Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 2

Artikel: Architecture et politique : réception d'une ambassade en Grèce archaique

Autor: Bérard, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870952

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ARCHITECTURE ET POLITIQUE : RÉCEPTION D'UNE AMBASSADE EN GRÈCE ARCHAÏQUE *

Introduction

« L'archéologie est à la mode. » Jamais, en effet, on a tant fouillé et tant publié — encore que le rapport fouilles/publications demeure consternant —, jamais les ouvrages de vulgarisation n'ont atteint de pareils tirages, jamais l'objet antique n'a pris pareille importance dans les programmes d'investissement des affairistes, jamais l'effort n'a été porté si loin, poussé si profond pour conférer un statut scientifique à ses démarches. Et pourtant jamais non plus branche dite des sciences humaines n'a souffert d'une telle indétermination conceptuelle et d'un tel manque d'acribie définitionnelle. Qu'attendre du discours archéologique ? Avant même de poser la question et de tenter d'y répondre, il faudrait savoir ce qu'est l'archéologie, et plus exactement l'archéologie classique dont le statut est des plus ambigus, quels sont ses objets, ses méthodes, ses visées ? Je ne saurais en quelques lignes proposer une solution cohérente et me contenterai de semer l'inquiétude dans les esprits.

Les enseignements d'archéologie classique proposés dans nos différentes universités suisses offrent la plus grande diversité. Ici l'archéologie équivaut à l'histoire de l'art antique, là elle ressortit à quelque philosophie de l'art, ailleurs encore à l'anthropologie (au sens premier) ; ici, l'archéologie glisse à l'histoire, là, en revanche, elle se veut anhistorique. De surcroît, l'apparition des ordinateurs dans le champ de l'archéologie classique, si elle n'a pas déclenché la révolution scientifique que l'on peut constater ailleurs (en préhistoire par exemple), a bouleversé les définitions et contraint les

---

* Le texte qu'on va lire reproduit l'essentiel de la démonstration que nous avons tenté de donner dans notre leçon inaugurale le 4 novembre 1976 ; pour des raisons qui tiennent à la nature de l'exposé public, étayé d'une documentation iconographique présentée sur double écran, il n'est pas possible d'en livrer ici la version originale.

archéologues à s'interroger sur le sens et la valeur de leur travail. Les banques de données vont-elles sonner le glas d'un certain type de livres, par ailleurs illisibles, et le savant de l'avenir pourra-t-il encore se contenter, pour laisser un nom sans tache à la postérité, de publier ses fichiers ? Dorénavant, en effet, chacun aurait automatiquement accès à la même quantité de connaissances. Ce serait alors la qualité de l'interprétation et de l'identification du matériel qui fonderait les hiérarchies. Si l'archéométrie et l'archéographie deviennent un bien commun anonyme, l'archéologie, servie par une bonne archéologique, s'érigera en branche maîtresse des sciences de l'antiquité et débouchera sur une anthropologie générale dont la valeur épistémologique sera d'autant plus précieuse que, les expériences sur lesquelles elle travaille étant achevées, ses conclusions pourront être immédiatement vérifiées [1]. C'est ce qu'on appelle volontiers aujourd'hui « faire de l'histoire », et chacun sait qu'aucune histoire n'est innocente. Les quelques éléments énumérés ci-dessus du programme de cette archéologie « prochaine », dont les modes de raisonnement et les résultats nous toucheront plus intimement, nécessitent des engagements qui mettent en cause la stabilité du statut socio-professionnel des archéologues, on le voit aussitôt ; ces perspectives suscitent de farouches résistances dissimulées sous le masque d'une tradition humaniste fondée sur la notion, toujours vivante, du miracle grec. Or ce miracle procède d'une *histoire de l'art* idéaliste qui remonte à la fin du XVIIIe siècle ; l'*archéologie*, quant à elle, déplace le projecteur et fait miroiter d'autres facettes.

Initialement, j'avais prévu de traiter le document que je me propose d'analyser ici dans le cadre d'un cours sur la formation des légendes et de leurs cycles iconographiques. Il m'est cependant apparu, en regardant l'image avec cette attention passionnée et maniaque, comme dit Claude Lévi-Strauss, que nous portons aux détails dans nos exercices de séminaire, que les facilités d'interprétation données par l'artiste antique lui-même nous cachaient peut-être l'essentiel. Fallait-il en rester au niveau de la simple anecdote mythologique, si intéressante et enrichissante soit-elle ? Derrière celle-ci, l'analyse archéologique n'était-elle pas capable de discerner une réalité historique d'une toute autre portée, ressortissant non plus au domaine de la geste héroïque et épique, mais à celui du droit, ou plutôt du pré-droit, des relations internationales ou du moins interurbaines, des institutions politiques en plein développement, et surtout des cadres architecturaux qui favorisèrent l'éclosion de ce discours politique qui nourrit aujourd'hui encore notre vie démocratique ?

Le cratère Astarita

En 1957, Sir John Beazley publiait un vase extraordinaire appartenant à l'époque et au style dit du « corinthien récent » (milieu du VIe siècle environ), le cratère dit Astarita, du nom de son premier propriétaire [2]. La frise figurée qui se déroule aux flancs du vase sur plus d'un mètre et demi présente un spectacle inhabituel et même unique dans le répertoire de l'imagerie antique (fig. 1 à 4). Tout à gauche, trois personnages sont assis sur une construction à gradins étagés ; des inscriptions précisent leur identité : il s'agit des héros homériques bien connus, Ulysse et Ménélas, accompagnés du héraut de l'armée grecque, Talthybios (fig. 1). Devant eux, une princesse troyenne, Théanô [3], femme d'Anténor, grande prêtresse d'Athéna, suivie de ses servantes, Dia et Malô, et de sa vieille nourrice aux cheveux blancs, précède une cavalcade d'adalingues troyens escortés de leurs écuyers : Harmatidas, le premier, un inconnu par ailleurs, Glaucos et Eurymachos, fils de Théanô et d'Anténor, Ilioneus, cité dans l'*Iliade*, un fils de Phorbos, Politas, un fils de Priam, compagnon d'Hector sur le « Vase François », enfin un certain Polyphamos ou Polyphas ; les autres princes ne sont pas nommés. Un archer à pied (Pâris ?), suivi d'un serviteur monté, clôt le cortège. Au total, dix-sept Troyens dont quinze cavaliers. Grâce à la tradition littéraire qui, d'Homère dans l'*Iliade* (3, v. 205 sqq. et 11, v. 138 sqq.) à Proclus, au Ve siècle de notre ère, dans son précieux résumé des *Chants Cypriens*, en passant par Bacchylide, Sophocle et Apollodore [4], nous révèle la célébrité de l'épisode, Beazley a expliqué sans peine cette scène inédite. Nous sommes à Troie, immédiatement [5] avant l'ouverture des hostilités ; les Grecs tentent une ultime démarche auprès des Troyens et envoient une ambassade chargée de négocier le retour d'Hélène et de ses trésors. Le peintre ayant inscrit les noms de la plupart des personnages à côté de chaque silhouette, il semble qu'aucun problème d'identification ne se pose : nous *reconnaissons* le sujet. Mais, je l'ai mentionné, l'archéologue ne peut plus se satisfaire de la découverte d'une simple illustration d'un thème épique rarement figuré. Il s'agit donc de trouver un angle d'attaque qui nous permette d'entrer plus profondément dans la compréhension du document.

J'ai déjà dit l'unicité de la représentation dans l'imagerie antique. Cette rareté est d'autant plus singulière que le thème a été traité par deux fois dans l'art occidental, la première fois au XIVe siècle, la seconde au XVe. Vers 1170 ou à peu près, un moine bénédictin, Benoît de Sainte-Maure, écrit en français un « roman de Troie »

qui connaîtra, au XIIIe siècle, une diffusion considérable grâce à la version latine abrégée de Guido de Columniis, *Historia Destructionis Troiae*. Une copie du XIVe siècle, le manuscrit de Madrid, est enrichie d'une série d'enluminures dont l'une, précisément, illustre l'épisode de l'ambassade venue réclamer Hélène [6]. L'autre document est un panneau qui fait partie du cycle des tapisseries de la guerre de Troie composé à Tournai par Pasquier Grenier entre 1468 et 1474, d'après le *Recueil des histoires de Troie* de Raoul Lefèvre rédigé en 1464 [7]. Or, bien entendu, et l'enlumineur et le maître haut licier traitent le sujet dans l'esprit et avec les formes de leur temps. Les costumes et les architectures sont des témoignages de l'époque contemporaine de la composition des images. Les artistes pratiquent systématiquement l'anachronisme ; il est évident qu'ils ne sont pas archéographes et seraient d'ailleurs incapables de l'être. De même dans l'antiquité : les représentations des cycles héroïques sont, dès le VIIIe siècle, régulièrement mises à jour, si j'ose dire, adaptées à la mode [8]. Par surcroît, l'imagier antique a souvent montré une prédilection pour les localisations précises ; telle statue ou tel temple, tel cadre architectural célèbre l'inspire et lui sert à définir le lieu de l'action — j'en ai donné ailleurs de nombreux exemples [9]. Pour prendre un document magistralement interprété, quasi contemporain de notre cratère, je citerai la fameuse coupe laconienne dite d'Arcésilas ; François Chamoux a mis en évidence les qualités d'observation pittoresque et quotidienne que révèle cette peinture précise de l'agora ou de la place sise devant le palais royal de Cyrène [10]. De même, à Corinthe, quelques années avant la création de notre cratère, un peintre a reproduit, sur un vase de forme identique, le banquet d'Héraclès festoyant chez Eurytos [11] ; en fait, il a peint un banquet archaïque corinthien : les lits, les tables, la vaisselle de service, les costumes, tous les accessoires sont ceux qu'il avait lui-même sous les yeux. La scène tout entière est un instantané à valeur historique, et ce n'est que grâce aux inscriptions, procédé artificiel s'il en est, que l'épisode est rejeté dans un monde légendaire. Lorsque, dans l'imagerie corinthienne, ces appellations font défaut, on ne peut plus nommer les personnages et la représentation reste au niveau de la scène de genre [12]. Mais revenons à notre point de départ : la revendication d'Hélène présentée sur le cratère Astarita est coulée dans le cadre institutionnel du VIe siècle. Le peintre corinthien a traduit la scène dans le langage figuratif de son époque et nous a transmis une situation culturelle vécue, localisée sur un emplacement familier ; ce que nous voyons, c'est la réception d'une ambassade à Corinthe. Seules les dénominations, relevant de l'ordre

linguistique, sauvent la représentation de l'anonymat et la rattachent au monde homérique en imposant une lecture. Dès lors, l'identité des personnages étant transparente, c'est le cadre architectural, examiné dans la perspective que je viens de définir, qui nous permettra d'appréhender la vraie valeur du document et plus particulièrement ce que j'ai décrit ci-dessus comme « une construction à gradins étagés ». Cet élément a provoqué toute une polémique dont l'examen nous conduira au cœur du problème [13].

Théorie de J. D. Beazley

Dans l'article cité ci-dessus [14], Beazley considère que le peintre a dessiné en coupe un escalier conduisant au sommet de la muraille de Troie. Bien que les marches semblent parallèles à l'enceinte, il faut en fait, dit-il, se les représenter perpendiculaires à celle-ci. Relevons qu'il ne commente pas l'assise de couronnement, sorte de plaque légèrement en saillie à l'intérieur et difficilement explicable si l'on admet que Ménélas est en fait assis sur le chemin de ronde lui-même, dont le passage est par ailleurs dangereusement arrondi [15]. Notons que le maître anglais n'explicite pas sa démarche ; en effet, il interprète les gradins avant même de les avoir décrits : dès lors, leur description ne peut que justifier la solution avancée. Mais pourquoi l'ambassade reste-t-elle bloquée à l'entrée de Troie et pourquoi doit-elle attendre sur un escalier la délégation chargée de la réception ? La réponse de Beazley n'est pas claire et pour cause ! Théanô n'était-elle pas prête ? Quelle qu'ait été exactement la pensée de Beazley, on avouera que c'est une curieuse façon de recevoir une ambassade officielle, composée de deux princes et accompagnée d'un héraut, représentant une puissance considérable et appuyée par une force armée non négligeable [16]. Dans un compte rendu de l'article de Beazley, Picard a précisé la situation [17] : les héros achéens resteraient assis sur l'escalier intérieur par prudence. L'argument est de peu de poids, même si, plus tard, les Grecs ont pu se sentir menacés [18] ; il cadre mal avec ce que nous savons de la mentalité aristocratique, marquée par l'idéologie homérique, des relations privilégiées entre nobles [19], sans même faire intervenir la notion d'ambassade, et d'ambassade officielle, conduite par un héraut qui en assure l'inviolabilité — je reviendrai sur ce point [20]. On pourrait supposer en outre que des démarches préparatoires ont précédé l'arrivée de Ménélas et d'Ulysse et que, par conséquent, les Troyens avaient été

prévenus. La représentation figurée sur un vase, italiote certes, mais dont le peintre n'invente rien, donne quelque crédit à cette hypothèse : on a proposé d'y reconnaître Ulysse s'entretenant avec Anténor ; la scène est située *extra muros*, près du sanctuaire d'Apollon Thymbraios [21].

Quelques années plus tard, Picard [22] a modifié sa position et éclairé la scène de façon beaucoup plus précise et cohérente. S'appuyant sur une étude de E. Baldwin Smith [23], le savant français rappelle que la porte principale des villes est, en Orient, un lieu sacré, mais aussi public : on y reçoit le dieu et le roi y donne audience ; on y affiche les traités d'alliance et les ordonnances religieuses. En Grèce même, des sanctuaires divins et héroïques flanquent les portes — j'ai montré ailleurs la valeur de l'Héroon d'Erétrie [24] — et l'on sait que c'est pour avoir détruit l'héroon de Laomédon « à la porte » que Troie fut enfin prise [25]. Toutefois, même si Picard, suivant Baldwin Smith [26], montre que la chancellerie diplomatique des sultans turcs n'a pas été appelée au hasard « Sublime Porte », il commet l'erreur suivante : il utilise le cratère Astarita comme document pour illustrer le fait que, en Orient, les ambassades s'arrêtent, à l'occasion, à la porte des villes où l'on « s'assemblait pour la délibération comme pour la défense ». « L'image pourrait être transportée à Thasos, ajoute-t-il, où... on voit encore en partie conservé l'escalier intérieur menant au chemin de ronde. » [27]. Mais, nous l'avons dit, nous ne sommes ni en Orient, ni à Troie, mais en Grèce, en présence de coutumes grecques, et la transposition que propose Picard n'est pas possible. Enfin, il faut signaler un nouveau paradoxe : les architectes et urbanistes de l'antiquité répètent volontiers que les cités archaïques de Grèce propre ne sont pas ceintes de murailles [28]. Or, si l'on admet que Corinthe au milieu du VIe siècle était ville ouverte, l'existence d'un dispositif de fortification en pierre tel celui décrit par Beazley reste improbable [29]. Quant à Thasos, l'escalier intérieur menant au chemin de ronde près de la porte d'Héraclès et de Dionysos ne date que du début du Ve siècle [30] ; c'est le plus ancien que l'on peut citer, mais l'écart nous autorise déjà à parler d'anachronisme pour la Corinthe archaïque. En outre, un coup d'œil jeté sur le plan publié dans le *Guide de Thasos* montre à quel point il serait saugrenu de recevoir une ambassade princière sur un tel escalier. Toutes les autres portes fortifiées connues, flanquées d'un escalier, sont beaucoup plus tardives [31]. Pour conclure sur ce point, j'avancerai un dernier argument contre Beazley et Picard dans le cadre de la logique de l'imagerie : à l'époque de notre cratère, pas plus qu'aux époques classique et hellénistique, les

murailles et les portes de Troie — et donc, dans la perspective où je me place, celles de n'importe quelle ville — ne sont jamais représentées ainsi [32]. Sur quelque plan que l'on se place, la solution présentée par Beazley est donc indéfendable.

Théorie de M. I. Davies

Soumettant la construction à gradins à un nouvel examen, Mark Davies [33] rejette l'interprétation exposée ci-dessus au profit de celle-ci : les membres de l'ambassade sont figurés en position de suppliants, réfugiés sur un autel monumental à degrés, de type ionique [34]. Nous ne sommes donc plus du tout à l'entrée de Troie, mais au cœur même de la cité, sur son acropole, dans le sanctuaire d'Athéna, où Théanô découvre les Grecs "unexpectedly as she approaches the altar at the head of a festal procession". Cette hypothèse se heurte, elle aussi, à de graves objections. En effet, comment admettre que l'ambassade soit arrivée sur l'acropole à l'insu des Troyens ? Davies suppose, un peu trop ingénieusement peut-être, qu'elle y a été transportée mystérieusement par une divinité — mauvais tour joué aux Achéens puisqu'ils doivent se réfugier de toute urgence sur un autel. D'une part, aucun fragment d'un cycle épique ne fait allusion à une telle intervention divine, d'autre part, dans le cadre politique, juridique ou pré-juridique des relations diplomatiques entre nobles comme entre cités, l'introduction mystérieuse d'une ambassade me semble non seulement peu vraisemblable mais encore tout à fait malvenue. Cette solution complique inutilement les choses.

Il faut pourtant examiner le problème sous l'angle architectural et voir s'il est historiquement plus satisfaisant d'expliquer la construction à gradins sur le plan de l'architecture religieuse que sur celui de l'architecture militaire. Selon Davies, la partie la plus élevée du monument serait l'autel lui-même et la plaque horizontale constituerait le plateau de la table à proprement parler. Il faut donc imaginer le prêtre officiant debout, les pieds posés à l'endroit (πρόθυσις) où Ménélas est assis, l'holocauste brûlant devant lui. On objectera que l'étroitesse de la tablette et l'absence de parapet coupe-vent rendent impossibles et la préparation du foyer et le rôtissage des chairs ; à quoi l'on rétorquera que nous sommes à l'extrémité de la frise et que le peintre n'avait plus suffisamment de place pour

donner des proportions correctes à son autel ; enfin, que son propos n'était pas de peindre un autel. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le chaland grec devait pouvoir identifier sans hésitation le "monumental stepped altar of *Ionian* form" proposé par Davies. Le problème du modèle architectural doit donc être envisagé.

L'autel monumental à degrés apparaît à la fin du VIIe ou au début du VIe siècle [35]. Celui de Poséidon au Cap Monodendri près de Milet est l'exemple le plus spectaculaire du type en « T » [36]. On remarquera cependant que la table sacrificielle est isolée au centre d'une esplanade et on admirera la richesse de l'ornementation architectonique. Pour l'autel VIII de l'Héraion de Samos, exemple du type en « U », contemporain du cratère Astarita, les difficultés subsistent, quelles que soient les propositions de reconstruction ; l'existence de la table elle-même n'est en effet pas assurée [37]. En outre, l'un des traits distinctifs du type en « U » réside dans les antes latérales qui ferment le lieu de la cérémonie sur les petits côtés et abritent le foyer ; or il est bien évident que le peintre n'a pu caractériser ainsi sa construction. Quoi qu'il en soit, dans une cité aussi dorienne que Corinthe, on a peine à concevoir un autel ionique colossal, disparu sans laisser de traces, ni philologiques, ni archéologiques [38]. L'autel à degrés fleurit en Ionie, c'est un truisme, dans les opulents sanctuaires *extra muros*, ou alors dans de riches cités coloniales, comme Cyrène par exemple. Certes, ordre ionique et ordre dorique peuvent coexister comme le prouve de façon spectaculaire la découverte du temple ionique de Syracuse, bientôt publié par Paul Auberson ; mais Syracuse, précisément, est une ville coloniale. Au Péloponnèse en revanche, une fois mentionné le sanctuaire, *extra muros* lui aussi, d'Amyclée [39], que peut-on voir en fait d'architecture ionique archaïque [40] ? Il résulte de cette situation que la construction à degrés sur laquelle est assise l'ambassade grecque pourrait, selon l'hypothèse la plus favorable, représenter un petit autel à deux ou trois marches, du type de celui de Chios à Delphes par exemple. Cependant, à qui fera-t-on croire que ces degrés ont les proportions de marches d'escalier ? Il faudrait donc, derechef, admettre quelque maladresse de la part du peintre qui, contraint d'asseoir ses personnages, amplifie démesurément les proportions des marches pour les transformer en sièges. Pareil raisonnement me semble doublement vicieux puisque le peintre en fait les frais.

Il est nécessaire de revenir ici au témoignage de l'imagerie pour vérifier si nous y trouvons des gradins comparables qui appartiennent sûrement à un autel. Le document le plus explicite est une amphore

à figures noires de type ionien conservée au Musée du Louvre [41] : une jeune femme poursuivie par un guerrier (Polyxène et Néoptolème ?) enjambe d'un bond une volée de marches conduisant à une sorte d'autel sur lequel elle espère sans doute trouver l'asile des suppliants. La scène est cohérente en ce sens qu'il y a correspondance entre l'action et le lieu de cette action ; elle est donc utilisable sans réserve. L'élément architectural qui nous intéresse ne peut être interprété de deux manières différentes : il s'agit bien de marches d'escalier sur lesquelles on serait en peine de s'asseoir. Deux autres pièces restent à examiner. Sur une jambe de trépied [42] découverte à Olympie, au registre inférieur, on retrouve une scène voisine : un guerrier saisit un jeune garçon (Achille et Troïlos) qui monte sur un autel. Certes, la table à offrandes n'est pas visible, mais la conjoncture d'une part, l'escalier à petites marches de l'autre, permettent de réduire la marge d'incertitude (encore qu'en bonne méthode on puisse réserver d'autres solutions, par exemple un escalier conduisant à la fontaine [43] où Troïlos est venu remplir sa cruche). L'important est de noter qu'il ne peut s'agir de gradins du même type que ceux du cratère Astarita. Enfin il faut citer un autre relief en bronze d'Olympie [44]. Oreste passe son épée au travers du corps de Clytemnestre tandis qu'à droite, terrifié, Egisthe s'enfuit et s'apprête à escalader un escalier très raide. On pourrait, ici aussi, se demander si celui-ci n'accède pas à la πρόθυσις d'un autel monumental ? Cependant la situation diffère car la scène reste cohérente sans autel : l'action pourrait se dérouler à l'intérieur du palais et l'usurpateur s'échapper par quelque escalier tout profane. A l'Héraion du Sélé [45], Egisthe cherche refuge dans un temple et Oreste le rattrape sur les marches (κρηπίς) qui mènent au péristyle. De cette revue, il faut conclure que la construction à gradins étagés n'a rien à voir avec un autel précédé d'un escalier, pour autant qu'on respecte les particularités de l'image au lieu de les manipuler pour la faire entrer dans le corpus des prétendus parallèles. On en déduira aussi qu'une volée de marches n'implique pas forcément la présence d'un autel.

Cette conclusion négative se vérifie dans le fait suivant: l'ambassade n'est pas installée *sur* l'autel, en "suppliant posture", comme le prétend Davies. Sur ce point aussi la leçon de l'imagerie est formelle. Ce ne sont pas les degrés conduisant à l'autel, ni même son soubassement, ni la πρόθυσις, qui constituent le lieu de la supplication, mais la table sacrificielle elle-même. J'en veux pour preuve une représentation sur laquelle les spécialistes de ces architectures sacrées se sont plus d'une fois penchés ; on y voit Héraclès aux prises avec Busiris

et les prêtres égyptiens [46]. Ceux qui sont encore en état d'implorer le héros furieux sont précisément grimpés sur l'autel. Dans la masse des vases à figures noires ou rouges décorés, par exemple, de scènes d'Ilioupersis où Priam est toujours assis directement sur l'autel, je ne retiendrai ici qu'un petit lécythe à figures noires, daté de 470 [47]. Trois autels précisent le lieu de l'action ; sur la table de chacun d'eux, et non recroquevillés sur la base, sont assis deux personnages barbus regardant vers la droite et faisant des gestes de supplication (l'un des couples tient des rameaux comme les *Suppliantes* d'Eschyle, vers 191 sq.). Semni Karouzou a proposé d'y reconnaître un chœur de tragédie, solution vraisemblable, mais qui n'explique rien. L'important pour nous est de montrer que les suppliants doivent être réellement assis sur l'autel lui-même et non pas devant lui ; plus tard, la position « agenouillée », pour reprendre la terminologie de Jean-Marc Moret [48], se rencontrera aussi, mais l'idée restera la même : le contact avec le lieu saint doit être le plus étroit possible. On voit mieux maintenant, je l'espère, combien l'image du cratère Astarita est différente de toute la documentation dont il a été fait état jusqu'ici. Par surcroît, le langage gestuel esquissé à travers la production de l'imagerie ne relève pas d'un usage suffisamment systématique pour que nous puissions le décoder [49]. L'avant-bras tendu horizontalement, main ouverte, tel celui de Ménélas et d'Ulysse, ne constitue pas un geste d'ἱκεσία [50], pas plus que le bras gauche étendu de Talthybios (comparez les figures 1 et 5) [51]. Enfin, la reconstitution de la conjoncture que propose Davies est invraisemblable. La présence du « porte-respect », comme dit Picard, assure l'immunité diplomatique de l'ambassade [52] ; dès lors qu'il porte le caducée, le héraut s'assimile au dieu dont il tient l'attribut et l'ambassade est placée sous la protection directe d'Hermès. Qu'elle soit consciente de ses privilèges, c'est ce que montre clairement l'image : loin d'être groupés peureusement au sommet du prétendu autel, ses membres sont assis solennellement les uns au-dessus des autres, en armes, l'épée au côté, le δόρυ en main gauche. J'évite à dessein de parler de *lance* dans ce contexte car j'ai montré ailleurs [53], en me référant au δόρυ d'Agamemnon que mentionne Pausanias (9, 40, 11), qu'une lance pouvait devenir un sceptre selon le cadre et les situations dans lesquels elle était employée. L'imagerie archaïque est explicite, une fois encore : au milieu du VIIe siècle, un peintre protoattique nous montre Ménélas dans un groupe de princes en grand arroi (une ambassade ?) qui tiennent le sceptre des conseils ainsi que l'avait supposé K. Fittschen [54]. Dès lors, comment concevoir qu'une ambassade équipée de la sorte soit réfugiée

en posture de suppliants sur un autel ? Un coup d'œil sur l'autre partie de la frise révèle qu'il n'y a aucune menace : c'est une princesse et prêtresse qui conduit la suite brillante des chefs troyens. La quenouille et le fuseau prouvent combien l'ambiance est pacifique. L'activité de Théanô n'évoque pas, toutefois, "the simplicity of early times" comme le suggère Beazley [55], mais place la scène sous le signe de la déesse dont elle relève [56]. Comme le dit Bacchylide, Théanô est Ἀθάνας πρόσπολος (15, 2 Snell) ; or l'Athéna de Troie est une déesse *Ergané* dont quenouille et fuseau sont précisément les attributs [57]. Ainsi, de même que Talthybios, le héraut officiel, se présente en Hermès, Théanô, princesse entourée de ses servantes et de sa nourrice, apparaît en Athéna. Le cadre est donc politico-religieux, sans trace de crainte d'un côté, de menace de l'autre. Je remarquerai encore ceci : la femme d'Anténor n'intervient pas ici pour conduire les Grecs au temple de la déesse. L'imagerie aurait alors utilisé un autre jeu de signes et communiqué l'intention en mettant la clef ou le verrou du temple dans les mains de la prêtresse [58]. L'indication n'est pas négligeable [59].

Interprétation politique de la construction à gradins étagés

En critiquant la solution de Davies, nous avions observé que les gradins n'avaient aucun point commun avec des marches d'escalier. Cette constatation est si vraie que Beazley avait cité [60], comme le meilleur parallèle possible à la construction du cratère Astarita, le fameux tesson d'un dinos de Sophilos (artiste attique mais influencé par la peinture corinthienne) [61] sur lequel les Grecs applaudissent aux exploits des héros courant en char aux jeux donnés lors des funérailles de Patrocle. Or les spectateurs sont manifestement assis sur les degrés d'une estrade dont, là encore, la représentation dérive sans doute d'un modèle réel [62]. Il est très significatif, pour l'étude de la démarche archéologique, de remarquer que Beazley a mentionné un document clef pour comprendre la scène qu'il étudiait, mais qu'il a abandonné aussitôt la piste, si forte est l'emprise de la théorie conçue *a priori* au mépris des particularités architecturales. Et pourtant le témoignage de l'imagerie archaïque confirme l'excellence de la comparaison. Les difficultés que nous avions rencontrées en examinant les volées de marches et des fortifications et des autels disparaissent instantanément. Je citerai encore deux

exemples, non moins pertinents, qui étofferont la démonstration. Le premier est une amphore attique dite « tyrrhénienne » où l'on voit également une course de chars [63]. Dans la section droite de l'image, nous découvrons des spectateurs assis sur la même construction à degrés, quelque peu stylisée, il est vrai, à cause de la miniaturisation de la scène. Le second est une amphore panathénaïque [64] sur laquelle on retrouve un groupe d'hommes assis sur de gros blocs superposés qui leur permettent d'assister commodément aux exploits acrobatiques d'un athlète porteur de deux boucliers (fig. 5). Je prétends que les éléments architecturaux figurés sur ces quatre vases forment une série homogène [65]. Dans les quatre cas, on voit des personnages installés sur des gradins disposés en bordure d'une place suffisamment vaste pour que des chevaux puissent y évoluer ; en outre, ils s'expriment par une gestique très semblable qui correspond à des exclamations diverses, comme le confirme l'examen de l'inscription sur le vase de la Bibliothèque Nationale (fig. 5) : κάδος τῶι κυβιστητῶι, « le *kados* (l'amphore prix du concours) à l'acrobate », *fumetto* sorti de la bouche d'un spectateur enthousiaste. En revanche, c'est constituer une série hétérogène que d'introduire la scène du cratère Astarita parmi des documents sur lesquels on voit des personnages gravir les marches d'un escalier où il serait impossible de s'asseoir. J'ai déjà plus d'une fois attiré l'attention sur les conséquences néfastes de cette recherche forcenée de parallèles qui conduit à négliger des différences morphologiques susceptibles de menacer l'homogénéité d'un corpus constitué pour illustrer une théorie préconçue : on trouve toujours, bien sûr, confirmation de ce que l'on veut prouver [66].

Dès lors, le faciès de l'ensemble architectural que nous cherchons à cerner commence à se dessiner avec plus de précision : il s'agit d'une tribune à gradins de pierre, bordant une place ; les scènes mentionnées nous ont révélé l'une de ses fonctions possibles : la fonction ludique. Or le lieu d'expression privilégié de celle-ci dans le tissu urbain, dès la formation même de la cité, est l'agora. Dans ses *Recherches sur l'agora grecque*, Roland Martin a précisément consacré tout un chapitre à ce qu'il nomme la fonction « agônale » de l'agora [67] ; on y donnait, en particulier, des jeux hippiques, à tel point que, au dire de Pausanias (6, 24, 2), cette place s'appelait « Hippodrome » à Elis. Il arrivait que l'on dressât des estrades sur les agoras à seule fin de faciliter la vision des jeux et concours qui s'y déroulaient, des processions qui y paradaient [68]. A Corinthe même, des cérémonies de ce type, à caractère funéraire, les *Eukleia*, sont bien attestées et Xénophon dans les *Helléniques* (4, 4, 2-3) mentionne un θέατρον pour les spectateurs assis [69]. Par ce biais, nous

avons touché, me semble-t-il, les deux termes clefs qui nous permettent de comprendre le sens de la scène du cratère Astarita. La place sur laquelle s'avance la procession troyenne est en fait une agora. La construction à gradins qui la surplombe est un *théatron* — j'emploie à dessein le mot grec pour éviter de parler de « théâtre » dont l'apparition, au sens trop restrictif que nous lui donnons habituellement, ne date que de la fin du VIe siècle; *théatron*, en revanche, s'applique originellement à tout lieu d'assemblée, que le prétexte en soit ludique, agônal, religieux, judiciaire ou politique. Les savants qui se sont occupés de la genèse de ces premiers centres de vie communautaire ont cité les trois vases dont j'ai fait état pour éclairer la scène du cratère Astarita, encore inconnu à l'époque [70].

Dès que la cité grecque se constitue politiquement, au cours du VIIIe siècle, les notions de cité et d'agora deviennent indissociables [71]. La ville grecque respire véritablement par le poumon de son agora, moteur de toute sa vie politique. Chez Homère déjà, les agoras jouent un rôle capital, politique ou plutôt pré-politique [72], pour rester prudent [73], et même judiciaire (scène de tribunal sur le bouclier d'Achille, *Iliade*, 18, 497 sqq.) [74] ; plus important encore : chez Homère déjà, les sièges et les degrés, ἕδραι, sur neuf rangées à Pylos, apparaissent comme le trait spécifique de l'agora. Celle-ci se définit donc d'abord comme une place nivelée, parfois dallée, et surtout bordée de gradins en pierre polie [75]. Certes, le jeu politique y est encore rudimentaire, mais sur ce plan, la Grèce ressortit au type des sociétés chaudes et la situation évolue rapidement. Autour de 600, à Chios, une inscription [76] gravée sur une borne sans doute fichée sur la place de la cité, où chacun pouvait la voir, la lire, se la faire expliquer, précise les conditions de fonctionnement d'un tribunal populaire d'appel (ἐκκαλεῖσθαι εἰς τὴν βουλὴν δημοσίην) élu par le peuple et chargé de casser les sentences injustes dont se plaignait encore Hésiode. Ce texte, que je considère comme le plus important pour toute l'histoire du droit et l'évolution des idéaux démocratiques, implique bien évidemment l'existence d'une sorte d'auditorium où puissent siéger les juges et les membres des assemblées. C'est là une étape essentielle dans un processus irréversible qui va s'accélérer constamment jusqu'au Ve siècle.

Sur le plan architectural, les archéologues se sont efforcés de retrouver les traces de ces agoras archaïques et de saisir l'évolution qui conduit des rangées de sièges décrits par Homère aux premiers théâtres du début de la période classique. On a voulu remonter jusqu'aux aires bordées de degrés des palais de Cnossos et de Phaïstos [77] ; je crois que ce n'est pas nécessaire. En outre, les jalons

archaïques sont rares. Les fouilles de Pierre Ducrey et Olivier Picard à Latô ont montré que les gradins droits qui articulent l'agora au prytanée, ceux du moins qui subsistent aujourd'hui, ne peuvent dater que du IVe siècle au plus tôt [78]. En revanche, il est peut-être plus judicieux de citer ceux qui bordent la place d'une autre petite cité crétoise, Dréros [79], même s'ils sont probablement plus récents (VIe siècle ?) que ne le pensent les fouilleurs. En Attique, le théâtre de Thorikos, qui semble établir la transition entre plans rectangulaires et semi-circulaires, n'est d'abord qu'une sorte d'auditorium polyvalent dominant la petite place publique du dème [80]. Enfin, il faut mentionner le *théatron* à gradins droits d'Argos, transformé en odéon à l'époque impériale, que René Ginouvès a publié en montrant comment il s'insérait dans la série des constructions propres aux différents organismes délibératifs de l'Etat comme aux représentations religieuses ou dramatiques [81] ; non seulement il a servi aux réunions politiques des Argiens, mais encore il constitue un véritable « monument de la démocratie argienne » [82], inauguré après le changement de régime et la nouvelle constitution de 460.

Il faut relever un dernier phénomène intéressant. Comme nous l'avons vu, les formes architecturales grecques ne sont pas toujours liées à des fonctions précises. A Athènes même, le théâtre de Dionysos, haut-lieu de la tragédie et de la comédie, remplace la Pnyx et accueille aussi, en certaines occasions, les assemblées du peuple [83]. Mais, c'est dans l'agora, sous Clisthène, que l'on observe le plus clairement à quel point une zone urbaine confère une fonction spécifique à des édifices originellement non spécialisés. A la tribune en plein air, à gradins plus ou moins aménagés (peut-être en bois), creusée dans les contreforts rocheux de la colline dite *Colonos Agoraios* qui limite la place à l'ouest, l'Alcméonide, transformant le conseil solonien, substitue le premier bouleutérion couvert à degrés rectilignes superposés dont il emprunte la conception au télestérion élevé par Pisistrate à Eleusis, trait significatif, témoignage de laïcisation, comme l'ont écrit Pierre Lévêque et Pierre Vidal-Naquet [84]. Sur l'Acropole en revanche, centre religieux, le *théatron* hypèthre de l'Erechthéion ne servira qu'à des rituels héroïques plus ou moins mystérieux [85].

Il est temps de revenir à Corinthe et au cratère Astarita. La construction à gradins qui m'a servi de point de départ participe très nettement de ces édifices à degrés, liés aux agoras, d'abord rupestres, à ciel ouvert, puis de plus en plus perfectionnés, par l'aménagement de bancs en bois peut-être, se différenciant enfin en ecclésiastérion hypèthre ou bouleutérion couvert selon les assemblées qu'ils abri-

Fig. 1. — Cratère corinthien du Vatican.

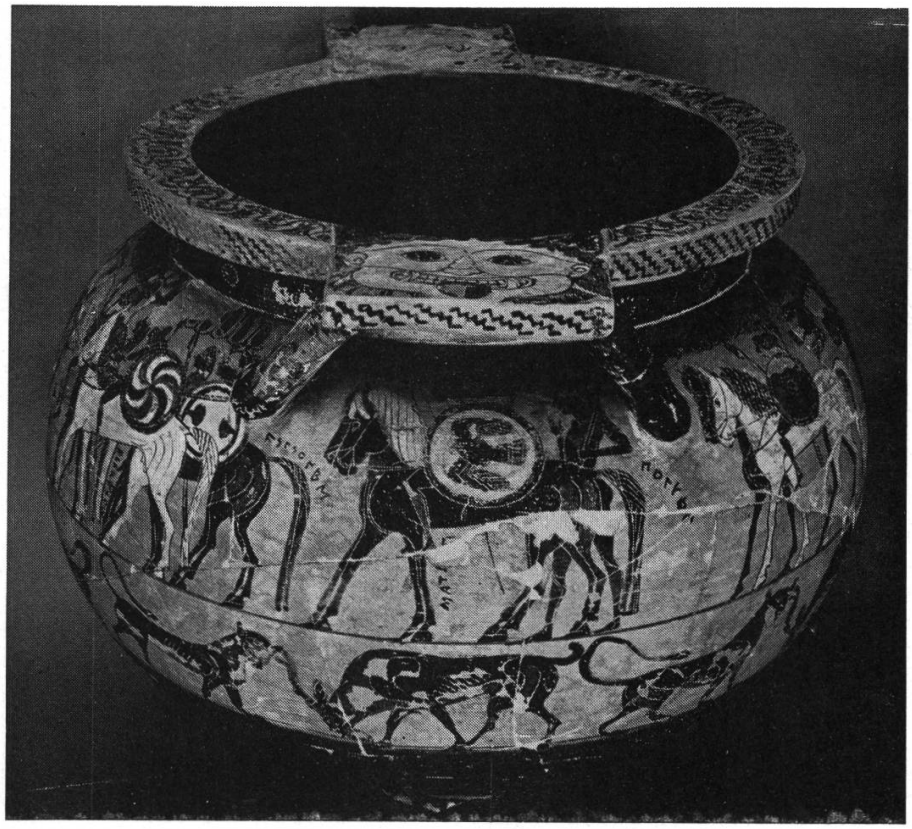

Fig. 2. — Cratère corinthien du Vatican.

Fig. 3. — Cratère corinthien du Vatican.

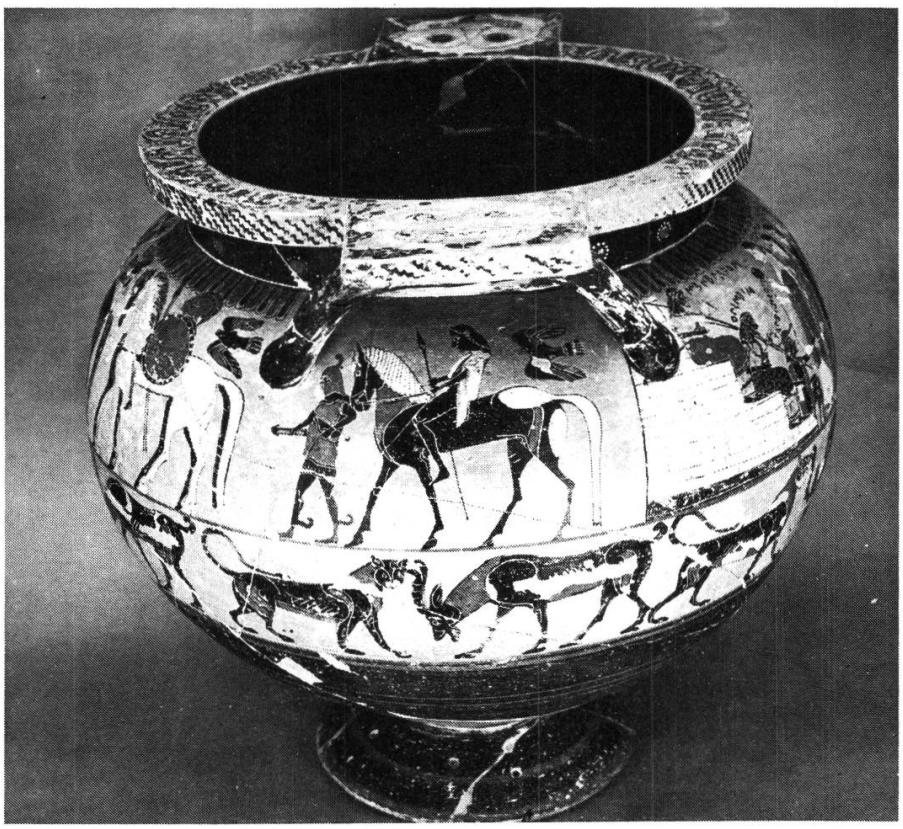

Fig. 4. — Cratère corinthien du Vatican.

Fig. 5. — Amphore attique de la Bibliothèque Nationale.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Fig. 1 à 4 : Archivio Fotograf. Gall. Mus. Vaticani.
Fig. 5 : Phot. Bibl. Nat. Paris.

taient, ἐκκλησία ou βουλή. C'est seulement dans ce contexte que la scène prend tout son sens. En effet, les ambassades sont reçues dans l'agora, ou plutôt dans les différents bâtiments qui entourent celle-ci, prytanée, bouleutérion, ecclésiastérion [86]. Le cadre architectural figuré ici correspond donc exactement à la conjoncture que les personnages nous autorisent à reconstituer.

Les procédés de composition archaïque rendent compte de certaines particularités de l'image qui peuvent surprendre le lecteur moderne. Le peintre du VIe siècle n'obéit pas aux règles des unités que nous connaissons. Sur la frise du cratère Astarita, il a combiné deux moments différents et successifs: d'une part la réception, dans l'agora [87], de l'ambassade grecque par Théanô et son escorte officielle, d'autre part l'installation de cette ambassade dans le *théatron* à gradins droits où se déroulera la discussion. Ménélas, Ulysse et Talthybios, comme le révèle leur gestique, sont en train de s'exprimer ; ils s'adressent non seulement à Théanô [88] mais à l'assemblée troyenne tout entière. L'épisode n'a rien de préliminaire : les pourparlers diplomatiques ont déjà débuté. Du côté troyen, l'accent est mis sur la réception officielle des Grecs et de leur héraut tandis que du côté grec, il porte sur leur discours, sur le but même de leur mission. Ces procédés de composition ont été étudiés bien souvent depuis les excellentes pages de Carl Robert sur le sujet [89] ; c'est ce que j'appellerai volontiers avec Kurt Weitzmann [90], la méthode « simultanée », permettant de montrer en une seule image une séquence de moments narratifs. Ainsi, sur un célèbre médaillon de coupe laconienne, Ulysse et ses compagnons plongent l'épieu brûlant dans l'œil de Polyphème, représenté assis, en plein banquet de cannibale (il tient une jambe humaine dans chaque main) ; en même temps, Ulysse lui tend un vase de vin destiné à l'enivrer [91]. L'histoire, ainsi racontée, est compréhensible, mais, du point de vue graphique, la scène est un amalgame de quatre épisodes entremêlés au mépris de toute logique : le cyclope dévore les compagnons d'Ulysse ; celui-ci le saoule ; le géant s'endort ; il est aveuglé. De même, sur une coupe attique à figures noires, Circé métamorphose les compagnons tandis qu'Euryloque s'enfuit pour avertir Ulysse, figuré dans la même scène, l'épée déjà hors du fourreau [92] ! Enfin, sur la coupe d'Archiklès et Glaukytès, Thésée tue le Minotaure, mais Ariane, tenant le fameux peloton, assiste à la scène en compagnie de sa nourrice [93] ; la situation est derechef impossible. On pourrait multiplier les exemples, ceux-là suffisent pour montrer avec quelle technique de lecture il faut aborder la frise du cratère Astarita. Le procédé explique aussi le manque d'intervalle ménagé entre les deux groupes de personnages.

La question du modèle architectural qui, à Corinthe, a inspiré l'artiste est beaucoup plus ardue à résoudre par suite de l'anéantissement dans cette ville de la plupart des constructions archaïques et classiques. L'emplacement de la première agora n'a pas encore été repéré avec certitude [94]. Il ne serait toutefois pas aberrant de la chercher au sud de la colline du temple, sur le site du forum romain, à l'endroit précisément où l'on a localisé le *dromos* pour les courses de chevaux : l'examen des vases nous a appris que des gradins existaient souvent à proximité [95]. Certes, les fouilleurs nous préviennent qu'aucun bâtiment découvert à ce jour ne peut être mis en relation avec les organismes politiques des régimes tyranniques ou oligarchiques. Mais il ne faut pas oublier le *théatron* de l'agora mentionné par Xénophon (cf. supra, p. 30). Malgré les réserves de Roland Martin [96], je crois que l'emploi du mot θέατρον s'oppose précisément à ce que les Grecs appellent ἴκρια, tribunes rudimentaires et provisoires dressées à l'occasion de certaines fêtes ou assemblées [97]. Par rapport aux échafaudages en bois que sont les *ikria*, le *théatron* est une construction plus solide, « en dur », définition qui correspond à ce que nous avons observé sur les vases et plus exactement encore sur le cratère Astarita. Si la représentation est fidèle, le vase corinthien nous autoriserait à formuler l'hypothèse que le *théatron* évoqué par Xénophon était déjà construit au milieu du VIe siècle, ou qu'il avait eu un prédécesseur en beaux gradins de pierre ; la solution me semble, sinon probable, du moins vraisemblable. Elle permet de rendre compte de tous les éléments [98] ; elle a aussi pour elle une certaine cohérence interne car l'adéquation entre la conjoncture et le cadre architectural est parfaite.

Une remarque d'ordre historique s'impose pour conclure. Le cratère Astarita est daté du milieu du VIe siècle [99]. Il ne m'appartient pas de trancher ici en faveur d'une chronologie corinthienne haute ou basse ; quoi qu'il en soit, même en me rangeant derrière ceux qui font tomber la tyrannie peu avant 550, je constate que c'est précisément à cette date que l'on reconstruit le temple d'Apollon dans le cadre d'un vaste programme d'aménagement urbain [100]. Je présumerai donc — mais ce n'est qu'une conjecture séduisante — une relation directe entre l'établissement du nouveau régime, cette « oligarchie isonomique » ou « démocratie limitée » [101], et l'édification de la construction à gradins reproduite sur le cratère. Même un gouvernement tyrannique se trouve dans l'obligation de rassembler le peuple pour lui dicter ses ukases [102] ; mais, comme l'a fait remarquer René Ginouvès, « il n'y a aucune raison, dans ces circonstances, de donner une dignité particulière à l'endroit où se

tiennent ces assemblées » [103]. En revanche, le régime modéré qui s'installe alors à Corinthe s'ouvre plus largement aux idéaux « isonomiques » (il est difficile de parler déjà de démocratie vers 550) ; ceux-ci s'expriment dans les assemblées [104] qui doivent pouvoir se réunir dans un cadre à leur mesure. « C'est le début du règne d'Eunomia (Bonne constitution) que chantera Pindare (*Olympiques*, 13, 6) » [105]. N'est-il pas concevable qu'un tel gouvernement ait tenu à marquer ce tournant politique en aménageant architecturalement le lieu des réunion et en construisant une sorte de bouleutérion à gradins droits ? Clisthène n'agira pas autrement à la fin du siècle [106], puis les Argiens un siècle plus tard [107]. Il est bien naturel que le peintre corinthien, frappé par l'importance de ce monument tout neuf qu'il côtoyait tous les jours et où il avait peut-être vu s'exprimer des envoyés étrangers, l'ait utilisé, par un processus d'idiomatisation [108], pour représenter l'épisode de l'ambassade grecque venue à Troie réclamer Hélène et ses trésors. L'intérêt du *théatron* figuré sur le cratère Astarita est donc exceptionnel car il constitue le premier témoignage historique de l'évolution irrésistible qui mène la Grèce, civilisation de la parole politique, selon la formule de Pierre Vidal-Naquet [109], vers la démocratie classique. Enfin, parmi toutes les représentations d'ambassades [110], la scène corinthienne est la seule qui permette de dépasser l'anecdote et de prétendre offrir une réflexion ressortissant à l'histoire conceptualisante [111].

Je l'ai dit dans l'introduction, aucune histoire n'est innocente. L'attaque d'une iconographie héroïco-mythologique sous l'angle sociologique et politique peut nous amener à prendre conscience non seulement de son inépuisable richesse mais encore de sa valeur spécifique sur le plan des institutions dont nous sommes en fait les héritiers. Celles-ci nous concernent directement, non pour en tirer mécaniquement une leçon, mais pour exploiter, grâce au recul historique, les différences existant entre les solutions de l'antiquité et celles des conjonctures modernes. Je me risque donc, pour conclure, à quitter le domaine qui est le mien, celui où je puis revendiquer la qualité de chercheur et de technicien d'un certain savoir archéologique, pour me mêler de ce qui ne me regarde pas et faire alors œuvre d'intellectuel, selon la définition qu'en a donné Sartre [112]. L'architecture est également fait d'urbanisme. Or celui-ci reflète toujours une idéologie politique, les Grecs en ont donné les preuves les plus éclatantes bien avant Hippodamos. Comme l'a montré la frise du cratère corinthien, la valeur des agoras tient aussi bien aux constructions à gradins qui les délimitent qu'à l'espace dégagé modelé par celles-ci ; leurs fonctions respectives sont liées. J'ai pré-

senté la place, définie comme poumon de la vie civique antique, bordée d'éléments tout simples, se compliquant et se diversifiant peu à peu au gré d'une évolution sociale et politique qu'eux-mêmes, à leur tour, favorisaient. Dans cette perspective, regardons nos cités modernes et plus particulièrement leurs grandes places, seules propres à réunir un groupe important de citoyens, que ce soit pour une fête ou pour une assemblée politique, au sens premier grec : qui concerne l'ensemble de la communauté des citoyens et leurs engagements idéologiques. Que voyons-nous ? Qu'a-t-on fait de nos agoras, escamotant le verdict, sinon de notre *boulé* (siégeant, à Lausanne, sur l'acropole !), du moins de notre *ecclésia* ? Des places sectionnées, fragmentées, livrées non plus aux concours hippiques mais au carrousel infernal des chevaux-vapeur ! Ici même (cf. supra, p. 1 sqq.), mon collègue Pierre Ducrey montre quelles menaces pèsent sur le passé et rappelle que la boussole des sciences de l'antiquité fonctionne toujours correctement ; encore faut-il en lire les indications... Menaces sur le passé, certes, menaces sur le présent bien plus redoutables encore. Je ne veux pas prétendre que les solutions archaïques sont applicables *hic et nunc*, bien entendu, mais si l'on pouvait d'une part méditer un instant sur la qualité des modèles expérimentés par les Grecs, et, d'autre part, s'appliquer à ne pas confondre les valeurs qui font progresser l'humanité avec celles qui l'ont fait durer jusqu'à présent [113], alors je ne me serais pas exprimé en vain et j'aurais montré, peut-être, que la quête archéologique garde tout son sens.

Claude Bérard.

NOTES

[1] Dans les *Mélanges P. Collart* (1976), 72, j'ai proposé de recourir au concept poppérien de « falsifiabilité » pour mettre en évidence le caractère scientifique d'une théorie archéologique.

[2] J. D. Beazley, Ἑλένης ἀπαίτησις dans Proceedings of the British Academy, 1957, 233 sqq. Le vase se trouve aujourd'hui au Vatican où il porte le N° 565. Sur la question de l'évolution du cratère corinthien, cf. T. Bakir, *Der Kolonnettenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v. Chr.* (1974).

[3] Tous les noms qui suivent sont aussi donnés par des inscriptions. Seule la troisième femme derrière Théanô est désignée par sa fonction, τροφός « nourrice ».

[4] Les sources littéraires ont été commodément rassemblées par Beazley, art. cit. supra note 2, 240 sqq. Voir aussi A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles 1* (1917, rééd. 1963), 121 sqq., et l'ouvrage cité note suivante, *ibidem.* Cf. W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias,* Hermes Einzelschriften 14 (1960), 275 sq.

[5] Pour une discussion du moment exact où prend place l'ambassade dans le récit, voir L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926), 181, note 2.

[6] Sur tout cela, voir H. Buchtal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration,* Studies of the Warburg Institute 32 (1971). L'image qui nous intéresse est reproduite pl. 24, fol. 62 b ; cf. p. 42 (Madrid, Bibl. Nat. N° 17805).

[7] La tapisserie qui nous intéresse fait aujourd'hui partie de la « Burrell Collection » au musée de Glasgow. Voir B. Kurth, *Masterpieces of Gothic Tapestry in the Burrell Collection* dans The Connoisseur, March 1946, 7, N° 5 (un autre panneau est au Musée des Beaux-Arts de Montréal, cf. Apollo 103, May 1976, 22 sq.). Elle est aussi reproduite par M. R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature* (1963), 52, fig. 39, et W. B. Stanford et J. V. Luce, *The Quest for Ulysses* (1974), 176, fig. 148.

[8] En plus des deux livres cités à la fin de la note précédente, voir aussi, par exemple, K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (1967) et [Museum of Fine Arts, Boston], *The Trojan War in Greek Art* (s. d.).

[9] *Anodoi,* Bibl. Helv. Romana 13 (1974), 66 et note 8 ; cf. 55 sqq. et *passim.*

[10] F. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades* (1952), 260 sqq. ; cf. C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jhs.* (1972), 116 ; E. Simon, *Die griech. Vasen* (1976), 59 sq. et pl. XV.

[11] Simon, o. c. note précédente, 52 et pl. XI ; K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder* (1964), pl. III.

[12] Simon, *ibidem,* 53 et pl. XI et XIII.

[13] C'est aux étruscologues que l'on doit un bon état des questions relatives à ces types de constructions à degrés : voir I. Krauskopf, *Der Thebanische Sagenkreis in der etruskischen Kunst* (1974), 27 sq. et note 159 ; le cratère de Cerveteri a été étudié par T. Fischer-Hansen, *Yet another Human Sacrifice ?*, Studia Romana in honorem Petri Krarup (1976), 20 sqq., qui propose de voir dans le monument figuré sur le vase "a mixture of tomb and altar" (ces deux travaux citent le cratère Astarita). Cf. encore J. R. Jannot, AntK 19, 1976, 97.

[14] Supra, note 2, p. 235.

[15] Mais ce pourrait être un chaperon (grec θρίγκος, cf. R. Martin, *Manuel d'architecture grecque 1* (1965), 360 et note 4). Je n'ai pas trouvé d'exemples de mur de fortifications qui soit coiffé de chaperons de ce type ; voir toutefois F. E. Winter, *Greek Fortifications,* Phoenix Suppl. 9 (1971), 131, fig. 104, *reconstitution* des murailles de l'ancienne Smyrne. Cf. sur le « Vase François », ABV 76, 1, le parapet de la porte de Troie (côté extérieur), Schefold, o. c. supra note 11, fig. 48, registre inférieur.

[16] Ce sont les expressions employées par Beazley lui-même, art. cit. supra note 2, 242.

[17] Ch. Picard, *La revendication d'Hélène,* RA 1959, 1, 213 sqq.

[18] Cf. *Iliade* 11, v. 141.

[19] Cf. L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique* (1968), 333 sqq.

[20] Voir infra note 52 et texte ad loc.

[21] Cf. A. Cambitoglou et A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style* (1961), 18. Voir A. D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano 1* (1953), pl. 28 a ; L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926), 183.

[22] Ch. Picard, *Les portes sculptées à images divines,* Etudes Thasiennes 8 (1962), 34; cf. 17 sqq. Quelle que soit la valeur de ce livre concernant les murailles de Thasos, les excursus qui s'y multiplient le rendent très précieux.

[23] E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of the Imperial Rome and the Middle Ages* (1956), 10 sqq.

[24] C. Bérard, *L'Hérôon à la Porte de l'Ouest,* Eretria 3 (1970), 69 sq. (le second fascicule est en cours de rédaction); cf. J. N. Coldstream, JHS 96, 1976, 8 sqq.

[25] M. Robertson, *Laomedon's Corpse, Laomedon's Tomb,* GRBS 11, 1970, 23 sqq.

[26] Picard, o. c. supra note 22, 30 note 3 ; Baldwin Smith, o. c. supra note 23, 12 note 4.

[27] Picard, *ibidem,* 34.

[28] R. Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique* [2] (1974), 191 ; cf. F. E. Winter, *Greek Fortifications* (1971), 55 sqq. et 61 sqq. En dernier lieu, K. Schefold, *Forschungen in Eretria,* AntK 19, 1976, 51, ce qui est manifestement faux : dès le début du VIIe siècle, sinon même la seconde moitié du VIIIe, la ville était fortifiée.

[29] Winter, o. c. note précédente, 64, rejette l'idée d'une cité corinthienne entièrement fortifiée ; *idem* C. Roebuck, *Some Aspects of Urbanization in Corinth,* Hesperia 41, 1972, 119 : "... it seems preferable, certainly more complimentary, to think that Corinth, like Sparta, relied on the valor of her citizens". Cf. A. Wokalek, *Griechische Stadtbefestigungen* (1973), 9 et 67 sq.

[30] [Ecole française d'Athènes], *Guide de Thasos* [2] (1968), 62 sq.

[31] Voir F. E. Winter, *Greek Fortifications* (1971), par exemple 163, fig. 142 (Priène, IVe siècle); cf. la reconstitution de la porte hellénistique de Pleuron en Etolie, AA 1916, fig. 7 entre les colonnes 228 et 229 ; Winter, *ibidem,* 260, fig. 302. D. Lazaridis, AAA 8, 1975, 60 sqq. (Amphipolis).

[32] Encore que, le plus souvent, il faut le mentionner, les peintres nous montrent les portes et murailles de Troie vues de l'extérieur ; ainsi sur le « Vase François », ABV 76, 1, déjà : voir Schefold, o. c. supra note 11, pl. 48 c. [Museum of Fine Arts, Boston], *The Trojan War in Greek Art* (s. d.), fig. 25 (Beazley, ARV ² 402, 23) et 26 (Beazley, Paralipomena, 164, 31 bis).

[33] La théorie de Davies a été présentée lors d'une conférence tenue à la 76e assemblée de l'*Archaeological Institute of America,* en décembre 1974. Les résumés de ces conférences sont publiés et peuvent être obtenus auprès de l'Institut, 260 West Broadway, N. Y. 10 013. Voir l. c. 79 sq. : *The Request for the Return of Helen.*

[34] Je rappelle que la construction à gradins du cratère Astarita a aussi été évoquée dans une discussion sur les autels à degrés en Etrurie, cf. supra note 13.

[35] En dernier lieu, M. Çetin Şahin, *Die Entwicklung der griech. Monumentalaltäre* (1972), 41 sqq. ; l'ouvrage de C. G. Yavis, *Greek Altars* (1949), en particulier 115 sqq. pour ce qui nous concerne, reste fondamental.

[36] Bien illustré dans le livre d'E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969), 74 sq. La publication de base est due à A. von Gerkan, *Der Poseidonaltar bei Kap Monodendri* (1915).

[37] Çetin Şahin, o. c. supra note 35, 47. La solution de H. Walter a été reprise dans *Das Heraion von Samos,* Piper Galerie (1976), 72.

[38] On possède, pour l'époque archaïque, une série d'autels votifs en modèle réduit qui nous donnent une vision relativement précise du type qui avait alors la faveur des Corinthiens. L. Banti, EAA 1, 1958, 287 sq., donne la bibliographie. Voir aussi l'autel figuré sur un cratère corinthien contemporain du vase Astarita : *Recueil Ch. Dugas* (1960), 71, pl. 15, 1.

[39] Cf. en dernier lieu, R. Martin, REL 52, 1974, 6 sq.

[40] Je ne suis pas parvenu à vérifier le passage de Rhoïkos au Péloponnèse ; cf. H. Hoffmann, *Foreign Influence and Native Invention in arch. Greek Altars,* AJA 57, 1953, 195 et note 53; comme le rappelle Hoffmann, il est possible que Rhoïkos et Théodoros, les constructeurs de l'autel VIII de Samos, aient passé en Egypte, ce qui n'est pas indifférent à cause de l'autel d'Aphrodite à Naucratis qui daterait du début du VIe siècle (*ibid.* 193). On sait qu'architectes, sculpteurs, philosophes et médecins n'hésitaient pas à sillonner le bassin méditerranéen.

[41] Voir G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966), fig. 617, Louvre E 703. Cf. *Das Tier in der Antike,* Catalogue de l'exposition préparée par l'Institut archéologique de Zurich (1974), 54, No 325, amphore étrusque à figures noires.

[42] Voir Schefold, o. c. supra note 11, 71, fig. 28, Olympie B 3600 ; cf. K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (1969), 172.

[43] Voir P. E. Arias, B. B. Shefton et M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting* (1962), pl. XXIII; E. Simon, *Die griechische Vasen* (1976), pl. XXX (= ABV 393). Cette solution serait d'autant plus vraisemblable que, dans le répertoire de l'imagerie, Troïlos est tué sur un autel du type habituel ; cf. par exemple Schefold, o. c. supra, note 11, 82.

[44] Voir Schefold, o. c. supra note 11, pl. 80; Fittschen, o. c. supra note 42, 188.

[45] Voir M. P. Zancani Montuoro et U. Zanotti-Bianco, *Heraion. Alla foce del Sele 2* (1954), 278, pl. 45 et 87. Cf. E. Simon, *Die griechische Vase* (1976), pl. 221 (= Beazley, ARV ², 1174, 1).

[46] Voir par exemple E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen 3* (1923), pl. 35, fig. 152, hydrie de Caere à Vienne. Le vase est cité par W. Hahland, *Bauform und Grössenverhältnisse des Aphroditealtares Ludovisi,* OeJh 40, 1953, 43 et note 67 ; *idem, Das Tier in der Antike,* cité supra note 41, 54.

[47] S. Karouzou, *Chœur de tragédie sur un lécythe,* RA 1972, 2, 195 sqq.

[48] Cf. J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote 1,* Bibl. Helv. Rom. 14 (1975), 103 sqq. ; 229 sqq. : « La supplication à l'autel ou devant la statue ». L'auteur distingue à bon droit les scènes de supplication des scènes d'asylie, ce qu'aurait peut-être dû faire Davies.

[49] L'ouvrage classique est celui de G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griech. Kunst* (1965). Celui de A. del Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832) a été réédité à Florence par Olschki en 1964. Cf. aussi K. Bogen, *Gesten in Begrüssungsszenen auf attischen Vasen* (1969), et A. Lesky, *Abwehr und Verachtung in der Gebärdensprache,* AAWW 106, 1969, 149 sqq. — Je ne conteste donc pas l'existence d'un langage gestuel dans la Grèce antique ; je prétends seulement que les imagiers n'en ont pas transmis un reflet suffisamment précis pour que nous puissions en faire une lecture d'ordre sémiologique. Pour une approche contemporaine, cf. par exemple P. A. R. Bouissac, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle,* Approaches to Semiotics, Paperback Series 3 (1973).

[50] Cf. par exemple Schefold, o. c. supra note 11, pl. en couleurs 4 après la p. 74, geste des acolytes ; Neumann, o. c. note précédente, fig. 10.

[51] Neumann, o. c. supra note 49, fig. 23 : comparer Hermès et Talthybios ! Voir aussi les gestes des spectateurs sur le vase de Sophilos cité infra note 61.

[52] F. J. M. De Waele, *The Magic Staff or Rod in Graeco-Italian Antiquity* (1927), 70 et note 1 ; F. Adcock et D. J. Mosley, *Diplomacy in Ancient Greece* (1975), 153 et 229. Cf. D. Kienast, *Presbeia,* RE Supplementband 13, 1974, 539.

[53] C. Bérard, *Le sceptre du prince,* Museum Helveticum 29, 1972, 220 sqq. Je présenterai un complément à ce dossier dans le second fascicule consacré à l'Héroon d'Erétrie.

[54] K. Fittschen, o. c. supra note 42, 175, SB 80 ; l'auteur ne rejette pas une interprétation de la scène qui s'appuyerait sur le cratère Astarita.

[55] Beazley, art. cit. supra note 2, 236.

[56] I. Jucker, *Frauenfest in Korinth,* AntK 6, 1963, 55 sqq. (cf. note 53), propose une interprétation différente ; cf. M. Gjødesen, AJA 67, 1963, 342.

[57] Cf. C. Bérard, *Le liknon d'Athéna,* AntK 19, 1976, 103 note 25 ; 109 et note 71. M. Woronoff, *L'enlèvement d'Hélène,* AFLD 3, 1973, 46. Voir E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969), 187, fig. 167.

[58] L'imagerie, italiote il est vrai, est parfaitement explicite sur ce point : voir Moret, o. c. supra note 48, 23, 38, 75, 138 note 7, 142, etc. ; cf. A. Cambitoglou, AntK 18, 1975, 58 et pl. 25, 3.

[59] Beazley, art. cit. supra note 2, 241, a mis en évidence le fait que Bacchylide, en donnant dès l'ouverture du dithyrambe une grande importance à Théanô, qui reçoit les Grecs, suit la même tradition que celle du peintre du cratère Astarita. Si

l'on admet une source commune, on sera alors conduit à rejeter la conjecture de Crusius, au vers 4 : ναὸν πύλας τε χρ. (θύρας Jebb), de même que les κλαῖδας de Körte. La scène corinthienne montre que c'est pure spéculation d'imaginer, comme l'écrit Séchan (o. c. supra note 5, 181 note 6 sur p. 182) à propos du poème de Bacchylide : « Théanô, l'épouse d'Anténor, ouvre le temple d'Athéna à Ménélas et à Ulysse... ».

[60] Art. cit. supra note 2, 235. Picard, art. cit. supra note 17, écrit bien à tort, 214 note 2, que cette comparaison ne se justifie pas.

[61] Beazley, *Paralipomena,* 18, 16 ; ce tesson a été reproduit très souvent ; voir par exemple Schefold, o. c. supra note 11, pl. VI. — Friis Johansen, o. c. supra note 8, 92, a relevé, parmi d'autres, l'importance de l'influence corinthienne sur les compositions de Sophilos.

[62] Voir S. Benton, *Echelos' Hippodrome,* BSA 67, 1972, 16 ; cf. P. Ghiron-Bistagne, *Die Krise des Theaters...* Helenische Poleis 3, éd. par E. C. Welskopf (1974), 1353 et note 88. Mais je ne suis pas certain, avec S. Benton, que le matériau employé soit du bois, comme on le répète ; dès lors, ce document ne peut intervenir dans la discussion du problème des ἴκρια. — Friis Johansen, o. c. supra note 8, 91 note 155, a montré que la formule pyramidale de l'estrade n'était due qu'à une convention graphique archaïque.

[63] Voir E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung 3* (1923), pl. 48, N° 206 (= ABV 95, 8 B).

[64] Voir S. Lambrino, CVA France 10, Bibl. Nat. 2 (1931), pl. 88 et 89, N° 243. Cf. J. D. Beazley, BABesch 14, 1939, 11 sq. ; M. L. Lazzarini, ArchClass 25-6, 1973-4, 363 sq. ; B. A. Sparkes, JHS 95, 1975, 127 note 27.

[65] K. Friis Johansen, o. c. supra note 8, 91 et note 153, les a aussi rassemblés.

[66] Bérard, art. cit. supra note 57, 104 note 30 et 113 sq. — Je donne encore un exemple qui nous concerne directement pour montrer à quel point les écarts différentiels sont signifiants. Sur le petit lécythe cité ci-dessus note 47, les personnages sont assis en suppliants sur des autels; sur une amphore contemporaine, deux satyres et une ménade sont assis sur des sortes de sièges dont l'alignement évoque un *théatron* (J. M. Hemelrijk, BABesch 49, 1974, 147 sq. et fig. 55): les scènes sont fondamentalement différentes. Un escalier n'est pas une estrade.

[67] R. Martin, *Recherches sur l'agora grecque* (1951), 202 sqq.

[68] Martin, *ibidem,* 219.

[69] Cf. Martin, *ibidem,* 212.

[70] W. A. Mc Donald, *The Political Meeting Places of the Greeks* (1943), 43 et surtout Martin, o. c. supra note 67, 254 sq.

[71] En revanche, l'acropole n'est pas indispensable au bon fonctionnement d'une cité grecque. On connaît des villes sans acropole et même des villes qui, disposant d'une acropole, au sens géographique, ne l'ont pas immédiatement utilisée.

[72] Cf. par exemple l'agora fédérale des Pyliens, *Odyssée* 3, 5 sqq., et l'agora des Phéaciens, *Odyssée* 8, 5 sq. et 16 sq., etc. Voir Martin, o. c. supra note 67, 28 sqq.; Gernet, o. c. supra note 19, 374.

[73] Cf. par exemple R. A. De Laix, *Probouleusis at Athens,* Univ. of Calif. Publ. in History 83 (1973), 5 sqq.

[74] Cf. L. Piccirilli, *Gli arbitrati interstatali greci 1* (1973), 261 sqq.; H. Hommel, *Die Gerichtsszene auf dem Schild des Achilleus,* Politeia und Res Publica, Mélanges R. Starks, éd. par P. Steinmetz (= Palingenesia 4 [1969]), 11 sqq. Sur le plan archéologique, cf. K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus,* Archaeologia Homerica 2, N, 1 (1973).

[75] Cf. Martin, o. c. supra note 67, 29 note 1 ; 36 sqq. ; 39 note 2.

[76] R. Meiggs et D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions* (1969), 14, N° 8. Cf. M. Just, *Ἐκκαλεῖσθαι im Prozessrecht des frühen Chios,* RIDA 15, 1969, 191 sqq. ; A. N. Oikonomides, *An Axon from Chios,* Acta of the 5th Intern. Congress of Greek and Latin Epigraphy (1971), 19 sqq.

[77] C. Anti, *Teatri greci arcaici* (1947), 27 sqq. Cf. J. Pouilloux, BCH 74, 1950, 267 ; Martin, o. c. supra note 67, 108 ; Ginouvès, o. c. infra note 81, 53 sqq.

[78] P. Ducrey et O. Picard, *Recherches à Latô 5. Le prytanée,* BCH 96, 1972, 590 sq. ; cf. BCH 95, 1971, 526 sqq. et 530 sq.

[79] P. Demargne et H. van Effenterre, *Recherches à Dréros,* BCH 61, 1937, 10 sq. ; Martin, o. c. supra note 67, 60 et 226 sq.

[80] En dernier lieu, voir E. Gebhard, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater,* Hesperia 43, 1974, 429 sqq. ; cf. Martin, o. c. supra note 67, 249. Les degrés de pierre sont tardifs.

[81] R. Ginouvès, *Le théâtron à gradins droits et l'odéon d'Argos* (1972), 53 sqq.; cf. F. Croissant, *Note de topographie argienne,* BCH 96, 1972, 138 sqq.

[82] R. Ginouvès, *Mélanges K. Michalowski* (1966), 431 sqq.

[83] Mc Donald, o. c. supra note 70, 47 sqq.; De Laix, o. c. supra note 73, 173 sq.

[84] P. Lévêque et P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien* [2] (1973), 20. Cf. G. Roux, *Aristophane, Xénophon, le pseudo-Démosthène et l'architecture du Bouleutérion d'Athènes,* BCH 100, 1976, 475 sqq.

[85] Cf. J. Pouilloux, BCH 74, 1950, 267.

[86] Cf. D. J. Mosley, *Envoys and Diplomacy in Ancient Greece,* Historia Einzelschriften 22 (1973), 78 sqq. ; Kienast, art. cit. supra note 52, 552 sqq.

[87] Le mot est d'ailleurs dans Bacchylide (15, 43 Snell).

[88] Cf. A. M. Desrousseaux, *Les poèmes de Bacchylide de Céos* (1898), 111. Voir aussi Piccirilli, o. c. supra note 74, 269 sq. — Je reviendrai ailleurs sur le rôle considérable que joue la femme dans la société grecque archaïque.

[89] Voir surtout N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst,* Abh Mainz 2 (1967), 73 sqq.

[90] K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (1970), 13 sq. Ce procédé n'a rien à voir avec ce que l'on appelle la méthode cyclique ou le style continu — voir la tapisserie citée supra note 7.

[91] Cf. F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* [3] (1973), 436, N° 3. Voir Stibbe, o. c. supra note 10, pl. 94, 1.

[92] Cf. Brommer, *ibidem,* 429, N° 2. Voir Himmelmann-Wildschütz, o. c. supra note 89, pl. 4 (= Beazley, ABV 198).

[93] Himmelmann, o. c. supra note 89, 77 et pl. 7 (= ABV 163, 2). De même, sur le «Vase François», la frise qui représente Thésée et ses compagnons, le bateau, Ariane et la pelote, n'est pas compréhensible « logiquement », quelle qu'en soit par ailleurs l'interprétation.

[94] En dernier lieu, voir H. S. Robinson, *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites* (1976), 241 ; cf. Hesperia 45, 1976, 212.

[95] Je cite H. S. Robinson, *The Urban Development of Ancient Corinth,* Etudes sur l'art antique, Varsovie (1963 [rééd. isolément en 1965]), 63 : "The rise of ground to the south of the *dromos* would have provided an excellent embankment for spectators and for judges...". Cf. Benton, art. cit. supra note 62, 16.

[96] Martin, o. c. supra note 67, 212 note 2.

[97] C'est d'ailleurs R. Martin lui-même qui en a fait la démonstration quelques années plus tard dans la Revue de Philologie 31, 1957, 74 sqq.

[98] Au vu de la topographie corinthienne, on concevrait plus volontiers un *théatron* à gradins droits appuyés à quelque dénivellation naturelle. Mais les peintres de vases ne sont pas tenus à une reproduction photographique, et pittoresque, des constructions à gradins droits qu'ils représentent ; l'examen des autres vases, en particulier le dinos de Sophilos (cf. supra note 62) nous l'a bien montré. De toutes façons, la plaque horizontale s'explique parfaitement comme assise de couronnement (grec θρᾶνος) d'un mur bâti en petits moellons.

[99] Il est impossible de dater un vase à plus de vingt ans près.

[100] Cf. Robinson, o. c. supra note 95, 58 ; o. c. supra note 94 (*Princeton Encyclopedia*), 241. — La chronologie historique et la chronologie archéologique sont établies sur des critères différents ; il ne peut donc y avoir cercle vicieux.

[101] E. Will, *Korinthiaka* (1955), 616.

[102] Ginouvès, o. c. supra note 81, 76 note 5.

[103] *Ibidem,* 81 note 1.

[104] Cf. Will, o. c. supra note 101, 609 sqq.

[105] P. Lévêque, *L'Aventure grecque* (1969), 168.

[106] Voir supra note 84.

[107] Ginouvès, o. c. supra note 81, 81.

[108] Cf. Ph. Bruneau, *Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique,* AntClass 44, 1975, 470.

[109] P. Vidal-Naquet, *Encyclopaedia Universalis 7,* 1970, 1009 sqq.

[110] Certains archéologues regrettent l'absence presque totale de représentations, sur les vases, des institutions grecques civiques et politiques. C'est qu'on a mal regardé ! Les ambassades par exemple n'ont pas encore été exploitées dans cette perspective. Voir par exemple L. Massei, *Problemi figurativi di episodi epici,* SCO 18, 1969, 148 sqq. Cf. J. Bousquet, *Callimaque, Hérodote, et le trône de l'Hermès de Samothrace,* RA 1948, 1, 112 sqq. (voir U. Bianchi, *La religione greca* [1975], 38); N. Alfieri, *Un cratere a volute del « Pittore di Chicago »,* Arte Antica e Moderna 17, 1962, 28 sqq. ; J. Boardman, *The Kleophrades Painter at Troy,* AntK 19, 1976, 4. Etc.

[111] Cf. P. Veyne, *L'histoire conceptualisante,* Faire de l'histoire 1, Nouveaux problèmes, éd. par J. Le Goff et P. Nora (1974), 62 sqq.

[112] J.-P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels* (1972), 12 sqq.

[113] Cf. J. Fourastié, *Faillite de l'université ?* (1972), 124 sqq.

C. B.