

La naissance du récit dans l'art grec

Autor(en): **Snodgrass, A.M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **36 (1987)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835470>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La naissance du récit dans l'art grec

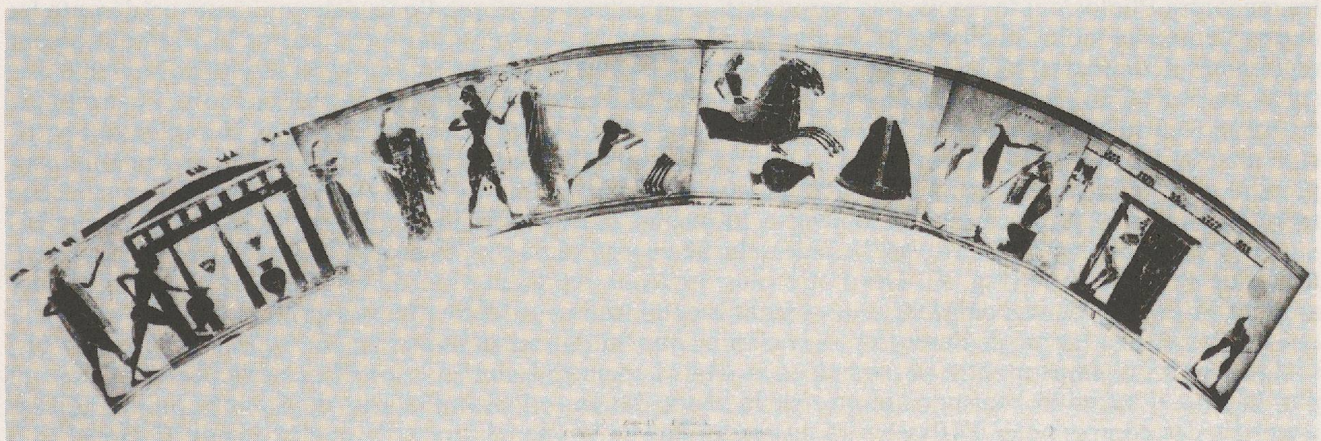
A. M. Snodgrass

Celui qui cherche les origines du récit dans l'art grec doit d'abord se pencher sur les caractéristiques de sa phase avancée — c'est à dire, de la période archaïque; et cela non seulement en ce qui concerne son contenu — la fascination presque permanente pour la figure humaine, l'intérêt pour le monde de la légende — mais aussi en ce qui concerne ses conventions artistiques, ses méthodes de présentation.

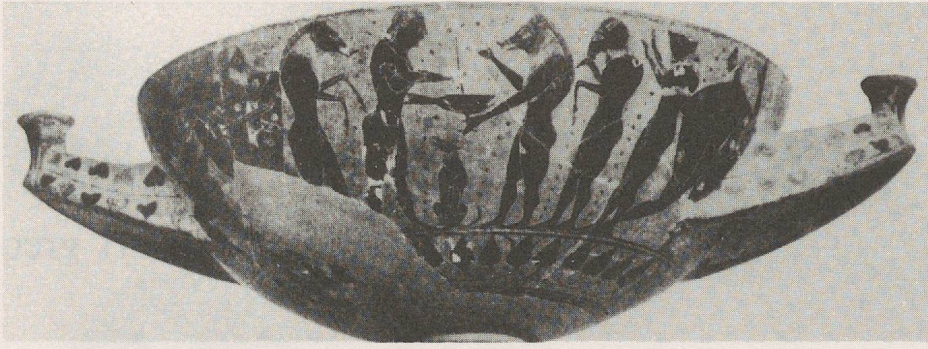
Je crois que tout le monde peut reconnaître, sous n'importe quel nom, une des méthodes employées par l'artiste grec archaïque. Il s'agit de la convention selon laquelle on représente, dans un champ délimité, un récit de quelques épisodes qui sont, dans les versions orales ou littéraires, successifs; mais (condition très importante) sans qu'une figure individuelle apparaisse deux fois. Je l'appellerai la méthode synoptique⁽¹⁾. Selon moi, c'est une convention très répandue, du moins si l'on comprend sous ce nom toutes les variantes que je vais énumérer. Les images « synoptiques », puisqu'elles contiennent plus d'un épisode, nous montrent inévitablement beaucoup du « comment », en même temps que le « quoi », d'un récit (si l'on adopte la terminologie d'E. H. Gombrich⁽²⁾).

J'ai dit que les épisodes d'une telle image sont, en un sens, successifs. Mais dans quelle mesure l'artiste était-il conscient de cette dimension temporelle? Dans quelle mesure voulait-il nous présenter un laps de temps s'écoulant d'un épisode à l'autre? Nous abordons là une question très controversée. Quelques-uns nous diront que la dimension temporelle n'existe que pour la mentalité de récepteur moderne de l'image; c'est un aspect de notre interprétation, imposé sur l'image. L'artiste, quant à lui, ne voulait que donner des « épithètes », des attributs et des actions caractéristiques, à chacun de ses personnages, sans penser à aucune succession d'épisodes. Personnellement, je ne crois pas que l'on puisse appliquer cette théorie aux divers exemples que je vais montrer.

Je commencerai par quelques exemples assez complexes et explicites, pour passer aux cas beaucoup plus ambigus, où l'on ne trouve que des allusions très légères. Je cite, comme exemple très connu, la scène d'Achille et Troïlos sur le Vase François⁽³⁾ (Fig. 1). Ici on voit dans un champ délimité, de gauche à droite: les dieux qui sont témoins des événements; Achille qui tend l'embuscade à Troïlos; Polyxène qui s'enfuit; Anténor qui apporte les mauvaises nouvelles à Priam et Hector et Polîtès qui sortent de la porte de Troie pour porter secours à Troïlos. Il est clair que, entre ces cinq épisodes, les trois derniers au moins n'ont pu se produire qu'après le deuxième. Le fait que la succession se déroule tout simplement de gauche à droite nous oblige à penser à une succession temporelle. Mais y pensons-nous à juste titre? Ou s'agit-il d'un mirage, produit de nos conceptions anachroniques comme la connaissance de la photographie? Je ne saurais convaincre ceux qui sont de ce dernier avis; mais ce serait une remarquable coïncidence si le peintre, sans avoir aucune intention d'indiquer le passage du temps, avait choisi un ordre si logique, même pseudo-chronologique, pour ses épisodes.



1.



2.



3.



4.

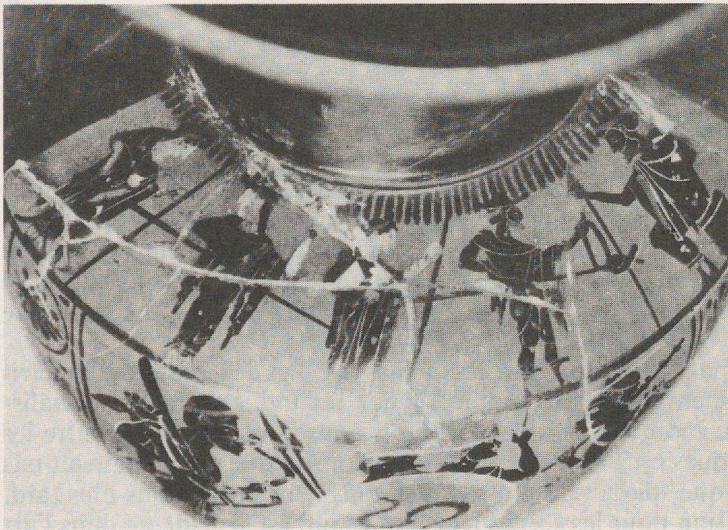
Prenons ensuite un vase qui a été depuis longtemps l'illustration préférée de cette méthode «synoptique»: la coupe attique à figures noires d'environ 560 avant J. C., conservée à Boston, sur laquelle est représentée l'histoire d'Ulysse et Circé⁽⁴⁾ (Fig. 2) — histoire qu'à cette époque beaucoup de Grecs devaient bien connaître, grâce au livre 10 de l'*Odyssée* et peut-être par d'autres sources. Au centre, Circé tend le breuvage magique à l'un des compagnons d'Ulysse, tout en le mélangeant de l'autre main. Lui, cependant, comme trois de ses compagnons, a déjà été partiellement transformé en animal, du moins pour la tête (et les autres pour la tête et les bras). Donc, jusque là, nous avons deux épisodes manifestement successifs, qui sont représentés d'une manière telle que nous de nos jours les considérerions comme simultanés. Mais sur le côté droit de la scène, une troisième phase apparaît: dans l'*Odyssée*, Euryloque a des soupçons, se glisse hors de la demeure de Circé et court avertir Ulysse: c'est précisément ce que nous le voyons faire sur la coupe. Enfin, du côté gauche, on voit Ulysse lui-même, dans un épisode évidemment postérieur: il avance, l'épée tirée, une épée avec laquelle il va menacer Circé pour l'obliger à rendre forme humaine à ses compagnons. L'image embrasse donc quatre épisodes, parmi lesquels le 2^e doit être postérieur à 1, et 4 à 3; quant au 3^e, il se comprend mieux s'il fait suite au 2^e. Il est donc naturel, au moins de nos jours, de penser en termes temporels, quoique la suite des épisodes soit plus compliquée dans ce cas, et ne marche pas simplement de gauche à droite. Ce qui permet l'autre interprétation, l'interprétation d'«épithètes», c'est comme toujours le fait que j'ai déjà remarqué (p. 11): la «règle» du peintre, de ne représenter chaque figure individuelle qu'une fois. Ainsi pourrait-on dire que, dans ce cas, c'est l'«épithète» de Circé de jouer la sorcière, d'Euryloque de donner l'alarme, etc; et que la notion d'un laps de temps n'est qu'une illusion moderne, à laquelle le peintre n'a point pensé. Cette fois, je le concède, c'est un argument plus plausible que dans le cas du Vase François; mais je ne suis pas convaincu, parce que je trouve, dans bien d'autres cas, que la dimension temporelle s'impose plus clairement; et je suppose que tous les artistes, dans les cas analogues, ont utilisé cette méthode pour les mêmes raisons.

Citons par exemple un dinos laconien de la même époque⁽⁵⁾ (Fig. 3). Voici une scène remarquable représentant Héraklès, Pholos et les autres Centaures sur le mont Pholoé. Dans la version courante du conte, Héraklès rencontre Pholos qui le reçoit avec hospitalité, uniquement pour que l'odeur du vin mette en déroute les autres Centaures moins civilisés, qu'ensuite Héraklès combat. Sur le dinos, cependant, les Centaures sont représentés désarmés, blessés ou en fuite, alors qu'Héraklès en est encore à saluer Pholos. De même que sur la coupe de Circé, il est naturel de voir, dans les scènes de part et d'autre, des épisodes «futurs» par rapport au groupe central. Mais ici, en contraste avec la coupe de Circé, c'est le même personnage, Héraklès, qui participe aux deux actions — ou, autrement dit, qui est caractérisé par les deux actions. Or, personne ne peut prendre part, *en même temps*, à deux activités si contrastées. Celui qui réfléchit un tant soit peu sur cette représentation doit penser à cela; et le peintre, lui-même, a dû y réfléchir. La dimension du temps s'impose.

On peut comparer un autre vase laconien, du même peintre: la coupe conservée à Paris, avec une représentation de Polyphème⁽⁶⁾ (Fig. 4). Dès notre plus ancienne représentation de cette histoire, sur la fameuse amphore d'Eleusis, on voit déjà le Cyclope tenant la coupe qui va produire l'ivresse qui va produire le sommeil, qui va permettre à Ulysse de l'aveugler — et c'est ce que fait Ulysse dans cette même scène. Encore une fois, la dimension du temps montre sa prééminence. Mais le peintre laconien, plus d'un siècle plus tard, fait un pas de plus: il introduit l'épisode qui précède la coupe de vin — le cannibalisme du Cyclope qui brandit les membres des compagnons d'Ulysse — tout en gardant la coupe de vin et l'aveuglement du Cyclope.



5.



6.



7.

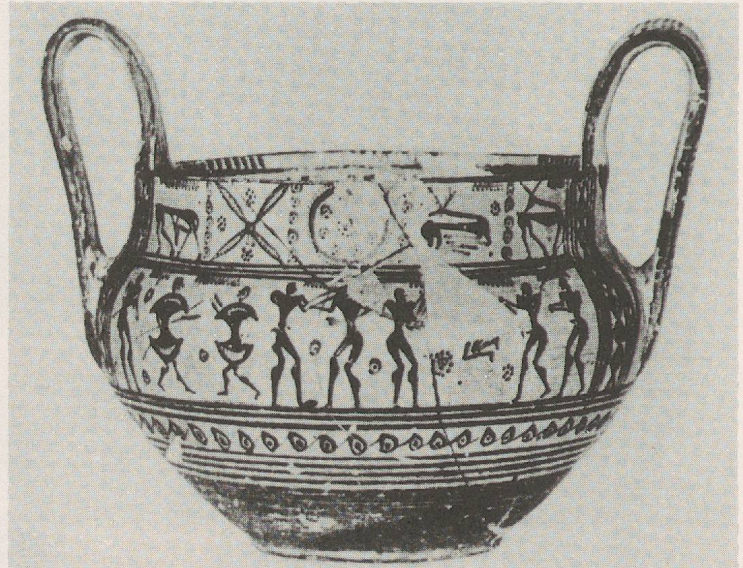
On pourrait donner bien d'autres exemples de la méthode ainsi explicitement synoptique. Mais je préfère passer à un autre usage, lui aussi très répandu dans l'art grec archaïque, mais plus subtil, plus nuancé. Je classe ces exemples-ci comme « synoptique par allusion ». Il s'agit des images dans lesquelles on ne représente qu'un moment unique d'un récit, mais avec une allusion à un événement ou antérieur ou postérieur. Dans les images d'Héraklès et le lion de Némée, par exemple, les artistes montrent souvent le carquois d'Héraklès pendu à un arbre à l'arrière-plan, tandis que la massue d'Héraklès est entre les main d'Iolaos. Il y a au moins un cas, sur une amphore à figures noires de la Villa Giulia⁽⁷⁾ (Fig. 5), où le peintre montre même le glaive courbe du héros gisant sous le groupe formé par l'homme et l'animal combattant. Sans nul doute, cela se veut une allusion aux phases antérieures du combat, à la tradition selon laquelle Héraklès a essayé en vain de transpercer la peau invulnérable du lion avec différentes armes, avant de se décider à l'étrangler. Si nous sommes prêts à voir dans cette sorte d'allusions un substitut de la représentation synoptique proprement dite, nous pouvons y reconnaître un caractère synoptique au sens large. On fera peut-être valoir qu'il n'est pas nécessaire de voir ici une allusion à la dimension temporelle; et certes le cas est plus douteux que ceux qui précèdent. Mais, d'autre part, je ne trouve pas non plus satisfaisante l'interprétation d'« épithètes » dans ce cas: la rareté même de cette espèce d'image, parmi les centaines d'illustrations d'Héraklès et le lion, nous suggère que le peintre a voulu dire quelque chose de plus; c'est-à-dire, faire allusion à un événement antérieur.

Quant à cette interprétation d'épithètes, je donne enfin un exemple auquel, selon moi, elle peut être appliquée à juste titre. Il s'agit de quelques représentations du Jugement de Pâris — par exemple, sur une hydrie conservée à Bristol⁽⁸⁾ (Fig. 6) — où le héros, qui d'après l'histoire vit inconnu sur le mont Ida, en berger, apparaît cependant habillé à la façon d'un roi, barbu et porteur de sceptre. Ici, bien sûr, il n'y a pas d'allusion temporelle: on nous montre les attributs *permanents* du statut de roi, statut qu'en fait Pâris ne va jamais atteindre.

Or, cette méthode synoptique, même avec toutes ses variantes plus ou moins allusives, ne constitue pas le seul moyen par lequel les peintres de vases grecs ont traité les questions du temps dans leur imagerie, soit du récit, soit de la vie quotidienne. Je donnerai, pour souligner un contraste, deux exemples de méthodes très différentes. Il existe, surtout dans l'iconographie de Thésée, quelques cas de la convention « cyclique »⁽⁹⁾ (Fig. 7), selon laquelle la figure du protagoniste réapparaît plusieurs fois, dans des scènes séparées: conception



8.



9.

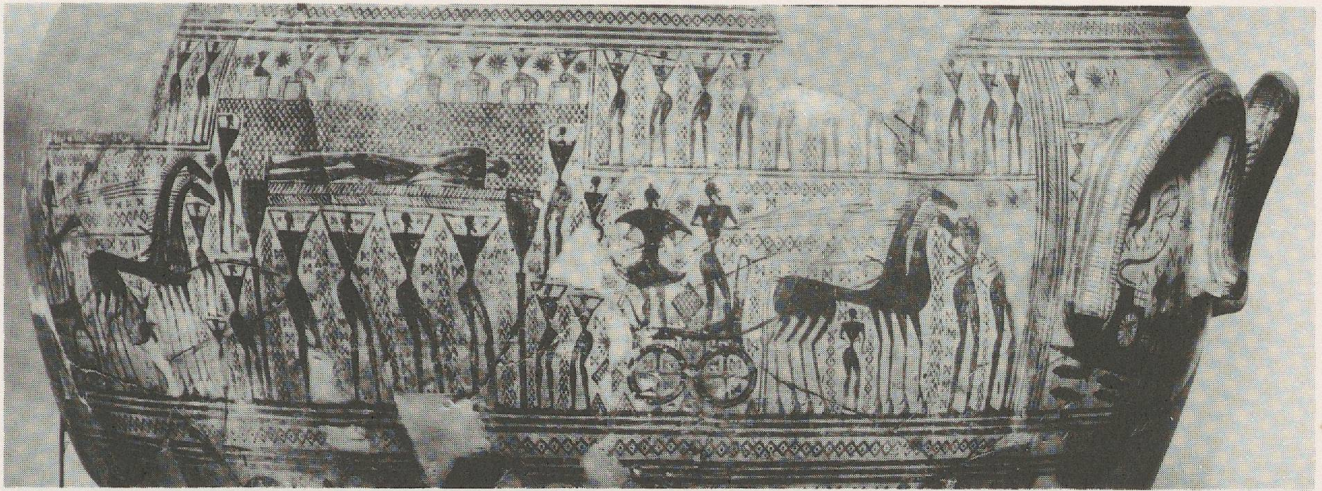
tout à fait opposée à celle de la méthode synoptique. Deuxièmement, on peut indiquer des représentations de certains épisodes qui couvrent un instant si bref que l'image peut presque être appelée « photographique ». Il s'agit, la plupart du temps, de scènes de genre: par exemple, celles qui comportent de la musique et de la danse⁽¹⁰⁾ (Fig. 8), dans lesquelles un ou plusieurs danseurs sont représentés bondissants — ils ne touchent pas terre. Or, il est frappant de découvrir qu'il en existe des exemples antérieurs à 700 av. J. C., c'est-à-dire à la fin de l'époque géométrique⁽¹¹⁾ (Fig. 9).

Cela m'amène à ce qui est mon thème principal: la relation entre les images figurées de l'époque géométrique récente, et celles de l'époque archaïque proprement dit. Selon l'opinion la plus répandue parmi les spécialistes contemporains, il existe un grand gouffre, au moins dans les aspects qui nous concernent ici, entre les images de l'époque géométrique et celles des époques plus avancées⁽¹²⁾. L'art géométrique ne connaissait pas encore les conceptions d'un art « narratif », quel que soit le sens dans lequel nous le reconnaissons plus tard. Par conséquent, il manque toujours cette fascination pour les scènes légendaires qui est si évidente dans l'art archaïque. Les images géométriques sont « universelles », « éternelles », et les seules ressemblances que l'on peut y trouver ont trait à l'iconographie des scènes de genre (comme celle que je viens de citer), qui sont elles aussi « universelles ».

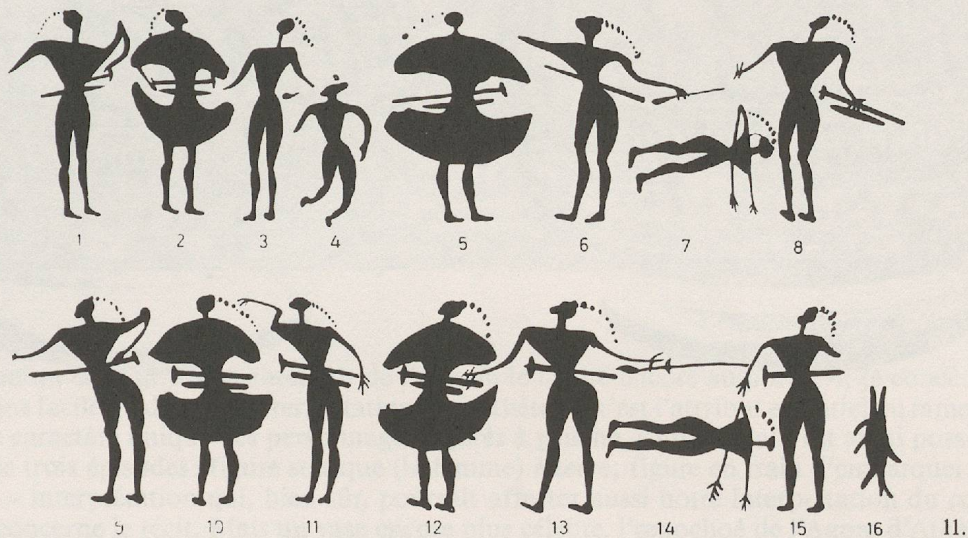
J'ai déjà essayé de discuter cette opinion, en ce qui concerne le contenu des images géométriques⁽¹³⁾. Mais maintenant il s'agit de leurs méthodes de représentation. Si nous pouvions établir que dans les vases de l'époque géométrique la méthode que j'ai appelée « synoptique » était déjà en usage, cela nous permettrait d'éviter pour le moment la question controversée des sujets de ces peintures, tout en nous révélant quelque chose de grand intérêt à propos de ces images.

Or, les images des vases géométriques montrent au moins un trait qui est très important pour l'emploi de la méthode synoptique: car c'est là que l'on trouve, pour la première fois dans l'époque historique, la conscience d'un espace pictural, comme l'a souligné Irmgard Raab⁽¹⁴⁾: c'est-à-dire, on y trouve l'idée d'un champ clairement délimité, à l'intérieur duquel l'artiste suggère la présence d'un espace qui n'est pas littéralement « là ». Ce trait est une condition indispensable pour l'utilisation de la technique synoptique, et pour que le spectateur puisse la distinguer de la technique cyclique, par exemple. Mais cela ne veut pas dire que cet art montre une compatibilité générale avec la méthode synoptique. Est-ce qu'on peut dire quelque chose de plus explicite ?

Le thème le plus fréquent dans toute la peinture géométrique est la *prothésis*, l'exposition solennelle du défunt entouré de pleureuses; cette scène est souvent combinée avec la représentation d'une procession de chars, que ce soit dans la même frise ou panneau, ou à part, dans la partie inférieure du vase. Lorsque les deux scènes sont combinées dans une seule zone, on peut soutenir qu'il y a là une tentative de narration synoptique sous une forme simple. Car l'exposition solennelle devait avoir lieu dans la maison du défunt, ou au plus dans la cour, alors que la procession de chars ne pouvait se passer que dehors. De plus, les deux épisodes devaient être successifs, sinon les participants n'auraient pu assister aux deux. Ici je suis Himmelmann (n. 1 *supra*), bien qu'il ait des doutes, que je ne partage pas, qui proviennent du fait que les chars vont dans la même direction; il y voit une allusion au motif répandu et principalement décoratif de la frise de chars. Mais souvent le peintre délimite explicitement son tableau⁽¹⁵⁾ (Fig. 10), enfermant les chars, de même que la *prothésis*, dans des lignes verticales; ici, le sujet change abruptement au-delà de ces lignes, pour faire place à une bataille navale. Selon moi, le peintre voulait faire entendre que le panneau central constituait une composition unique et fermée.



10.

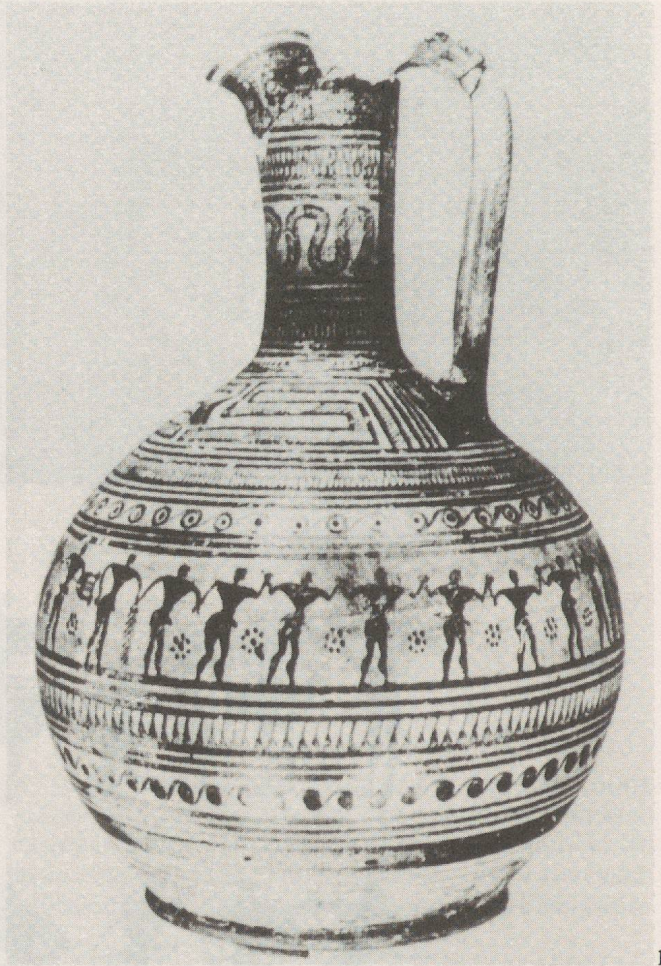


Mais il y a d'autres images qui laissent moins de place au doute. Prenons, par exemple, l'œnochoé du Louvre dont on s'est beaucoup occupé depuis qu'en 1961 K. Friis Johansen a proposé d'y voir la représentation de duel du livre 7 de l'*Iliade*⁽¹⁶⁾ (Fig. 11). C'est encore Himmelmann qui a convaincu le monde savant qu'il ne pouvait en être ainsi, en démontrant qu'il s'agit de personnages qui sont faits prisonniers et désarmés⁽¹⁷⁾. Les figures 2, 4, 5, 8, 10 et 12 doivent être d'un côté, le côté des vaincus. Cependant 2, 5, 10 et 12 ont encore leur bouclier, alors que 8 a perdu le sien et est sur le point d'être dépouillé de ses autres armes; 4 s'affaisse, apparemment mourant, ce qui suggère que 7 et 14, qui sont déjà morts, ont sans doute été tués après avoir été désarmés, plutôt que tués en combattant. La scène entière se comprend mieux si l'on y voit différents stades successifs de l'opération: il serait beaucoup plus efficace de tous les désarmer d'abord puis de tous les tuer. Que cette interprétation soit juste ou non, on peut y voir des éléments de la méthode synoptique.

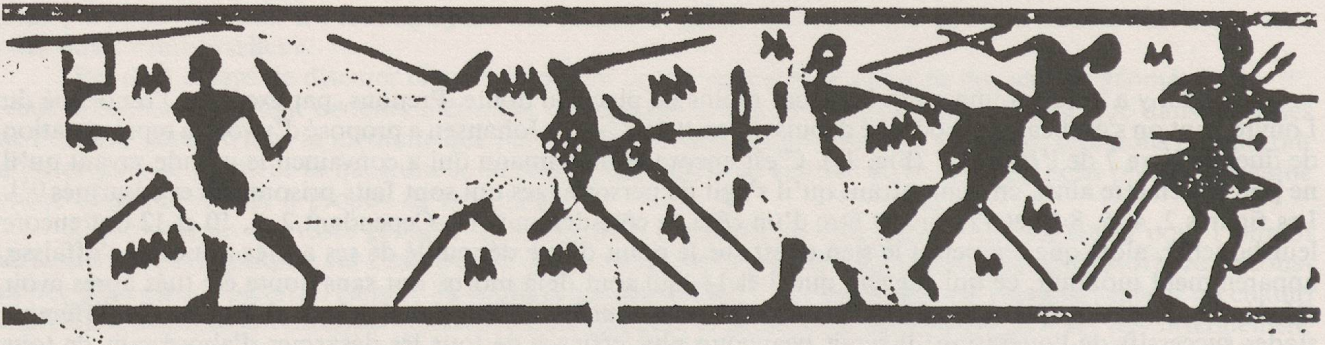
Significativement, ce vase, dont la date n'est guère postérieure à 750 av. J. C., se situe très près des débuts de la peinture à multiples personnages sur les vases géométriques. A la génération suivante, l'idée paraît plus répandue. Sur une œnochoé de Tübingen⁽¹⁸⁾ (Fig. 12), certains danseurs sont représentés les bras levés, d'autres les bras baissés; Renate Tölle a fait remarquer que très vraisemblablement, les règles de la danse voulaient que tous les danseurs lèvent, puis abaissent les bras ensemble, et non que les uns lèvent les bras tandis que d'autres les abaissent. Ainsi cette image elle aussi comporterait à sa manière une succession temporelle. Mon prochain exemple appartient lui aussi à un type très répandu dans la peinture géométrique.

C'est une scène de guerre, sur une œnochoé de Copenhague⁽¹⁹⁾ (Fig. 13). Un guerrier tombe, percé par des flèches, tandis qu'un archer ennemi se tient debout à côté, tenant en main l'arc bandé avec une flèche, et prêt à tirer à bout portant. Le peintre a sûrement voulu dire que c'est cet archer-là qui a tiré la flèche mortelle, non qu'il se dispose à transpercer d'une autre flèche l'adversaire déjà frappé à mort.

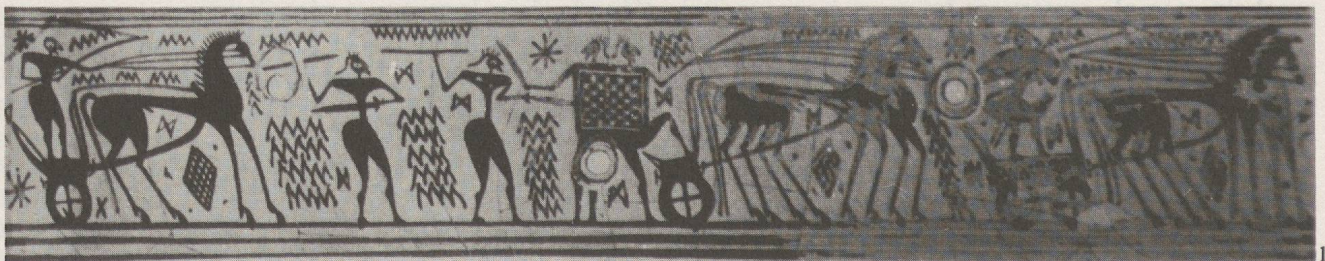
Il y a ensuite deux vases sur lesquels on a souvent voulu reconnaître, à tort ou à raison, des scènes tirées de l'épopée. En tout état de cause, je pense qu'il est possible d'y repérer les débuts d'une narration synoptique. Le bol du British Museum⁽²⁰⁾ où l'on voit un navire de guerre en partance représente les rames à mi-course, comme si le bateau était déjà en mer, alors que la position des deux grands personnages figurés



12.



13.



14.



15.

à gauche révèle qu'on est à un stade antérieur de l'action, le navire encore au port. Or, je concède que, dans ce cas, ce serait plus facile d'adopter l'interprétation d'« épithètes » : c'est l'attribut essentiel du rameur de ramer. Mais, à cause du caractère unique des personnages figurés à gauche, j'insiste qu'il est aussi possible d'y voir une succession de trois épisodes : figure statique (la femme) à terre ; figure en train d'embarquer (l'homme) ; navire en route — interprétation qui, bien sûr, pourrait affecter aussi notre interprétation du *contenu* de la scène, en ce qui concerne le récit. Mais un vase encore plus célèbre, l'œnochoé de l'Agora d'Athènes⁽²¹⁾ (Fig. 14), montre plus clairement une succession temporelle. Deux guerriers sont aux prises avec des ennemis, et brandissent apparemment leur épée tout en lançant en même temps leur javelot. Le sens véritable est certainement que d'abord ils utilisent l'arme à longue portée et qu'ensuite ils en viennent au corps à corps avec le glaive.

Je montre pour en finir une scène de char sur une amphore très tardive, conservée à Hambourg⁽²²⁾ (Fig. 15). A première vue, c'est un exemple très ordinaire du genre, mais on y trouve un trait particulier (qu'a cette fois observé Gudrun Ahlberg) : les hommes armés qui accompagnent les conducteurs de chars sont tournés vers l'avant pour un char, vers l'arrière pour le suivant, et ainsi de suite. Gudrun Ahlberg propose une explication que je trouve séduisante : elle pense que la scène représente une sorte d'exercice de virtuosité guerrière : les guerriers devaient faire volte-face dans le char en mouvement. Dans ce cas, une fois de plus, il semble que l'artiste montre les divers personnages à différents moments dans le temps.

Dans toutes les scènes géométriques que nous avons examinées, sauf une, il est difficile de repérer un quelconque épisode central, susceptible d'opérer comme un foyer primordial d'attention, autour duquel se seraient rassemblés les autres épisodes subordonnés. Ainsi échoue le modèle traditionnel « par compléments », « *kompletterend* » de Franz Wickhoff, qu'a adopté Carl Robert dans son œuvre plus récente⁽²³⁾. Selon ce modèle, les artistes ont commencé par une conception « monoscénique », en représentant un moment central, dominant ; plus tard, ils ont voulu prolonger ce moment par l'adjonction d'épisodes antérieurs ou postérieurs de l'histoire. Mais dans plusieurs cas, nous avons vu tout au contraire une division binaire des personnages ou des actions, en deux groupes d'importance sensiblement égale : c'était le cas des danseurs de Tübingen et des hommes armés de Hambourg et aussi, d'une manière différente, des figures correspondantes archer/victime sur l'œnochoé de Copenhague, et des actions correspondantes des guerriers sur celle de l'Agora. Seul le bol du British Museum, selon moi, est à part : par la taille gigantesque des deux personnages de gauche, le peintre a probablement voulu indiquer que c'était le moment qui l'intéressait, les rameurs n'étant là que pour nous montrer ce qui va se produire bientôt. Quant à la scène des prisonniers de guerre de l'œnochoé du Louvre, elle pourrait presque rivaliser, pour sa complexité temporelle, avec des exemples beaucoup plus récents, comme la coupe de Circé dont on a déjà parlé. Aussi haut que l'on remonte, à mon avis, la méthode synoptique tire son origine d'une conception qui incorpore dans l'image le passage du temps.

Ainsi la convention synoptique n'est pas un développement plus sophistiqué, issu de la méthode « simple » de représenter un moment unique. Au contraire, la première remonte presque aux débuts de la peinture à multiples personnages dans l'art grec, pour être adoptée avec enthousiasme plus tard dans des autres formes d'art

— par exemple, la sculpture en relief. Même l'art de la première époque classique peut nous donner un bel exemple pour conclure. La description, chez Pausanias I 15, 4, de la peinture murale représentant la bataille de Marathon à la Stoa Poikilé à Athènes, prouve que la méthode synoptique était encore considérée comme acceptable. Là, dans une composition unique et très vaste, se trouvaient représentés d'abord l'engagement, sur la gauche; puis, vers le centre, la déroute des Perses; enfin, à droite, leur fuite sur les navires. Les chefs athéniens, Miltiade, Callimaque, avec divers héros et divinités, apparaissent en différents endroits, mais chacun n'est représenté qu'une fois. Personne ne me convaincra que, là au moins, il ne s'agissait que d'une représentation « par épithètes », sans aucune intention d'indiquer le passage du temps. Mais quelle que soit notre opinion sur les intentions des artistes grecs à propos de la narration, ce qui importe, c'est d'admettre qu'il faut l'appliquer aussi à l'art de l'époque géométrique. Ce qui est vrai pour l'un est vrai pour l'autre.

A. M. Snodgrass

NOTES

- (¹) En suivant J.M. Hemelrijk, dans son compte-rendu, *Gnomon* 42, 1970, 166-71, de N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (AAWM 1967, 2, 73-101).
- (²) *Art and Illusion* (1959), 113-19.
- (³) ABV 76.1: Florence 4209.
- (⁴) ABV 198: Boston 99.518.
- (⁵) C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts* (1972), 286-7, no. 313: Paris, Louvre E 662.
- (⁶) Stibbe, *op. c.* (*supra*, n. 5) 285 no. 289: Paris, Cabinet des Médailles 190 (Rider Painter). Pour l'amphore protoattique d'Eleusis, cf. Arias, Hirmer, Shefton, *A History of Greek Vase-Painting* (1962), 274, pls. 12-13.
- (⁷) ABV 291: Rome, Villa Giulia M 472.
- (⁸) I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (1969) 62. 174. no. A.IV.a.1: Bristol H. 801.
- (⁹) ARV 1269.4: Londres, British Museum E 84.
- (¹⁰) M.C. et C.A. Roebuck, *A prize aryballos*, *Hesperia* 24, 1955, 158-63: Musée de Corinthe.
- (¹¹) R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze* (1964) 12-14. 61-3: kantharoi, *Copenhagen 727* (PL. 9) et Athènes 14447.
- (¹²) Cf. Himmelmann-Wildschütz, *op. c.* (*supra* note 1), *passim*; J.M. Carter, *The beginnings of narrative art in the Greek Geometric period*, *ABSA* 67, 1972, 25-58.
- (¹³) A.M. Snodgrass, *Poet and painter in 8th century Greece*, *PCPhS* 205, 1979, 118-30; *idem*, *Towards the interpretation of the Geometric figure-scenes*, *MDAI* 95, 1980, 51-8.
- (¹⁴) Raab, *op. c.* (*supra* note 8) 99.
- (¹⁵) Himmelmann-Wildschütz, *op. c.* (*supra* note 1) 83: cratère, Paris, Louvre A 517.
- (¹⁶) K. Friis Johansen, *Ajax und Hektor: ein vorhomerisches Heldenlied?*, *Historisk-filosofiske Meddelelser det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab* 39, 4, 1961.
- (¹⁷) N. Himmelmann-Wildschütz, *Nach der Schlacht*, *Marburger Winckelmannsprogramm* 1961, 1-5.
- (¹⁸) Tölle, *op. c.* (*supra* note 11) 11-12. 56-7: Tübingen 2657.
- (¹⁹) G. Ahlberg, *Fighting on land and sea in Greek Geometric art* (1971) 29-30 no. B4: Copenhagen 1628.
- (²⁰) K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (1969) 51-59 no. AA 1: Londres, British Museum 99.2 - 19.1.
- (²¹) Fittschen, *op. c.* (*supra* note 20) 68-75 no. M2: Athènes, Agora P 4885.
- (²²) Ahlberg, *op. c.* (*supra* note 19) 28. 189-90 no. 43: Hambourg 1966.89.
- (²³) Voyez C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* (1919) 137-55; W. Ritter von Härtel et F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (1895).

LISTE DES FIGURES

1. Cratère 4209, Florence, ABV 76, 1, d'après A. Minto, *Il Vaso François*, Tav. 29.
2. Coupe 99.518, Boston, ABV 198, d'après N. Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, Taf. 4.
3. Dinos Laconien, E 662, Paris Louvre, d'après C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler*, Taf. 110.4.
4. Coupe laconienne, 190, Paris Cabinet des Médailles, d'après C.M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler*, Taf. 94.
5. Amphore, M 472, Rome Villa Giulia, ABV 291, d'après P. Mingazzini, *Vasi della collezione Castellani*, Tav. 65.1.
6. Hydrie H 801, Bristol, d'après C.W. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Taf. 23.
7. Coupe E 84, Londres British Museum, ARV 1269.4, Photo British Museum.
8. Aryballe corinthien, sans No, Corinthe Musée Archéologique, Photo Musée de Corinthe.
9. Canthare géométrique, 727, Copenhague, d'après CVA Copenhague 2, pl. 73, 5a.
10. Cratère géométrique, A 517, Paris Louvre, Hirmer Fotoarchiv Munich, Négatif No. 601.0302.
11. Oenochoé géométrique, CA 2509, Paris Louvre, dessin tiré de K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen*, Abb. 12.
12. Oenochoé géométrique, 2657, Tübingen, d'après R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze*, Taf. 1.
13. Oenochoé géométrique 1628, Copenhague, d'après G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, p. 30, fig. 33.
14. Oenochoé géométrique, P 4885, Athènes Agora, dessin de P. de Jong, tiré de *Hesperia*, Suppl. 2, p. 70, Fig. 44.
15. Amphore géométrique, 1966.89, Hambourg, Photo A.M. Snodgrass.