Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 6 | 2018

Images émancipatrices

L'ostracisme en image

Les graffitis sur les ostraka athéniens

Studying Ostracism in Drawings, Graffiti on Athenian Ostraka

Jean-Noël Allard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4215>

DOI : 10.4000/imagesrevues.4215

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Jean-Noël Allard, « L'ostracisme en image », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 6 | 2018, mis en ligne le 20 juillet 2018, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4215> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4215>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ostracisme en image

Les graffitis sur les ostraka athéniens

Studying Ostracism in Drawings, Graffiti on Athenian Ostraka

Jean-Noël Allard

Introduction¹

- 1 Dans le cadre de l'instauration du régime isonomique clisthénien fut mise en place, peut-être dès 508-507 avant J.-C., une procédure par laquelle les Athéniens pouvaient éloigner de la cité, dix ans durant, l'un de leurs concitoyens. Cette procédure dite d'ostracisme² était mise en œuvre à la suite d'un vote de l'Assemblée des citoyens qui n'avait lieu qu'une fois par an. Si le peuple votait en faveur d'un ostracisme, la désignation du citoyen ostracisé se déroulait quelques mois plus tard sur l'agora. Chaque participant signifiait alors son choix en inscrivant le nom du citoyen qu'il désirait voir quitter la cité sur un tesson de poterie, un *ostrakon*. Il est probable qu'à cette occasion l'agora ait été fermée par des clôtures de bois : chaque citoyen empruntait, en fonction de sa tribu, l'une des dix entrées installées pour l'occasion et, le vote accompli, demeurait un temps à l'intérieur des clôtures afin qu'il ne votât pas une seconde fois³.
- 2 Parmi les milliers de tessons mis au jour par l'archéologie, une série de neuf tessons porte un ou plusieurs dessins⁴ dont les auteurs sont très probablement des citoyens ordinaires⁵. Sur quatre de ces tessons est représenté un animal. Sur les cinq autres, une figure humaine est présente. Sept, par ailleurs, conservent la trace du nom du citoyen pris pour cible. Il s'agit de Megaklès, fils d'Hippokratès, dont le nom apparaît sur quatre *ostraka* de manière plus ou moins complète, de Menon, de Kallias et de Kallixenos dont les noms sont gravés sur les trois *ostraka* restants. Jusque-là, ils n'ont pas suscité une grande attention de la part des chercheurs. Il est vrai qu'il s'agit d'un maigre ensemble de tessons et que les dessins sont très sommaires sinon médiocres⁶. Les dessins peuvent en outre sembler superfétatoires au regard d'une procédure qui n'exigeait rien de plus que d'apposer le nom du candidat à ostraciser – généralement accompagné de son patronyme ou démotique – sur un tesson de poterie. Pourtant cet ensemble est sans doute loin d'être dépourvu d'intérêt. Carlo Ginzburg a mis en exergue l'utilité heuristique de données isolées et apparemment anodines pour reconstruire une réalité passée⁷. En l'occurrence, ces quelques tessons offrent assurément une meilleure connaissance de celle que certains spécialistes ont appelé la « cité des images »⁸ tant ces dernières pénétraient l'espace social. Ces dessins, aussi modestes soient-ils, participent en effet de l'imaginaire iconique des Athéniens de l'époque classique et nous informent de ce fait sur lui. D'une certaine manière, ils constituent une nouvelle voie d'accès à une culture visuelle que les modernes ont beaucoup étudiée par le prisme de sources plus riches et mieux documentées : les vases, les statues, les décors sculptés ou les peintures. Les images, qui plus est, sont dotées d'une efficacité sur le réel au point que, comme l'a écrit Hans Belting, « l'homme n'apparaît pas comme le maître de ses images, mais – ce qui est tout différent – comme le “lieu des images” qui occupent son corps ; il est livré aux images qu'il produit, encore qu'il n'ait de cesse de vouloir les dominer »⁹. De ce point de vue, ces dessins permettent d'étudier à nouveaux frais la dimension politique de l'image d'autant plus aisément qu'ils ont été produits dans le cadre d'une procédure dont le peuple (*dèmos*) souverain disposait pour exclure l'un de ses membres de la communauté. Mais ces dessins nous semblent d'autant plus intéressants qu'ils permettent de réfléchir à la relation entre l'image et l'écrit dans le monde antique.

Dans un article bref mais lumineux, François Lissarrague s'est emparé de cette question. Étudiant les usages de l'écriture dans l'iconographie céramique attique, il a mis en évidence l'une des modalités de la porosité entre l'image et l'écriture, porosité dont rend compte la langue même puisqu'en grec, dessiner et écrire s'expriment par un seul et même mot : *graphein*. Il a ainsi montré que cette écriture présente au sein des décors peints des vases attiques relevait d'un enjeu plus figuratif que discursif. Elle est souvent un ornement qui permet d'éclairer et d'orienter le regard de l'observateur. À l'évidence, l'étude qui nous retient dans cet article relève d'une situation bien différente sinon opposée dans la mesure où ce n'est pas l'écriture qui s'inscrit dans un dispositif iconographique, mais plutôt le dessin qui s'insère dans un dispositif essentiellement scriptural. Reste qu'elle nourrit tout autant la réflexion sur la nature de la relation entre écrit et image et, plus largement, entre texte et image¹⁰.

- 3 Les dessins ne sont pas les seules inscriptions apparemment superfétatoires présentes sur les *ostraka* : un certain nombre de tessons d'ostracisme – réduit à l'échelle de l'ensemble de ceux qui ont été exhumés par les archéologues, mais bien supérieur à ceux qui portent une représentation imagée – est accompagné d'un bref commentaire qui accable le personnage désigné et semble quelquefois révéler en creux les motivations du vote¹¹. Sur un tesson qui désigne Cimon, on lit par exemple : « Cimon, fils de Mitiade, prend Elpinikè et dégage », allusion aux liens étroits qui unissaient l'homme politique à sa sœur et que ses ennemis présentaient comme incestueux. Sur un autre tesson on lit plus prosaïquement : « Themistocle, enculé, fils de Néoklès »¹². « Enculé » est, ici, la traduction de *katapugôn*, terme dont la signification est débattue. D'aucuns y lisent une allusion à la passivité sexuelle, *katapugôn* évoquant, étymologiquement, le fait de se pencher en présentant les fesses. D'autres estiment qu'il qualifie un individu concupiscent, incapable de maîtriser ses pulsions sexuelles¹³. En tout cas, l'auteur de cette inscription entendait vraisemblablement invoquer avec ce terme les inconduites de l'homme politique dans le domaine des *aphrodisia*¹⁴. Les dessins occupant une position analogue à ce genre de commentaires sur les tessons, on peut imaginer qu'ils jouaient un rôle équivalent. Pour étayer cette hypothèse, il convient de montrer que ces dessins renfermaient un message, qu'ils « tenaient » en quelque sorte un discours.

La métaphore animale

Fig. 1

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 5, p. 526.

- 4 Sur les quatre tessons sur lesquels le dessin se résume à la représentation d'un animal¹⁵, trois visent Mégacès, fils d'Hippocrate. Un premier tesson présente, sous le nom de Mégacès complété de son patronyme, un renard en train de courir (Fig. 1). L'identité de l'animal ne se déduit pas seulement du dessin : le corps allongé terminé par une longue queue et la gueule effilée surmontée d'une oreille dressée et pointue pourrait tout aussi bien convenir à un chien. Elle se déduit aussi de la proximité phonétique entre le nom du dème dont Mégacès est originaire (*Alôpekè*) et le mot grec désignant le « renard » (*alôpex*) sur laquelle joue manifestement cette image.
- 5 Sur un deuxième tesson visant Mégacès, on peut observer la présence d'une chouette (Fig. 2). L'organisation du tesson est analogue au précédent sauf que la chouette se trouve à droite sous le nom alors que le renard était à gauche.

Fig. 2

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 6, p. 527.

- 6 Sur le troisième tesson semble être gravé un serpent (Fig. 3) : on y aperçoit en effet une fine et longue bande hachurée, assez irrégulière, qui s'étend de part et d'autre de la surface du tesson et qui s'achève à son extrémité gauche sur ce qui apparaît comme une petite tête d'où se détache un œil.

Fig. 3

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 7, p. 528.

- 7 Le dernier de ces *ostraka* figurant des animaux vise Menon de Gargettos et a probablement été gravé entre 473 et les années 440¹⁶. Ici, la nature de l'animal est plus délicate à déterminer : le dessin est schématique, mais on perçoit quatre courtes pattes, le corps large, la longue queue et la tête surmontée de deux lignes saillantes qui pourrait représenter des cornes (Fig. 4). À première vue, un bœuf est dessiné d'autant que la tête a des allures de mufle, mais l'idée qu'on ait affaire à un chien ne peut être exclue : les lignes saillantes disposées sur la tête de l'animal peuvent aussi être prises pour des oreilles.
- 8 Ces dessins ne sont pas de simples motifs décoratifs : ils formulent au contraire un discours sur l'individu à ostraciser que les contemporains devaient aisément repérer. Le fait est que, dans le monde antique, l'animal peut être doté d'un type de comportements propre à son espèce. Dans *l'Histoire des animaux*, Aristote écrit par exemple¹⁷ :

Les uns sont doux, nonchalants, sans obstination, comme le bœuf, d'autres sont pleins d'ardeurs obstinés, stupides comme le sanglier, d'autres sont prudents et timides, comme le cerf, le lièvre, d'autres sont vils et perfides, comme les serpents, d'autres sont nobles, braves et généreux, comme le lion, d'autres sont racés, féroces et perfides, comme le loup [...]. D'autres sont rusés et méchants, comme le renard ; d'autres ont du cœur, sont capables d'attachement, caressants comme le chien ; d'autres sont doux et faciles à apprivoiser comme l'éléphant ; d'autres sont pudiques et toujours sur leur garde, comme l'oie ; d'autres sont jaloux et orgueilleux, comme le paon.¹⁸

Fig. 4

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 8, p. 529.

- 9 Les stéréotypes de ce genre sur les animaux sont diffus dans la société grecque : on les retrouve ainsi dans la poésie satirique de Sémonide d'Amorgos¹⁹, dans les fables d'Ésope²⁰, ou, plus tard, chez Plutarque²¹. On comprend dès lors que l'assimilation d'un individu à un animal soit susceptible de rendre compte de certains traits de sa personnalité. C'est assurément ce qui se joue ici : les animaux servent à mettre en avant des facettes peu amènes du citoyen désigné pour l'ostracisme²². Associé au renard et au serpent, Mégaclês est ainsi présenté comme vil et sournois. Ces comparaisons font sans doute écho au soupçon de médisme qui pesait dans les années 480 et 470 sur la famille des Alcmonides²³ : membre de cette famille, Mégaclês²⁴ n'était pas le plus à même d'inspirer la confiance de ses concitoyens. Il l'était d'autant moins que, par sa mère Koisyra, Mégaclês était affilié à l'ancien tyran d'Athènes, Pisistrate²⁵. Comparé pour sa part au bœuf, Ménon serait, si l'on s'en tient à Aristote « doux, nonchalant et sans obstination ». Il convient cependant de reconnaître la plasticité de cette grammaire qui confère des caractères singuliers aux espèces animales. En effet, si le bœuf est associé à la nonchalance par Aristote, il semble aussi pouvoir désigner des hommes lourds et incapables²⁶. Ce dernier sens pourrait bien convenir à Ménon qui est qualifié, sur une série d'*ostraka*, d'*aphelès*, c'est-à-dire de « simple », « sans recherche », « naïf », voire « niais »²⁷. L'assimilation d'un individu à un animal peut de surcroît constituer un outrage dans la mesure où les Anciens, à l'instar de très nombreuses civilisations anciennes comme contemporaines, ont pu faire de certains noms d'animaux des insultes en se fondant notamment sur les caractéristiques qui leur étaient attribuées²⁸. Si l'on imagine que le dessin accolé à Ménon n'est pas un bœuf, mais un chien, cette dimension injurieuse est probablement essentielle dans la mesure où « chien » (*kyon*) apparaît déjà dans l'*Illiade* comme une insulte véhémente. Une telle insulte demeure

néanmoins polysémique et le sens de ce dessin s'en trouve difficile à démêler. Le chien est un animal à la « personnalité complexe »²⁹, qui, loin de n'être que la bête affectueuse et fidèle décrite par Aristote, est encore insubordonné, traître, impudent, perfide et lâche³⁰. Appliqué à un homme, un tel qualificatif peut ainsi mettre à l'index ces vices, mais également l'avidité, l'opportunisme ou la vulgarité³¹.

- 10 Il semble toutefois difficile de comprendre à partir de cette grille de lecture le rapprochement entre Mégacles et une chouette. Cette dernière véhicule un imaginaire positif qui cadre mal avec la nature critique de ces images. Elle est à la fois le symbole de la cité et celui d'Athéna³², la divinité protectrice de la cité, avec laquelle elle partage la sagacité. L'auteur de ce dessin ne cherchait donc pas à signifier quelques tares de Mégacles à travers ceux de la chouette. Face à ce constat, on peut regarder comme le fait Stefan Brenne du côté des usages publics de la chouette dans la cité athénienne³³. Sceau de la cité, elle apparaît sur les monnaies ainsi que sur les poids et les mesures qui ont été authentifiés par les autorités civiques. S'agissait-il simplement pour l'auteur de marquer son vote du tampon de la cité comme pour signifier l'unanimité du corps civique contre lui ?³⁴ Un autre usage, peut-être ponctuel, de cette marque est attesté à Athènes : les Samiens qui furent faits prisonniers et asservis lors de la guerre entre Athènes et Samos de 440-439 se virent imposer sur le front une chouette³⁵. De ce point de vue, la chouette aurait permis de marquer Mégacles du sceau de l'esclavage. Une telle opération ne surprend guère : renvoyer l'adversaire à des origines serviles est une démarche ordinaire dans les discours des orateurs attiques de la fin du V^e siècle et du IV^e siècle³⁶. Elle servait à discréditer l'adversaire. L'enjeu était-il identique ici : le dessin cherchait-il à mettre en scène l'illégitimité politique de Mégacles en lui ôtant – au moins symboliquement – son statut de citoyen ? Ou était-ce une référence à l'asservissement d'Érétrie, cité à laquelle Mégacles était lié par sa mère, Koisyra³⁷ ? La question demeure ouverte.

Portraits sans visage

- 11 Les dessins des cinq autres *ostraka*³⁸ sont différents : l'élément essentiel n'est plus un animal, mais une figure humaine masculine. Deux de ces *ostraka* visent Mégacles, deux visent respectivement Callias et Callixenos. On ne peut déterminer la personne visée pour le dernier : le tesson est fragmentaire et seule une lettre *mu* demeure lisible. Il est possible qu'à chaque fois, les personnages dessinés aient été une représentation des hommes désignés pour l'ostracisme. Si tel est le cas, cependant, l'enjeu n'était pas de réaliser un portrait mimétique de ces hommes. À l'époque où ces tessons ont été gravés, le portrait naturaliste n'existe pas³⁹. En effet, bien que l'art du portrait se soit développé dans la première moitié du V^e siècle, il consistait d'abord à rendre compte de la qualité du personnage représenté (âge, fonction, classe d'âge, etc.) en mobilisant un ensemble d'éléments et de signes très stéréotypés⁴⁰. L'analyse précise de ces dessins montre d'ailleurs qu'ils fonctionnent avant tout comme des signes dont l'enjeu est moins d'imiter que de dire. Ici comme ailleurs dans le monde grec des époques archaïques et classique, « l'imagerie agit sur le plan des symboles et des codes »⁴¹.
- 12 Un premier tesson⁴² présente un personnage barbu et de profil, sa jambe gauche est avancée par rapport à la droite comme s'il faisait un pas (Fig.5).

Fig. 5

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 1, p. 523.

- 13 Il porte un pantalon qui descend jusqu'aux chevilles et des chausses à l'extrémité pointue. Sur la tête, il porte un bonnet dont une languette lui tombe sur la joue et qui a la forme d'un bonnet phrygien. Il tient dans la main gauche un grand arc. Aucun doute : cette représentation – les vases de l'époque en attestent – correspond à l'idée que les Grecs se faisaient des allures perses⁴³. L'*ostrakon* vise bien Callias dont le nom, associé au patronyme, est gravé sur la face extérieure. Le dessin pourrait bien représenter, comme le pense Stefan Brenne, Callias en costume perse. Mais il est surtout évident que ce dessin doit être rapproché d'une série de plusieurs tessons sur lesquels ce même Callias est qualifié de « mède »⁴⁴ ou bien est présenté comme originaire de Perse⁴⁵. Ces commentaires rendaient vraisemblablement compte de la relation privilégiée que Callias, un autre membre de la famille des Alcéméonides, était présumé avoir avec la Perse⁴⁶. Il est également possible que le terme « mède » ait charrié tous les clichés péjoratifs attachés aux Perses par les Grecs contemporains. Dans cette optique, Callias pouvait se voir condamné pour une vie empreinte d'un luxe amollissant (la fameuse *truphè*) ou pour cette lâcheté que les Grecs attribuaient volontiers aux soldats de l'armée perse⁴⁷. Quoi qu'il en soit, l'objet de ce dessin est moins de représenter Callias en accord avec ses apparences que d'exprimer certaines facettes problématiques du personnage. D'une certaine manière, il sert à exprimer ce que certains autres tessons disent avec des lettres quand ils sont gravés du mot « mède ».
- 14 C'est d'une manière analogue qu'il faut lire un deuxième tesson⁴⁸ sur lequel est dessiné un individu dont il est impossible de distinguer les traits du visage qui monte un cheval (Fig.6).

Fig. 6

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 3, p. 524.

- 15 L'homme, qui porte casque et bouclier, semble tenir son destrier par des rênes représentées par de lignes très fines qui sont orientées vers son visage. Le cheval a apparemment les deux pattes en avant surélevées, ce qui, dans l'iconographie céramique attique, indique qu'il est en train de galoper⁴⁹. Même si l'hypothèse ne peut être exclue, il n'est pas nécessaire de penser qu'il y a là une représentation de Mégaclos contre qui est tourné cet *ostrakon*. L'auteur du dessin trace simplement un parallèle entre Mégaclos et la figure du cavalier en tant qu'elle suggère un statut économique et social élevé⁵⁰. Mégaclos était riche et devait susciter la jalousie de certains citoyens, surtout s'il ne procédait à aucune redistribution en direction du peuple⁵¹. D'autres *ostraka* montrent précisément que la fortune du personnage n'était pas sans lien avec les ostracismes dont il fut la victime⁵². Sur un tesson, Mégaclos est ainsi associé au mot « *trophonos* »⁵³. Le terme, qui n'a en soi aucun sens, peut être rapproché du verbe *truphein*⁵⁴. Il s'agirait, dans ce cas, d'une espèce de patronyme fictif⁵⁵ tel qu'on pourrait traduire l'inscription : « Mégaclos, fils d'opulence »⁵⁶.
- 16 Le second tesson dessiné prenant Mégaclos pour cible est très délicat à décrypter car fragmentaire (Fig. 7)⁵⁷.

Fig. 7

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 4, p. 525.

- 17 Les inscriptions faisaient le tour d'un col de lécythe dont une partie seulement a été retrouvée. Du nom Mégaclos n'apparaissent donc plus que la première et dernière lettre tandis que la partie du dessin qui se situait sous le nom est manquante. On distingue seulement les jambes d'un personnage représenté horizontalement et de manière frontale. Il est manifestement allongé sur le flanc : sa jambe droite est étendue et suit la courbure inférieure du tesson, la gauche, au-dessus, se replie à partir du genou derrière la jambe droite. On aperçoit au-dessus du bassin le bras gauche du personnage. Ces indices laissent penser qu'il s'agit d'un homme blessé et même, plus probablement, d'un homme tué au combat. Entre autres interprétations, Stefan Brenne imagine qu'il pourrait s'agir d'une représentation de Mégaclos : le votant exprimerait ainsi son souhait de voir Mégaclos mort⁵⁸. Il ne souligne cependant pas un fait notable sur ce dessin : le personnage allongé porte un pantalon. Or le pantalon est, aux yeux des Grecs, un vêtement typiquement barbare et notamment caractéristique des Scythes et des Perses comme nous l'avons vu précédemment à propos de l'archer représenté sur un autre tesson⁵⁹. Il y a donc fort à parier que le dessin représente le corps d'un soldat perse. Faut-il alors penser que l'image met en scène les liens qu'auraient aussi entretenus Mégaclos avec les Perses ? On ne peut le garantir. Aucun autre *ostrakon* ne fait mention de tels liens, même si, nous l'avons vu plus haut, le motif du renard appliqué à Mégaclos pourrait bien rendre compte de la duplicité du personnage et, plus spécifiquement, de liens qu'il aurait eu avec la Perse.
- 18 Sur un tesson contre Kallixenos, sans doute le plus ancien de notre série⁶⁰, l'organisation de l'image présente une plus grande complexité (Fig.8).

Fig. 8

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 2, p. 524.

- 19 Plusieurs éléments se combinent pour énoncer un discours pluriel. Bien que l'*ostrakon*, brisé, n'ait été que partiellement reconstitué, on voit clairement une tête barbue à gauche de l'inscription sur trois niveaux du nom du candidat à l'ostracisme. Elle est surmontée d'une succession de pointes qui dessinent une crête. Parallèlement, le crâne de ce personnage semble enserré dans une espèce de couronne représenté par un trait circulaire d'où partent, perpendiculairement, de courtes lignes. Plus bas, sous l'inscription du nom, est dessinée une branche sous la forme d'une bande verticale ponctuée de petites lignes orientées vers le haut du tesson. Une bande identique, dont une maigre partie est maintenant visible, semble avoir été dessinée aussi derrière la tête barbue. Enfin, on aperçoit la tête d'un poisson au bas de l'*ostrakon*, à gauche de la première branche. Plusieurs commentateurs, rapprochant le personnage dessiné du nom gravé sur l'*ostrakon*, ont vu dans le visage barbu une représentation de Kallixenos. La chose, vraie ou non⁶¹, n'importe cependant pas plus que dans les cas précédents : le personnage est doté d'attributs signifiants qui mettent en exergue des inconduites ou des travers de sa personnalité. Brenne insiste sur la crête dans laquelle il voit une allusion à la Perse. Il y a sans doute là un jeu avec l'imaginaire grec du coq. L'animal était en effet considéré comme un « oiseau perse »⁶². Il portait cette crête qui n'était pas sans rappeler la tiare du Grand Roi⁶³. Plus simplement, cette crête pourrait être une couronne qui renvoie très directement à la couronne du Grand Roi. Ce dernier apparaissait justement couronné sur les monnaies perses qui circulait dans le monde grec⁶⁴. Cette interprétation est d'autant plus plausible que Kallixenos appartenait lui aussi à la famille des Alcmonides sur laquelle, nous l'avons dit, pesait une suspicion de médisme. Que Kallixenos soit qualifié de « traître » (*prodotès*) sur un autre tesson d'ostracisme conforte encore cette idée⁶⁵. Cette ligne d'analyse ne permet cependant pas de saisir le sens des autres éléments de ce dessin. Selon Bicknell, les branches représentées sur cet *ostrakon* seraient des rameaux d'olivier, ceux-là mêmes qui étaient

utilisées pour les rites de supplication. Ce rite destiné à se placer sous la protection d'un dieu en formulant exigeait de se présenter auprès de lui en portant une branche d'olivier autour de laquelle sont enroulées des bandelettes de laine⁶⁶. Cette hypothèse découle directement de l'histoire des Alcéméonides. En 630, en effet, un membre de ce *genos* avait mis à mort Cylon alors qu'il s'était fait le suppliant de la Déesse. Depuis lors, les Alcéméonides sont réputés maudits et plusieurs tessons contre des hommes de cette famille s'en font l'écho⁶⁷. D'ailleurs, deux tessons qui désignent Kallixenos pour être ostracisé précisent qu'il est un Alcéméonide⁶⁸, précision qui n'a d'autre intérêt que de rappeler implicitement la malédiction qui accable la famille. Quant au poisson, sa signification est mystérieuse : Stefan Brenne parle d'un symbole négatif attaché à la famille des Alcéméonides, mais n'invoque aucune source pour justifier son propos⁶⁹. En tout état de cause, chaque dessin apparaît comme un signe dont la vocation est de mettre en exergue une caractéristique du personnage visé.

- 20 Un dernier morceau de céramique laisse voir un visage de profil (Fig.9)⁷⁰.

Fig. 9

P. Siewert (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, fig. 9, p. 529.

- 21 L'homme est imberbe ce qui peut indiquer qu'il s'agit d'un jeune homme⁷¹. Dans le même temps, il porte des cheveux longs et ondulés. Une telle coupe de cheveux dans une cité où, depuis la fin de l'époque archaïque, les jeunes hommes comme les hommes adultes n'ont généralement pas les cheveux longs est lourde de sens⁷². Il est probable que la signification du dessin réside dans ce détail. D'une part, cette coiffure renvoie à certaines postures politiques assez peu démocratiques. Les « lacônisants », ces Athéniens qui revendiquaient une certaine sympathie à l'endroit de Sparte, arboraient ainsi une telle coupe⁷³. Hérodote écrit même, à propos de Cylon, qu'il « portait les cheveux longs en vue de la tyrannie »⁷⁴. D'autre part, elle suggère un statut social élevé et les comportements qui peuvent y être associés. Comme le souligne Spence, il y a un lien entre le cavalier, l'arrogance et les cheveux longs⁷⁵. Difficile de trancher entre ces

différentes options d'autant que le nom du citoyen désigné pour l'ostracisme n'est pas lisible. Mais la présence d'un *mu* qui pourrait être la première lettre du nom de l'individu pris pour cible⁷⁶ autorise quand même à penser qu'il s'agit de Mégaclos, un homme politique que plusieurs tessons – nous l'avons vu plus haut – apparentent à la classe des cavaliers.

Conclusion

- 22 Maîtriser complètement les codes iconiques de ce temps est une gageure et sans doute n'avons-nous que partiellement réussi à démêler le sens de ces dessins. Pour autant, leur examen a mis en évidence la logique communicationnelle à laquelle ils obéissaient. Leur objet n'était pas, ou pas seulement, d'orner le tesson d'ostracisme. Il n'était pas non plus, quand des personnages sont représentés, de peindre un portrait visuellement ressemblant du citoyen visé par l'ostracisme. À travers la représentation d'un animal et/ou d'une figure humaine, ils permettaient de rendre compte de certains des traits de caractère les moins louables, des conduites voire des postures idéologiques de l'individu pris pour cible. Au premier chef, ces dessins servaient donc à préciser le ou les motifs qui justifiaient son ostracisme. En ce sens, ils pouvaient bien se substituer à ces commentaires écrits qu'on trouve sur certains *ostraka*. Il ne s'agit évidemment pas de dire que l'image et l'écrit sont équivalents, mais, qu'à l'instar de l'iconographie céramique, les images tracées sur les tessons d'ostracisme constituent un langage – sommaire il est vrai – dont la particularité est d'être un « langage figuré »⁷⁷.
- 23 Une question reste en suspens : qu'est-ce qui motivait les auteurs de ces dessins ? La procédure d'ostracisme, répétons-le, n'exigeait nullement que le vote fût justifié. Faut-il y voir prosaïquement un acte ludique ? S'agit-il d'une façon pour le votant d'évacuer une certaine forme de ressentiment vis-à-vis du citoyen désigné ? Souvenons-nous que ces images constituaient aussi une flétrissure non seulement parce qu'elles imputaient à l'individu visé des vices et des fautes, mais aussi parce qu'elles pouvaient l'associer à des animaux repoussants ou à des figures humaines détestables. L'idée n'est pas saugrenue si l'on veut bien juger vraie l'interprétation que donne Plutarque de l'ostracisme :
- Car l'ostracisme n'était pas une punition (κόλασις) mais un moyen d'apaiser, de soulager cette jalousie (ἀλλὰ παραμυθία φθόνου καὶ κουφισμός) qui se plaît à abaisser les hommes trop élevés et qui exhale sa malveillance en les frappant ainsi d'indignité (ἡδομένου τῷ ταπεινοῦν τοὺς ὑπερέχοντας καὶ τὴν δυσμένειαν εἰς ταύτην τὴν ἀτιμίαν ἀποπνέοντος).⁷⁸
- 24 Il est certain, en tout cas, que ces dessins reflètent parfaitement l'imaginaire démocratique qui s'était imposé dans la cité à partir de la fin du VI^e siècle et qui diffère sensiblement du nôtre : ici, non seulement les citoyens ordinaires se voulaient les censeurs du comportement des puissants, mais ils revendiquaient encore le droit de tout leur dire quitte à les offenser. Faut-il dès lors s'étonner qu'à rebours de ces pratiques athéniennes, le vote démocratique contemporain interdise sous peine d'invalidation que les bulletins portent quelque commentaire que ce soit ?

NOTES

1. Les *ostraka* cités dans cet article sont numérotés selon l'édition de S. BRENNE : « Die Ostraka (487-CA. 416 V. Chr.) als Testimonien (T1) », in P. SIEWERT (éd.), *Ostrakismos- Testimonien I*, Historia, 155, Stuttgart, Steiner, 2002, p. 36-166.
2. Sur cette procédure, voir S. FORSDYKE, *Exile, ostracism, and democracy : the politics of expulsion in ancient Greece*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2005, p. 146-149. Si Sara Forsdyke estime que l'ostracisme fut institué dès 508-507, suivant en cela la *Constitution d'Athènes* (*Constitution d'Athènes*, XXII, 1), la chose reste, depuis longtemps, discutée dans la mesure où le premier ostracisme, celui d'Hipparque, eut lieu, toujours d'après le Pseudo-Aristote, en 488-487 soit près de vingt ans après que Clisthène eut fait ses réformes. Sur ce débat, on se reportera à S. BRENNE, *Ostrakismos und Prominenz in Athen. Attische Bürger des 5. Jhs. V. Chr. Auf den Ostraka*, Vienne, Holzhausen, 2001, p. 24. Il consacre à cette question un bref paragraphe accompagné en notes de références bibliographiques.
3. FORSDYKE, *op. cit.*, p. 146-149.
4. T1/156-164. Les tessons sont commentés par S. BRENNE sous le nom de « Bildliche Graffiti » : « Die Ostraka », *art. cit.*, p. 141-148.
5. On peut imaginer que les citoyens qui ont dessiné sur les *ostraka* avaient le profil du citoyen ordinaire appelé à voter dans cette procédure qui exigeait un quorum de 6000 citoyens. Il est vrai que l'origine des inscriptions sur les *ostraka* est discutée. Certains tessons sont, en effet, gravés par la même main. Des distributions de tessons déjà gravés existaient donc bien. Mais, comme le montre Brenne, la plupart des tessons sont singuliers. En d'autres termes, ils sont le produit des citoyens eux-mêmes. Voir S. BRENNE, « Ostraka and the Process of Ostrakophoria », in W. COULSON et alii (éd.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxbow Monograph, 37, Exeter, The Short Run Press, 1994, p. 13-24, p. 17-20.
6. On voit par exemple que le cheval représenté sur l'un des tessons (T1/158) possède trois pattes arrière. Visiblement l'auteur a repris le dessin des pattes sans faire disparaître la patte mal disposée qu'il a dû graver en premier.
7. Voir C. GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, 1980/6, p. 3-44.
8. C. BÉRARD et alii (éd.), *La cité des images*, Paris, Lausanne, Nathan, L.E.P., 1984.
9. H. BELTING, *Pour une anthropologie des images* [2001], trad. J. Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 18.
10. Un ouvrage collectif pose certains des grands enjeux relatifs à cette question : S. GOLDHILL, R. OSBORNE (éd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Regarder en particulier l'introduction : « Introduction : programmatics and polemics » (p. 1-11).
11. Sur ces *ostraka* « commentés », voir surtout : S. BRENNE, « Die Ostraka », *art. cit.*, p. 80-166 ; P. SIEWERT, « Accuse contro i "candidati" all'ostracismo per la lora condotta politica e morale », in M. SORDI (ed.), *L'immagine dell'uomo politico : cita pubblica e morale nell'antichità*, Milan, Vita et Pensieri, 1991, p. 3-14. Ce dernier suppose que ces inscriptions jouaient un rôle de contrôle de la moralité et de la vie privée des élites. Via ces inscriptions, les citoyens donnaient démocratiquement corps aux griefs qui les avaient conduits à écarter un homme de la cité, dessinant, ce faisant, les bornes des bons et des mauvais comportements (p. 13).
12. T1/150.
13. Sur ce terme et les différentes interprétations que les spécialistes modernes lui attribuent, je me permets de renvoyer à J.-N. ALLARD, « La dérision des *euruprôktoi*. Les dimensions politiques de l'*aischrologia* comique », *Cahier Mondes Anciens*, 5, 2014 [en ligne], mis en ligne le 01 février 2014,

consulté le 10 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1240> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.1240.

14. Plutarque rapporte par exemple que l'inimitié entre Thémistocle et Aristide avait pour cause une rivalité autour d'un jeune homme, Stésiléos (PLUTARQUE, *Thémistocle*, III, 2). D'autres sources rapportent que Thémistocle aurait été aperçu, un matin, parcourant le céramique à bord d'un char conduit par quatre courtisanes. Voir F. Jacoby et al. (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin, Leyde, Brill, 1923- (dorénavant *FGH*) 338F4.

15. T1/160-163.

16. Sur ce cadre chronologique, voir S. BRENNE, *Ostrakismos und Prominenz in Athen. Attische Bürger des 5. Jhs. V. Chr. Auf den Ostraka*, Vienne, Holzhausen, 2001, p. 235-236. Brenne suppose aussi que l'ensemble des ostraka trouvés sous le nom de Menon et qui présentent des patronymes différents renvoient en fait au même personnage.

17. Sauf mention contraire, les traductions des textes grecs cités dans cet article sont celles de la Collection des Universités de France.

18. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, I, 1, 488b12-24. Pour déterminer ces traits de caractères, Aristote s'appuie sur les signes (*sèmeia*) que dévoilent leur comportement. Voir sur cette détermination des animaux chez Aristote : G. ROMÉYER DHERBEY, « Les animaux familiers », in B. CASSIN, J.-L. LABARRIÈRE (éd.), *L'animal dans l'antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 141-154, p. 149-151.

19. SÉMONIDE, fr. 2 (West). Chez lui, différentes « espèces » de femmes tirent leur caractère d'un animal – porc, renard, chien, âne, belette, cheval, singe et abeille – dont elles sont issues.

20. Voir J. LEFKOWITZ, « Aesop and the animal fable », in G. CAMPBELL (éd.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 1-23, p. 14-15.

21. Ce dernier se sert des conduites des différentes espèces animales dans une perspective éthique adressée aux hommes. Voir M. MONTIEL, J. FRANCISCO, « *Sophrosyne o akrasia* : Los Animales con Modelo de Comportamiento en los *Moralia* de Plutarco », in J. DELGADO, F. PARDO (éd.), *Estudios sobre Plutarco : Aspectos Formales*, Salamanca, Ediciones Clásicas, 1996, p. 205-210.

22. Décrire les hommes à partir d'une comparaison animale n'a d'ailleurs rien d'extraordinaire dans le monde grec. Dans l'épopée déjà, la métaphore animale sert très fréquemment à décrire les conduites et même le caractère des peuples ou des héros. Sur ces analogies hommes/ animaux dans l'épopée, voir : A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, Maspéro, 1981 ; C. MAINOLDI, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Strasbourg, PUS, 1984, p. 97-126 ; S. LONSDALE, *Creatures of speech : Lion, Herding and Hunting Similes in the Iliad*, Stuttgart, Teubner, 1990. Une telle démarche se retrouve encore dans la poésie postérieure et notamment dans poésie comique et tragique. Elle est également mobilisée dans une perspective physiognomoniste : nombreux étaient sans doute les Anciens qui déduisaient le caractère d'un individu à partir de sa ressemblance à tel ou tel animal. Voir G. ROCCA-SERRA, « Homme et animal dans la physiognomonie antique », in B. CASSIN, J.-L. LABARRIÈRE (éd.), *L'animal dans l'antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 133-139.

23. Sur la hantise qui régnait à Athènes dans les premières décennies du V^e siècle du ralliement de certains citoyens, Alcéméonides au premier chef, à la Perse, se reporter à A. QUEYREL BOTTINEAU, *Prodosia. La notion et l'acte de trahison dans l'Athènes du Ve siècle*, Bordeaux, Ausonius, 2010, p. 152-180.

24. Il était le neveu de Clisthène par son père Hippocratès.

25. Sur le personnage de Koisyra dont l'identité est très discuté, voir la synthèse analytique de BRENNE dans « ostraka », *op. cit.*, p. 109-112. Selon ce dernier, cependant, la parenté entre Koisyra et Pisistrate que relatent certaines sources doit être lue métaphoriquement : Koisyra aurait incarné un type de comportement arrogant dont Pisistrate aurait été le modèle (p. 111).

26. ATHÉNÉE rapporte une citation de Machon, un poète comique alexandrin du III^e siècle avant J.-C., dans laquelle bœuf permet de désigner un musicien exécration (Deipnosophistes, VIII, 41, 349c).

27. Pour cette dernière traduction d'*aphelès*, voir BRENNE, « ostraka », op. cit., p. 125-126.
28. C. FRANCO, *Shameless. The Canine and the Feminine in Ancient Greece*, trad. M. Fox, Oakland, University of California Press, 2014, p. 7-16.
29. MAINOLDI, op. cit., p. 179.
30. Sur l'image du chien à l'époque classique, voir MAINOLDI, op. cit., p. 143-186.
31. FRANCO, op. cit., p. 7-16.
32. Pour cette raison, certainement, un très grand nombre de vases sur lesquels étaient représentés une chouette ont été retrouvés sur l'Acropole d'Athènes où se trouvaient précisément plusieurs sanctuaires liés à Athéna et, notamment, celui d'Athéna *polias* (A. HARDEN, « Animals in classical art », in G. CAMPBELL (éd.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 24-60, p. 33). Notons que l'association d'Athéna à la chouette n'est pas généralisable à l'ensemble du monde grec. Dans d'autres cités, la déesse est associée à d'autres oiseaux tels que le corbeau ou le coq : J. POLLARD, *Birds in greek Life and Myth*, Plymouth, Thames and Hudson, 1977, p. 143-144.
33. BRENNE, « ostraka », art. cit., p. 145-146.
34. *Ibidem*.
35. ELIEN, *Histoire Variée*, II, 9 ; FGrH 382F7 ; FGrH 76F66. Plutarque présente les choses autrement. Selon lui, les Athéniens tatouèrent la samienne, emblème de Samos, sur le front des prisonniers samiens tandis que les Samiens tatouèrent la chouette sur le front de leurs prisonniers athéniens (Périclès, 26, 4). D'autres cas montrent néanmoins qu'une cité impose sa propre marque sur les prisonniers asservis. Dans le cadre des opérations athéniennes menées en Sicile, les Syracusains marquèrent ainsi certains prisonniers athéniens du cheval. Voir sur cette pratique de marquage : M. GÄRTNER, « Le tatouage dans l'Antiquité grecque », M.-M. MACTOUX, E. GENY (éd.), *Mélanges Pierre Levêque. 5. Anthropologie et société*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 101-115, p. 104-106. Plus largement, sur le tatouage comme marque de servitude, voir V. HUNTER, *Policing Athens : Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 B.C.*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 154-184.
36. Par exemple : LYSIAS, *Contre Agoratos*, 18, 64 ; DÉMOSTHÈNE, *Contre Stéphanos*, I, 33, 80- 81, 86.
37. BRENNE, « ostraka », op. cit., p. 109-112. F. WILLEMSSEN, « Ostraka einer Meisterschale », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 106, 1991, p. 137-145. Selon Willemsen, ce lien donnait à certains Athéniens l'opportunité de le présenter comme une espèce d'esclave en fuite.
38. T1/156-159 ; 164.
39. Sur l'émergence et l'évolution du portrait dans le monde grec, se reporter à G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1984 p. 34-57. Cette dernière présente l'évolution de l'art du portrait dans le monde grec comme la progressive affirmation d'une représentation réaliste au détriment d'une représentation générique et idéalisée.
40. Voir S. DILLON, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 99-128.
41. V. BOURA, « La pensée grecque et le portrait antique », in F. FLAHUTEZ, I. GOLDBERG, P. VOLTI (éd.), *Visage et portrait : visage ou portrait*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 23-43, p. 24.
42. T1/156.
43. A. BOVON, « La représentation des guerres perses et la notion de barbare dans la 1^{re} moitié du V^e siècle », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 87, 1963, p. 579-602 ; F. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris, La découverte, 1990, p. 29-34.
44. Selon Lewis, « mède » aurait été le surnom de Callias (D. LEWIS, « The Kerameikos Ostraka », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 14, 1, 1974, p. 1-4, p. 3).
45. T1/47-52 ; 55-61. Trois autres tessons contre Callias, dont celui que nous étudions ici, pourraient aussi avoir portés l'inscription « medos » : T1/46=T1/156 et T1/53-54.

46. BRENNE, « die ostraka », *art. cit.*, p. 90.
47. Pour un aperçu très général sur ces clichés grecs à l'endroit des Perses, voir D. LENFANT, *Les Perses vus par les Grecs. Lire les sources classiques sur l'empire achéménide*, Paris, Armand Colin, 2011. On se reportera pour une étude plus précise à E. HALL, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989 et P. GEORGES, *Barbarian Asia and the Greek Experience. From the Archaic Period to the Age of Xenophon*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1994.
48. T1/ 158.
49. Voir par exemple l'amphore panathénaïque reproduit dans I. Spence, *The Cavalry of Classical Greece*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1993, plate 8. Voir encore toute la série de vases reproduits par Éléonore NADAL dans un article relatif à l'iconographie céramique de Poséidon Hippios : « Poséidon Hippios, les chevaux et les cavaliers à travers la céramique », in A. GARDEISEN (éd.), *Les équidés dans le monde méditerranéen antique*, Lattes, édition de l'Association pour le Développement de l'Archéologie en Languedoc-Roussillon, 2005, p. 111-135. Pour une approche plus complète et générale de la représentation des cavaliers dans la céramique attique, voir LISSARRAGUE, *op. cit.*, p. 191-231.
50. Posséder un cheval requérait en effet des revenus très importants : L. WORLEY, *Hippeis : The Cavalry of Ancient Greece*, Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1994, p. 63-66 ; I. SPENCE, *art. cit.*, p. 193-198.
51. L'idéologie démocratique valorisait ceux qui, parmi les riches, redistribuaient leurs richesses au profit de la communauté civique. Cette dimension de l'idéologie démocratique s'est d'ailleurs formalisée dans l'institution des liturgies. Sur cette question de la générosité nécessaire des riches dans le système démocratique athénien, voir J. OBER, *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 192-247.
52. Mégacles aurait été ostracisé une première fois en 486, puis dans les années 470, sans doute en 471 : FORSDYKE, *op. cit.*, p. 152 ; BRENNE, *Ostrakismos und Prominenz*, *op. cit.*, p. 31-41. Notons que la majorité des tessons retrouvés dans les fouilles du céramique relèvent d'une seule et même ostracophorie qui eut probablement lieu en 471 (voir F. WILLEMSSEN, *MDAI (A)*, 106, 1991, p. 144 et BRENNE, « ostraka », p. 40-43).
53. T1/113.
54. BRENNE privilégie cette hypothèse en imaginant que la substitution de l'upsilon par un omicron s'explique par une erreur dans la transcription. Il reconnaît cependant que d'autres possibilités sont acceptables : il évoque la possible allusion au mythique architecte du premier temple d'Apollon à Delphes, Trophônios ou à l'*hippotrophia* dont nous avons parlé plus haut : « Die Ostraka », *art. cit.*, p. 118-119.
55. À comparer avec un autre tesson visant Thémistocle qui transforme le nom de son père : Neoklès, littéralement « Renom-nouveau », en Xenoklès, « Renom-étranger » et dont l'objet était de faire allusion aux origines pour partie étrangères de l'orateur. Ce tesson n'est pas reproduit par BRENNE, mais signalé en passant : « die ostraka », *art. cit.*, p. 69.
56. Ce dessin de cavalier, d'ailleurs, doit être relié à différents *ostraka* où il est question des chevaux de Mégacles et qui soulignent la scandaleuse richesse du personnage. Deux fragments, probablement gravés par un même individu, accolent ainsi à Mégacles le qualificatif *hippotrophos* c'est-à-dire « éleveur de chevaux » jouant ostensiblement sur la paronymie entre *hippotrophos* et *hippokratès* (T1/101 ; 102). Dans une veine comparable, deux *ostraka* traitent encore Mégacles de conducteur de char (*hippotès*) (T1/104 ; 105). Un dernier citoyen, très caustique, a même écrit : « À Mégacles, fils d'Hippokratès, et aussi à son cheval ».
57. T1/ 159.
58. BRENNE, « die ostraka », *art. cit.*, p. 144.

59. A. GRAND-CLÉMENT, « Porter la culotte : enquête sur l'imaginaire du pantalon dans le monde grec », *Métis*, H.S., 2013, p. 199-216.
60. Contrairement aux autres *ostraka* étudiés dans cet article, ce tesson n'est en effet pas issu des fouilles du Céramique, mais de celles de l'Agora. Il relève assurément d'une procédure d'ostracophorie antérieure à 480 avant J.-C.
61. Rien ne permet d'infirmer ou de confirmer cette hypothèse. Le problème se pose de la même manière sur la céramique archaïque. Sur une aryballe corinthienne du VII^e siècle est peint un visage féminin à côté duquel on peut lire : « je suis aineta » (Londres, British Museum, 1865, 1213.1). Il serait cependant hâtif d'affirmer que le visage est une représentation de cette Aineta.
62. ARISTOPHANE, *Oiseaux*, 485. Parmi les oiseaux du chœur, il y en a d'ailleurs un qui s'appelle « mède » et qui porte justement une crête (ARISTOPHANE, *Oiseaux*, 276-279).
63. ARISTOPHANE, *Oiseaux*, 486-487.
64. Voir P. BRIANT, *Histoire de l'Empire Perse de Cyrus à Alexandre*, Paris, Fayard, 1996, p. 226, fig. 11.
65. T1/65.
66. Sur ce rituel, voir J. GOULD, « Hiketeia », *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, p. 74-103, surtout p. 75-85 et M. KAZANSKAYA, « Le rituel de l'ἱκετεία chez Hérodote », *Camenuiae*, 9, 2013 [en ligne] http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/KANZANSKAYA_BaT.pdf
67. Sur ces tessons, voir BRENNE, « Ostraka », art. cit., p. 164.
68. T1/62-63.
69. BRENNE, « die ostraka », art. cit., p. 142.
70. T1/164.
71. C'est le cas dans l'iconographie céramique (L. BEAUMONT, *Childhood in Ancient Athens*, Londres, New York, Routledge, 2012, p. 27-28) et dans la sculpture, notamment dans les représentations funéraires (J. BERGEMANN, *Demos und Thanatos*, Munich, Biering & Brinkmann, 1997, p. 101-102).
72. Notons que dans les portraits de l'époque, ceux de la sculpture honorifique comme ceux de la représentation funéraire, alors qu'ils renvoient à un idéal de citoyenneté, les hommes ne portent jamais de cheveux aussi longs. Voir BERGEMANN, *op. cit.*, p. 100-105 ; S. Dillon, *op. cit.*, p. 76-98.
73. Voir F. RUZÉ, « “Lacôniser” à Athènes : à propos des Guêpes d'Aristophane », in, P. SCHMITT PANTEL, F. DE POLIGNAC (éd.), *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 249-270. Cimon, qui avait justement quelque sympathie à l'endroit de Sparte, arborait selon Ion de Chios, une chevelure abondante et ondulée (FGrH 392F12).
74. HÉRODOTE, V, 71 (trad. personnelle).
75. SPENCE, *op. cit.*, p. 207-210.
76. C'est ce que suppose BRENNE, « die Ostraka », art. cit., p. 147.
77. J'emprunte l'expression à F. LISSARRAGUE, *op. cit.*, p. 9. Ce dernier insiste bien sur les différentes irréductibles entre ces deux types de langage. D'une part, la syntaxe d'une image n'obéit à aucune règle stricte valable en toutes circonstances. D'autre part, le vocabulaire iconique est impossible à fixer tant il est vrai que la signification des motifs iconographiques varie selon le contexte plus général de l'image (p. 9-10).
78. PLUTARQUE, *Thémistocle*, XXII, 5. Une thématique de l'envie ressentie par le peuple qu'on retrouve encore ailleurs : NEPOS, *Cimon*, 3, 1 et *Thémistocle*, VIII, 1 ; POLLUX, *Onomasticon*, VIII, 20 ; PINDARE, *Pythique*, 7, 18-21.

RÉSUMÉS

Certains tessons de poterie qui furent utilisés dans le cadre de la procédure athénienne de l'ostracisme sont gravés d'un dessin, de facture médiocre, qui représente un animal et/ou une figure humaine. La présence de ces dessins surprend dans la mesure où la procédure n'exigeait rien de plus que d'apposer le nom du citoyen à ostraciser. Ces images étaient pourtant loin d'être ornementales : leur analyse montre qu'elles servaient à rendre compte des vices de caractère, des inconduites voire des postures idéologiques inadmissibles de l'individu pris pour cible. En somme, donc, elles dispensaient un discours qui visait à justifier, du moins à expliquer, le vote.

Some ceramic shards used for athenian ostracism are engraved with a drawing of mediocre quality, representing an animal and/or a human figure. The presence of these drawings is surprising as the normal procedure demanded only the name of the citizen. These images were nevertheless far from being only ornamental: they were used to establish the convict's moral vices, misconduct or inadmissible ideological postures. In the end, the image had a discourse aiming to justify or at least to explain the vote.

INDEX

Mots-clés : Grèce Ancienne, Athènes, ostraca, images.

Keywords : Ancient Greece, Athens, Ostraca, images.

AUTEUR

JEAN-NOËL ALLARD

Docteur en histoire ancienne de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et professeur agrégé d'histoire-géographie, Jean-Noël Allard est l'auteur d'une thèse sur la dérision dans l'Athènes classique.