. 2009. *Recherches sur la sculpture architecturale à Délos à l'époque hellénistique : le décor sculpté du Monument des Taureaux*, thèse, École pratique des hautes études, Paris.
- von Bothmer, D. 1990. *Glories of the past. Ancient art from the Shelby White and Leon Levy collection*, New York.
- Webb, P. 1996. *Hellenistic architectural sculpture. Figural motifs in Western Anatolia and the Aegean islands*, Madison.
- Williams, D. 2003. 'Gilded pottery and golden jewellery', in *The Macedonians in Athens, 322–229 B.C. Proceedings of an international conference held at the University of Athens, May 24–26, 2001*, eds. O. Palagia & S.V. Tracy, Oxford, 95–120.
- Yavis, C.G. 1949. *Greek altars. Origins and typology*, St. Louis.
- Zachari, V. 2013. 'Image de l'espace ou espace de l'image ?', *Cahiers « Mondes anciens »* (online) 4.
<https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1087>
- Zachari, V. 2018. 'Tableaux votifs et spatialité dans la céramique attique (VI^e et V^e s.)', *Techniques & Culture* 70, 58–79.
<https://doi.org/10.4000/tc.9478>
- Zachari, V. 2019. 'Espace vide : le degré zéro de l'image ?', in *La cité des regards. Autour de Fr. Lissarrague*, eds. V. Zachari, É. Lehoux & N. Hosoi, Rennes, 257–268.
- Zachari, V. 2020. 'Images suffisantes—images efficaces. À propos de pinakes figurés dans la céramique attique', *Images Re-vues, Hors-série* 9.
<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9290>