ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

VIII

Napoli 1986

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Bruno d'Agostino, Augusto Fraschetti, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Mario Mazza

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

M. Cipolloni Sampò, La tomba tre dell'Acropoli di Toppo Daguzzo (Potenza): elementi per uno studio preliminare p. 1

J. Toms, The relative chronology of the Villanovan cemetery of Quattro Fontanili at Veii » 41

A. Deriu - G. Buchner - D. Ridgway, Provenance and firing techniques of geometric pottery from Pithekoussai: a Mössbauer investigation » 99

A. Charbonnet, Le dieu aux lions d'Eretrie » 117

A. M. D'Onofrio, Un « programma » figurativo tardo-arcaico (le basi ateniesi con « Ballspielszenen » riconsiderate) » 175

C. Bérard, L'impossible femme athlète » 195

L. Bruit - P. Schmitt-Pantel, Citer, classer, penser: à propos des repas des Grecs et des repas des Autres dans le livre IV des ' Deipnosophistes ' d'Athénée » 203

P. Callieri, Rilievi funerari palmireni nella collezione Zeri » 223

F. Vattioni, Le iscrizioni sui rilievi palmireni nella collezione Zeri » 245

Recensioni

E. Greco: *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien. Etude lexicologique: les familles de* κτίζω *et de* οἰκέω-οἰκίζω (M. Casevitz; Klincksiek, Paris 1985, pp. 280) » 251

P. G. Guzzo: *A Greek and Roman Treasury. The Metropolitan Museum of Art. Bulletin 42*, Summer 1984, pp. 72 (D. von Bothmer) » 253

L'IMPOSSIBLE FEMME ATHLETE

Claude Bérard

Pour François Lissarrague

> « Les femmes musclées, elles, ne sont pas virilisées -pas du tout. La femme sportive qui cultive son corps et ses muscles est d'une beauté féminine totale... La femme athlète, il n'y a rien de plus beau ».
>
> Michel Tournier [1]

L'un des thèmes majeurs retenus par les peintres de vases dans l'Athènes classique du Ve siècle est celui du sport, plus exactement celui de la gymnastique pratiquée par les jeunes athlète [2]. Les différents exercices, luttes, lancer du disque

Abbreviazioni supplementari:

Arrigoni = G. Arrigoni, ' Donne e sport nel mondo greco. Religione e società ', dans *Le donne in Grecia*, Roma-Bari 1985, pp. 55 à 201.
Cité = *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, éd. par l'Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Lausanne, et le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Paris, 1984 (éd. allemande, Mayence 1986, et italienne, Modena 1986).
Patrucco = R. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica*, Firenze 1972.

[1] *Magazine Littéraire* 226, janvier 1986, p. 25. Cet article a été donné oralement pour la première fois le 1er juin 1984 au *Cinquième séminaire international et pluridisciplinaire, Sports et civilisations*, organisé par l'Université de Fribourg; par la suite, je l'ai remanié pour le présenter à l'étranger, notamment en France et en Belgique: c'est dire qu'il doit beaucoup à toutes les observations que l'on m'a faites depuis deux ans! F. Lissarrague, auteur de « L'impossible femme à barbe », m'en a suggéré le titre. Merci enfin à B. d'Agostino qui a bien voulu en accueillir le texte dans cette revue.

[2] Les livres sur le sports dans l'Antiquité sont légion; voir en dernier lieu *Cité*, pp. 35 sqq. et 67 sqq. et surtout la bibliographie donnée par *Arrigoni*, p. 176 sqq. note 7. Sur la nudité comme marqueur culturel racial, cf. mon article ' L'image de l'Autre et le héros étranger ' dans *Sciences et racisme*, éd. par l'Université de Lausanne, Lausanne 1986, p. 5 sqq.

et du javelot, saut, course, sont autant de prétextes à mettre en scène des corps juvéniles nus pour en exalter la beauté séductrice. En effet, à l'entraînement sportif, qui développe harmonieusement les membres, stimule l'esprit de compétition et prépare à la chasse et à la guerre, succède la toilette (fig. 58,1) [3], destinée certes à nettoyer le corps mais aussi à le faire resplendir, à le faire proprement briller comme une statue de bronze fin au soleil: l'usage régulier des huiles parfumées donne à la peau « bronzée » une apparence satinée qui n'est pas sans évoquer l'élaboration et l'entretien de la patine des statues; ainsi s'établissent et se renforcent de curieux rapports sensuels entre les statues des athlètes vainqueurs et les formes vivantes qu'elles reproduisent dans une perfection idéale.

Beauté séductrice, ai-je dit ci-dessus; en effet, la gymnastique est un spectacle permanent dont les acteurs n'existent que par les spectateurs. A l'occasion des jeux ou des fêtes officielles, les gymnastes, bien entendu, évoluent sous les yeux des juges et du public venu de toutes parts les encourager et les admirer; mais dans le cadre plus limité des séances d'entraînement déjà, les terrains et les pistes d'exercice sont envahis de compagnons et d'hommes plus âgés qui courtisent les jeunes gens en leur offrant des cadeaux: petits animaux vivants (le plus fréquent est le lièvre), volatiles divers dont le plus apprécié est le coq, gigot désossé, voire même sommes d'argent [4].

Dans le cadre réduit que les potiers proposent aux peintres, ceux-ci ont accumulé les détails précisant le lieu de l'action: le gymnase; les plus fréquemment représentés sont la borne, limite des départs ou des arrivées, borne autour de laquelle tournent les coureurs et les attelages, les puits, les chadoufs — qui servent à monter l'eau nécessaire à ameublir la piste et rabattre la poussière mais aussi à remplir la vasque des ablutions —, l'autel et le pilier hermaïque qui rappellent que les dieux sont toujours présents (fig. 58,2) [5]. A ce cadre architectural fixe, on ajoutera le paquetage individuel de l'athlète composé d'une grosse éponge, d'un flacon globulaire pour l'huile parfumée et d'un racloir en bronze, le strigile, l'instrument le plus caractéristique du sport antique (cf. fig. 58,1 et 2 dans le champ).

Le strigile nous conduit au coeur du probleme. Il introduit une note réaliste dans cette imagerie qui ne donne à voir que de beaux jeunes gens au corps admirable et parfumé. Il faut en effet se représenter les athlètes commençant l'exercice leur belle peau mordorée déjà enduite une première fois d'huile [6], puis suant, transpirant, bientôt couverts de sable et vernissés de boue, parfois griffés,

[3] *ARV*² 246; cf. *Cité*, p. 34, fig. 47.

[4] *Cité*, p. 67 sqq. et fig. 113 sqq. Voir aussi G. Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke*, Berlin 1983.

[5] Cf. *Cité*, p. 31, fig. 42 sqq. et pp. 88-89, fig. 126*a-b-c-d*. Pour les problèmes du traitement de l'espace dans l'imagerie attique, voir ' Espace de la cité grecque, espace des imagiers ', dans *Degrés*, 35-36, 1983, article C.

[6] Cf. C. Ulf, ' Die Einreibung der griech. Athleten mit Oel. Zweck und Ursprung ', dans *Stadion* 5, 1979, pp. 220 sqq.

meurtris et sanguinolents; à la fin de l'entraînement, leur aspect devait être bien peu ragoûtant [7]! C'est alors qu'intervient le strigile: pour décrasser la peau de ce mélange de sueur, d'huile, de boue, exsudat gras et brillant que les textes désignent du terme technique de *gloiós* dont le champ sémantique englobe des qualificatifs tels que gluant, visqueux, crasseux, huileux [8]. L'évocation est claire et les peintres ne peuvent que la suggérer en peignant l'instrument-clef du rétablissement: le racloir qui va permettre aux formes corporelles engluées et maculées de resplendir à nouveau. La fonction utilitaire du strigile évoque ces scènes gymniques avec réalisme et montre à quel point nous sommes coupés des situations culturelles reproduites par les imagiers: il nous manque la couleur, le bruit, l'odeur, le toucher ... Par ailleurs, cela va de soi, les peintres mettent l'accent sur la beauté idéale et non sur les détails désagréables et triviaux du vécu.

Face à ces représentations de la gymnastique masculine, nous découvrons une série d'images sur lesquelles les protagonistes sont des femmes [9], le plus souvent nues, comme les garçons (fig. 59,1-2) [10]. Cette nudité permet aussi d'apprécier leur beauté: ce sont de jolies jeunes filles, à la chevelure soigneusement torsadée en chignon ou éployée en boucles sur leurs épaules, au corps élancé, souvent athlétique. Elles s'étrillent, se lavent, se peignent, se parfument autour de la même vasque que celle observée dans les gymnases décrits ci-dessus (cf. fig. 58,2). Soulignons d'emblée que la vasque ne signale pas automatiquement le gymnase; les signes iconiques, par définition, fonctionnent toujours à l'intérieur d'un systéme de combinaisons qui créent des significations précises. Dans la série de représentations gymniques féminines envisagée ici, le lieu de l'action n'est jamais dénoté explicitement comme un gymnase; les peintres n'ont sauf erreur jamais recouru exactement aux combinaisons utilisées pour localiser la gymnastique masculine [11]. En revanche ils ont souvent substitué à la borne ou au pilier hermaïque une colonne dorique. Ces scènes pourraient donc à la rigueur se dérouler non pas dans un espace public (comme celui du gymnase) mais dans un espace privé (comme la cour d'une maison). On remarquera qu'un arbre se

[7] Cf. par exemple *ARV*² 401,3; *Cité*, p. 157, fig. 223.

[8] On notera, dans la veine réaliste, que ce *gloiós* était récupéré et faisait l'objet d'un trafic de seconde main pour ses propriétés huileuses et médicinales... Voir le commentaire de J. et L. Robert, *Bulletin épigraphique*, dans *REG* 91, 1978, p. 434 sq.

[9] Sur la gymnastique féminine en Grèce, on consultera par exemple F. A. G. Beck, *An Album of Greek Education*, Sidney 1975 et *Patrucco, passim*. *Arrigoni* est maintenant fondamental, toutefois l'ampleur de son remarquable travail ne lui a pas permis d'entrer dans tous les détails de la préparation sportive en Attique. J'estime par exemple qu'elle a un peu négligé la pyrrhique féminine dont le cadre peut être « léger » mais aussi souvent très fortement religieux (Artémis et Athéna); cf. *Cité*, p. 87 sq. et ' Athéna mélancolique ' dans « Lectures et pratiques de l'image », *Recherches et documents du Centre Thomas More*, 41, 1984, p. 10 sqq.

[10] *ARV*² 236,4 (fig. 59,1) et 1111,1 (fig. 59,2). Cf. *Cité*, p. 88 sqq. et *Arrigoni*, pl. 13 et 15 avec commentaire. Voir aussi *ARV*² 1052,19 et 1166,98. Sur la fig. 59,2 on ne tirera pas parti de la périscélide portée par l'athlète de gauche pour faire glisser la scène dans le demi-monde...

[11] Noter le chadouf sur *ARV*² 1166,98; cf. *Arrigoni*, pl. 16.

profile parfois dans le champ, signalant que l'action se joue en plein air. La vasque se retrouve ailleurs associée à une colonne dans des scènes intimistes qui ont pour cadre la maison privée et non pas le gymnase public [12]. En bonne iconologique, il aurait fallu admettre que les imagiers opposaient le lieu de la gymnastique féminine à celui de la gymnastique masculine si la colonne avait été systématiquement absente dans celui-ci. Or c'est loin d'être le cas [13].

On ne peut exclure a priori que les femmes ne sortent à l'occasion du gynécée pour s'adonner à des exercices sportifs qui nécessitent des équipements particuliers, tout ce qui touche à la natation par exemple. Précisément, sur une amphore archaïque à figures rouges (fig. 60,1) [14], un groupe de jeunes femmes s'ébattent au bord de la mer dont les eaux sont évoquées par de petits dauphins. La plage est aménagée, pourvue d'un plongeoir sur lequel une femme prend son élan; une colonne à droite signale un cadre architectural. A cette image correspond une autre scène, à figures noires [15], où se retrouvent le thème du plongeon et celui de la toilette après l'effort: des jeunes filles se douchent, rincent leurs cheveux, les peignent. Dans les deux tableaux, les flacons globulaires contenant les huiles parfumées témoignent du raffinement de ces activités.

La natation pose cependant un problème. L'opposition entre l'imagerie de la gymnastique masculine et la gymnastique féminine nous intéresse tout particulièrement. Si je m'autorise à parler de cette dernière, c'est principalement à cause de la présence du paquetage d'athlète (éponge, flacon globulaire et surtout strigile) dans les scènes où l'on voit de jeunes femmes nues s'affairer autour de la vasque. Il faut remarquer que si le flacon à parfum, l'éponge et le peigne sont dessinés dans les représentations de plongeons et de baignades, le strigile quant à lui y fait défaut, preuve que l'on ne se trouve pas sur le plan des exercices gymniques comme tels, toujours localisés au gymnase. Une fois de plus, l'imagerie révèle sa cohérence et sa logique réaliste: il n'y a pas racloir parce qu'il n'y a pas *gloiós*. En revanche sur les images étudiées ici, le strigile n'est pas seulement suspendu dans le champ à côté de l'aryballe et de l'éponge; il est manifestement utilisé par les jeunes femmes: plusieurs d'entre elles l'ont en main et l'une d'elles se racle de dos dans un geste sans ambiguïté (fig. 59,1). La fonction de l'instrument nous incite à conclure que, les mêmes causes produisant les mêmes effets, la peau de ces jeunes filles est reconverte de *gloiós* dont il faut la débarrasser après l'effort avant de la laver à l'aide de l'éponge puis de la masser à l'huile parfumée. Ce qu'il faut donc retenir c'est la présence du *gloiós* qui postule par définition des exercices gymniques relativement poussés.

C'est bien là que surgit le problème. En effet, les imagiers nous présentent, pour la gymnastique masculine, une séquence cohérente: exercices divers puis

[12] *Cité*, p. 98, fig. 141.
[13] Par exemple *ARV*² 882,37.
[14] *ARV*² 4, 13; cf. *Arrigoni*, pp. 92, 106 et pl. 21 et commentaire.
[15] *Paralipomena* 146,8 ter; cf. *Cité*, p. 90, fig. 128 et *Arrigoni*, pl. 22 et commentaire.

nettoyage; en revanche dans les représentations de gymnastique féminine, ils ne nous montrent que la phase finale: la toilette. Nous ne voyons jamais l'équivalent des divers exercices pratiqués par les jeunes gens, exception faite des scènes de natation, nous l'avons dit.

Que faut-il conclure de ce silence? Je pense quant à moi que les jeunes femmes font réellement de la gymnastique: l'emploi du strigile en fait foi. Mais au niveau des représentations, il est impossible de montrer une femme à l'entraînement: le sport féminin n'est pas un spectacle au même titre que le sport masculin. Les valeurs mises en jeu dans la gymnastique pratiquée par les hommes sont strictement viriles; l'esprit d'émulation, de rivalité, de compétition, de performance — ce que l'on appelle en grec l'*agôn* — est caractéristique de la formation morale du citoyen grec. Cette formation est destinée, sur le plan pratique, à préparer les jeunes gens à la guerre. L'une des disciplines consiste d'ailleurs dans la course en armes, ce qui souligne bien l'étroite corrélation entre fonction sportive et fonction militaire. Il en va tout autrement pour les femmes. La gymnastique féminine est avant tout pratiquée dans un but hygiénique; elle contribue à maintenir cet équilibre fondamental que résume la formule *mens sana in corpore sano*. Les femmes elles aussi ont le droit, sinon le devoir comme diront les philosophes, d'entretenir un corps sain, non seulement pour leur propre équilibre mais aussi dans un souci eugéniste: les belles femmes produisent de beaux enfants [16]. Par conséquent ce que retiennent les peintres, ce n'est pas tant les exercices comme tels que leurs résultats: santé, beauté et harmonie des corps.

On mesure donc la différence entre le statut de la gymnastique masculine et celui de la gymnastique féminine. A Athènes, au Ve siècle, la femme athlète n'existe pas sur le même plan que son homologue masculin. La finalité des exercices qu'elle pratique est autre. On ne la verra jamais concourir dans le stade, bien sûr; et on ne la représentera jamais en train de sauter, de courir, voire, pourquoi pas, de lutter avec ses compagnes.

C'est sur ce point que ma thèse de l'impossible femme athlète s'oppose à l'opinion défendue par Giampiera Arrigoni [17]. Pour cet auteur en effet, les peintres auraient mis en scène des jeunes filles de Sparte. Mais, précisément, pourquoi n'avoir pas saisi alors l'occasion de représenter ces « montre-cuisses » en action, lieu commun de la tradition littéraire? Si l'imagier attique déplace le choix du moment, ce n'est pas fortuit mais bien pour marquer la différence de statut existant entre le jeune Athénien et la jeune Athénienne. Il me semble inconcevable de glisser tout à coup et sans indication formelle dans le cadre institutionnel et mental d'une autre cité. Peu importe par ailleurs que certains vases aient été trouvés en Grèce occidentale; on ne se lassera pas de répéter que l'imagerie attique est un phénomène purement attique au niveau de la genèse et de la pratique du

[16] Voir les références données par *Patrucco*, p. 45 et note 4 et *Arrigoni*, p. 65 sqq. et notes (principalement à propos de Sparte).
[17] *Arrigoni*, p. 167 à propos de la pl. 13 et p. 168 à propos de la pl. 15.

répertoire. Le fameuse mosaïque de Piazza Armerina (fig. 62,1) [18] démontre clairement à quel point c'eût été possible de figurer des athlètes féminines pratiquant les mêmes exercices que leurs homologues masculins. Autant la femme athlète athénienne est inconcevable au Ve siècle, autant la femme athlète est « possible » sous l'Empire, même celui de Constantin! Les stratégies des imagiers attiques révèlent donc une remarquable cohérence.

Dans cette perspective, on pourrait avancer que le lieu de l'action importe peu. Nous avons vu, dans le cadre de la natation, que les jeunes filles pouvaient gagner des plages aménagées pour la baignade et le plongeon. Sur un vase archaïque, quatre jeunes femmes se lavent dans une fontaine monumentale (fig. 60,2)[19]. On a fait observer à juste titre que, puisqu'il est inconcevable que des femmes se baignent dans une fontaine publique au vu de tous les passants, la scène se situe nécessairement à l'intérieur d'un gymnase; si l'on prête crédit au témoignage des imagiers, on est donc contraint d'envisager, pour les femmes, la possibilité d'accéder occasionnellement aux lieux de la gymnastique masculine. Dès l'époque hellénistique, et plus encore à l'époque romaine, des jours fixes leur seront réservés officiellement [20]. Nous sommes malheureusement trop mal renseignés pour les époques archaïque et classique; il est impossible d'avancer des solutions valables à partir d'un ou deux vases seulement.

Je ne suis pas certain non plus que les opposition dégagées ci-dessus entre les combinaisons de signes à valeur spatiale (par ex. vasque + colonne [cf. fig. 59,1-2] *vs* vasque+borne [cf. fig. 58,2]) correspondent à des localisations systématiquement différentes (cour de maison privée *vs* piste de gymnase). En effet, les moments retenus par les peintres n'étant pas les mêmes, le statut de la gymnastique différant entre hommes et femmes, il est vraisemblable que dans les deux cas le lieu soit identique. La colonne figurée dans une scène de baignade (cf. fig. 60,1) ne renvoie certes pas à une architecture domestique [21]. Sur une autre image (fig. 61,1) [22], un homme surgit près de la vasque et caresse le sein de la jeune femme qui s'y lave. Situation insolite, scandaleuse, dont les historiens et les archéologues se débarrassent en la faisant glisser sur le plan du demi-monde. Je ne serais pas

[18] Voir en dernier lieu la publication de A. Carandini et al., *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina...*, Palermo 1982; cf. p. 154.-Je ne suis pas compétent pour discuter ici l'interprétation de cette scène (ballet aquatique ou non?). Il m'importe simplement de relever les notions de *spectacle* et de concours (*agôn*), inconcevables, au niveau des représentations, dans l'Athènes du Ve siècle.

[19] *ABV* 478.

[20] Cf. P. Ducrey et H. van Effenterre, 'Un règlement d'époque romaine sur les bains d'Arcadès', dans *Kretika Chronika* 25, 1973, p. 281 sqq. A l'époque impériale, il existe même des femmes gymnasiarques: L. Casarico, *Donne ginnasiarco*, dans *ZPE* 48, 1982, p. 117 sqq. (à confronter avec *Arrigoni*, pl. 19!).

[21] Cf. *supra*, note 14.

[22] *Stamnoi. An Exhibition at the J. Paul Getty Museum*, Malibu, P.G. Museum, 1980, nr. 15B. Je remercie Marion True de m'avoir envoyé la photographie reproduite ici.

loin de croire quant à moi que ce type de rencontre était plus fréquent qu'on ne le pense. L'imagerie montre que les hommes surprennent volontiers les femmes soit à la fontaine où elles viennent puiser l'eau [23], soit à la baignade; les exemples mythologiques ne manquent pas. Dans le cadre d'une maison privée, la scène n'a pas grand sens; elle est même impossible. En revanche, dans le cadre d'un établissement public, elle devient concevable et se charge d'une connotation humoristique. On observera que les femmes sont toujours figurées en groupe, comme dans les scènes de natation; j'y vois un indice supplémentaire, tout en restant conscient que, représentées dans leurs appartements, les femmes sont aussi souvent plusieurs, que ce soit pour travailler ou pour se divertir.

Il existe en fait une série de vases sur lesquels non seulement une femme sportive apparaît dans le cadre caractéristique de la gymnastique masculine — signalée par la vasque *et* la borne — mais encore face à un athlète masculin (fig. 61,2) [24]: il s'agit d'Atalante et d'Hippoménès. On connaît l'histoire: Atalante, héroïne chasseresse, refuse le mariage et se consacre au service d'Artémis. Elle participe à la chasse du sanglier de Calydon et remporte un prix de course ou de lutte aux jeux funèbres en l'honneur de Pélias. Elle avait promis de n'épouser que celui qui la vaincrait à la course, ce qui incite Hippoménès à recourir à un stratagème inspiré par Aphrodite: muni des fameuses pommes que lui a confiées la déesse, il les laisse tomber au moment où il va être rejoint; Atalante, curieuse et/ou amoureuse, s'arrête pour les ramasser. Le peintre a représenté les préparatifs de l'épreuve, en présence d'Aphrodite et d'Eros, dans un cadre marqué par la vasque, du côté d'Atalante, et par la borne, du côté d'Hippoménès. Ainsi apparaît enfin l'impossible femme athlète, transposée sur le plan mythologique: mais elle n'est que l'illustration d'une belle histoire, voire le projection d'un fantasme comme sur les images mettant en scène l'héroïne luttant avec Pélée dans le cadre des jeux funéraires mentionnés ci-dessus [25]. Le changement de plan semble confirmer le refus délibéré de représenter toute activité gymnique féminine réelle.

Et pourtant, faut-il en rester là? On ne peut manquer d'être frappé, en examinant d'autres images, par le caractère réaliste de l'équipement de la jeune fille. Déjà sur le cratère de Bologne (fig. 61,2), l'héroïne porte aux pieds une sorte de bandage soutenant la voûte plantaire; ce détail technique surprend dans une scène

[23] C. Bérard, 'Erotisme et violence à la fontaine', dans *Etudes de Lettres*, Lausanne, Faculté des Lettres, 1983, fasc. 4, p. 20 sqq. Cf. L. Hannestad, 'Slaves and the Fountain House Theme', dans *Ancient Greek and Related Pottery*, éd. par H.A.G. Brijder, Amsterdam 1984, p. 252 sqq.; certes, il y a des esclaves, les Thraces tatouées notamment. Je crois néanmoins que, au niveau des représentations, elles ne sont qu'une minorité; il n'est que de regarder leur habillement. Sauf erreur, R.F. Sutton, *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Chapel Hill 1981, ne mentionne pas ce vase (ici, fig. 61,1).

[24] *ARV*² 1152,7. Je reviendrai dans un article à paraître en 1987, à l'occasion d'un volume de *Mélanges*, sur l'imagerie d'Atalante.

[25] *ABV* 509, 121.

mythologique [26]. A l'intérieur d'une coupe de Ferrare (fig. 62,2) [27], la protagoniste est vêtue d'un caleçon collant et d'un bonnet, attaché sous le menton, qui maintient les cheveux. En outre, elle tient en main un pic ou une houe, instrument servant à ameublir le terrain d'exercice. Au revers du vase, à l'extérieur de la vasque, sont figurés des athlètes masculins qui n'ont rien de mythologique. Enfin, sur une coupe du musée du Louvre (fig. 62,3) [28], l'héroïne est seule face à la borne qui signale le gymnase. Elle porte le costume complet de la femme athlète (caleçon, soutien-gorge et bonnet) et tient également la pioche pour préparer le terrain; dans le champ figure le paquetage d'athlète qui nous a servi de point de départ: l'aryballe, l'éponge et le strigile. L'image est donc bien ancrée dans la réalité. Seule une inscription — Atalante — permet d'interpréter cette scène sur le plan mythologique. On a même l'impression que le peintre s'est vu contraint d'écrire ce nom pour que puisse être identifiée l'héroïne figurée comme n'importe quelle femme athlète. Il faut donc extraire de ces images les renseignements techniques qu'elles fournissent: le peintre ne peut que suivre les modèles qu'il a sous les yeux; il n'invente rien et se borne à reproduire l'équipement sportif féminin contemporain [29]. L'archéologie, en mettant au jour des modèles de strigiles conçus pour les femmes, vérifie l'existence et l'emploi de ces instruments dans des mains féminines [30]. On en déduira que si les hommes s'entraînent nus, les femmes par pudeur, par convenance et pour des raisons pratiques, bénéficient d'un équipement approprié. Cela dit, la constatation formulée plus haut demeure valable: au niveau des représentations, on ne voit pas de femmes pratiquer les mêmes exercices que les hommes. Face à la borne, même Atalante est immobile, au repos: elle ne s'entraîne pas au saut, ni à la course; elle n'a pas en main un disque ou un javelot — arme qu'elle utilise pour chasser — non, elle tient très prosaïquement la pioche à ameublir le sol; il n'y a là aucune allusion mythologique, bien au contraire. La dénomination est vidée de tout contenu héroïque; elle n'est au mieux qu'un prétexte à contourner la femme athlète!

L'examen du cas d'Atalante corrobore donc ce que nous avions constaté à propos de la spécificité de la gymnastique féminine. Si le sport masculin ressortit à l'esprit de compétition et de rivalité, les exercices féminins constituent un entraînement physique dans un but esthétique et hygiénique. D'un côté, le sport et la guerre; de l'autre, la beauté et l'amour. L'histoire d'Atalante, en fait, est une histoire d'amour placée sous le signe d'Aphrodite et d'Eros [31]. Décidément, la femme athlète n'existe pas pour les Athéniens!

[26] Comparer *Arrigoni*, pl. 11 et commentaire p. 164.
[27] *ARV*² 919,5.
[28] *ARV*² 797,137; cf. *Arrigoni*, pl. 14 et commentaire p. 167 sq.
[29] Cf. R. Ginouvès, *Balaneutiké*, Paris 1962, p. 174.
[30] *Arrigoni*, pl. 8 et 11; cf. P. Bruneau, ' Tombes d'Argos ', dans *BCH* 94, 1970, p. 530.
[31] C'est bien la leçon du fameux lécythe de Douris, *Paralipomena* 376, 266bis.

CITER, CLASSER, PENSER: A PROPOS DES REPAS DES GRECS ET DES REPAS DES AUTRES DANS LE LIVRE IV DES *DEIPNOSOPHISTES* D'ATHENEE

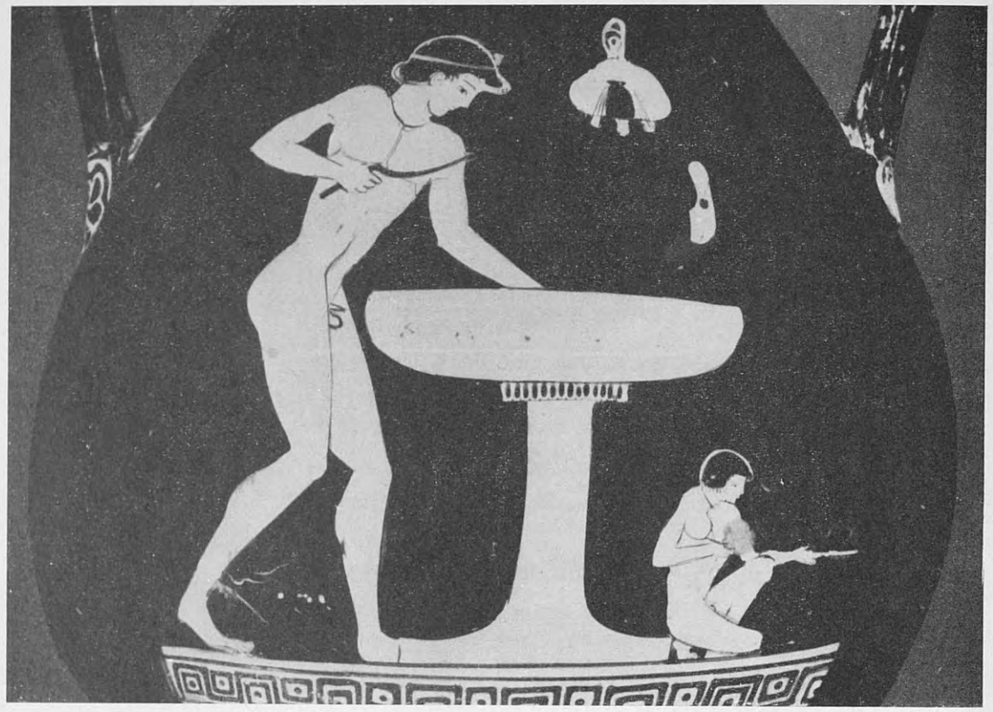
Louise Bruit et Pauline Schmitt-Pantel

La tradition a le plus souvent considéré les « Deipnosophistes » d'Athénée comme un ouvrage composite, un réservoir de références accumulées sans ordre, un fourre-tout érudit sans unité ni perspective [1]. Prenant le contre-pied de cette tradition, A. Lukinovich s'est intéressée récemment à la valeur littéraire du « Banquet » d'Athénée en montrant comment son auteur « joue sur le rapport qu'il établit entre les deux plans: le banquet comme contexte des discours et le discours sur le banquet » [2]. Nous nous proposons pour notre part d'observer la façon dont les récits sont agensés: le jeu littéraire sur la forme et le travail sur le contenu [3]. Nous limiterons ici notre enquête au livre IV des Deipnosophistes, qui

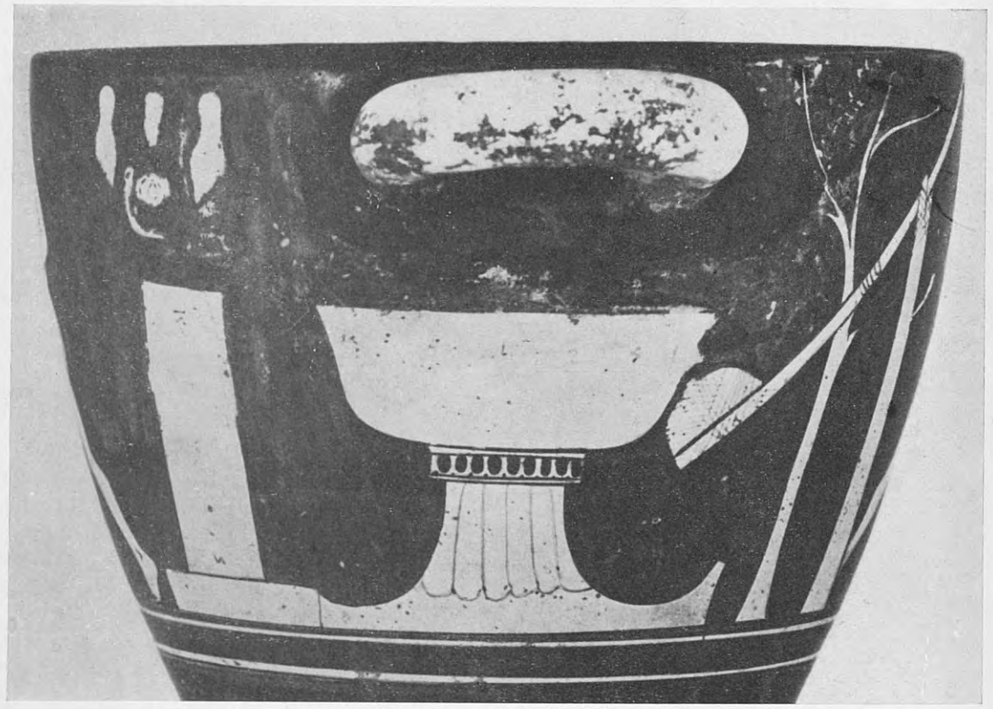
Abréviations supplémentaires:

F. Hartog, 1980 = F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris 1980.
B. P. Reardon, 1971 = B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C.*, Paris 1971.

[1] B. P. Reardon, 1971, p. 227.
[2] A. Lukinovich, ' The play of reflections between literary form and the sympotic theme in the *Deipnosophistae* of Athenaeus ', dans *The Deipnosophistae* (Actes du colloque d'Oxford, sept. 1984) [ed. O. Murray, Oxford 1987]. A. Lukinovich montre comment le motif du repas permet de développer les trois traits fondamentaux de la conception classique de la littérature: la variété, l'usage de la métaphore, l'imitation, et elle conclut que les Deipnosophistes sont bien une oeuvre d'écrivain.
[3] Des recherches personnelles nous ont amenées à utiliser Athénée et en particulier le livre IV. En nous en servant comme source d'informations, comme recueil de textes, nous avions le sentiment de laisser échapper une dimension de l'oeuvre, d'où cette enquête. Voir: L. Bruit, *Sacrifices non sanglants et offrandes végétales en Grèce ancienne. Rites et idéologies*, Thèse de 3ème Cycle, Paris 1983 et « Sacrifices à Delphes », dans *RHR* 1984. P. Schmitt-Pantel, « Banquet et cité grecque. Quelques questions suscitées par les recherches récentes », dans *MélRome* 97, 1985, pp. 135-158 et *Les banquets publics dans les cités grecques*, Thèse d'Etat, Université Lyon 2, 1987.



1

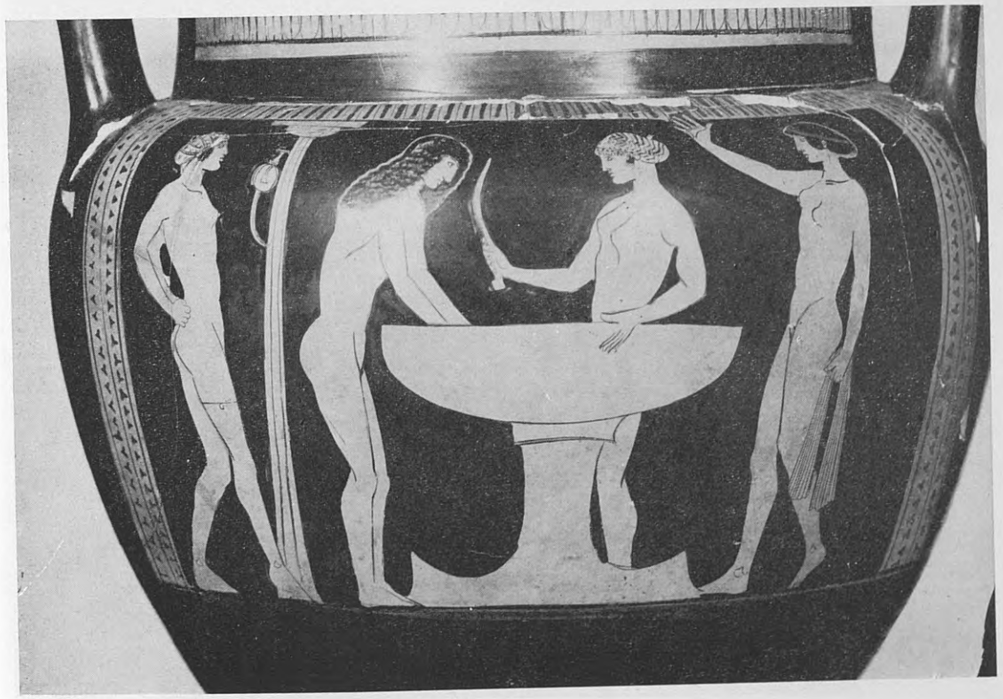


2

1 Péliké de Berlin 4560. Photo Staatliche Museen Preussischer Kultur Besitz.
2 Skyphos de la Collectione Hirschmann. Photo Archäologisches Institut, Zurich.

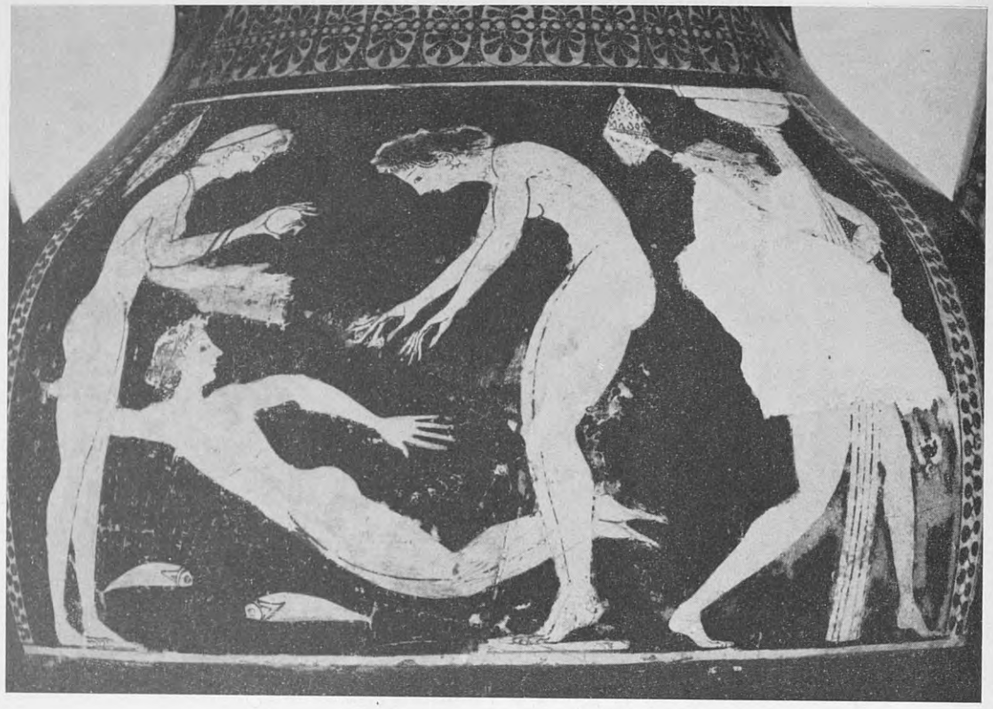


1

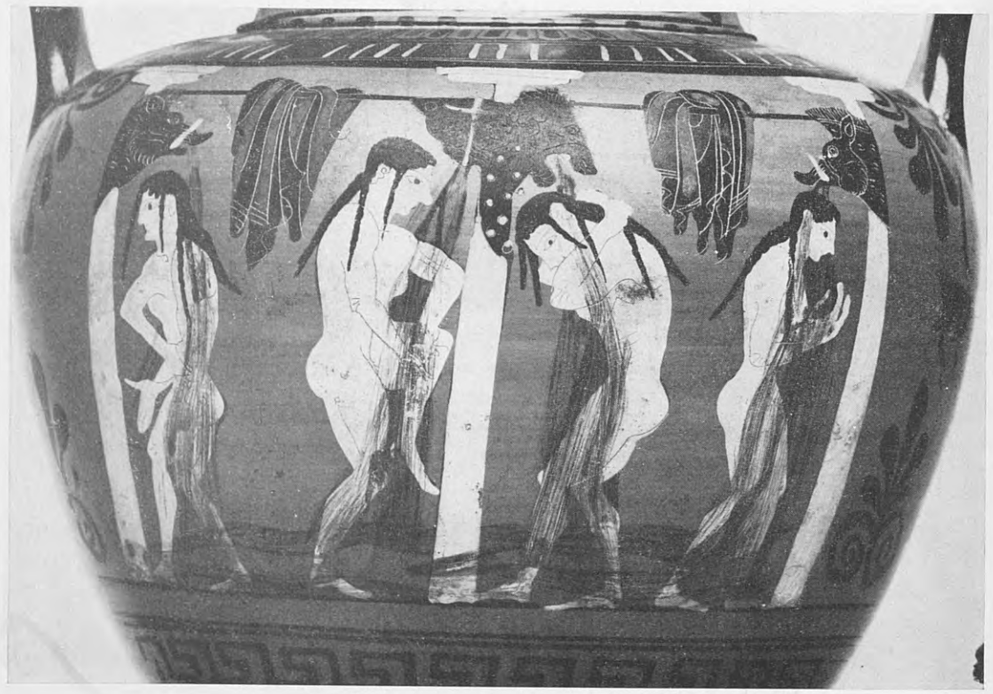


2

1 Cratère de Bari 4979. Photo A. Held, Ecublens.
2 Cratère de Vienne 2166. Photo Kunsthistorisches Museum.



1



2

1 Amphore de Paris F 203. Photo Chuzeville.
2 Amphore de Berlin 1843. Photo Staatliche Museen; Antiken-Sammlung.



1



2

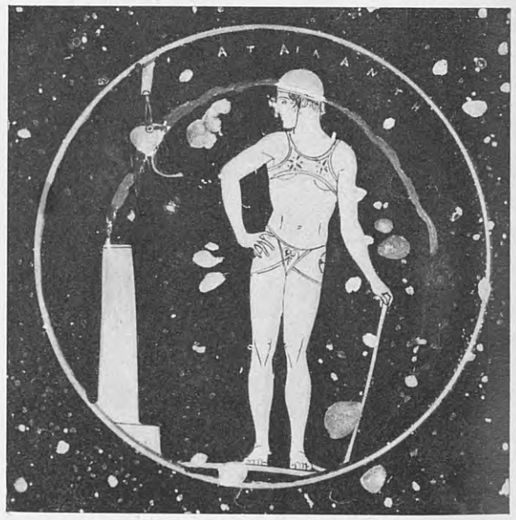
1 Stamnos d'une collectione privée, Texas. Photo J. Paul Getty Museum, Malibu.
2 Cratère de Bologne 300. Photo Franco Ragazzi.



1

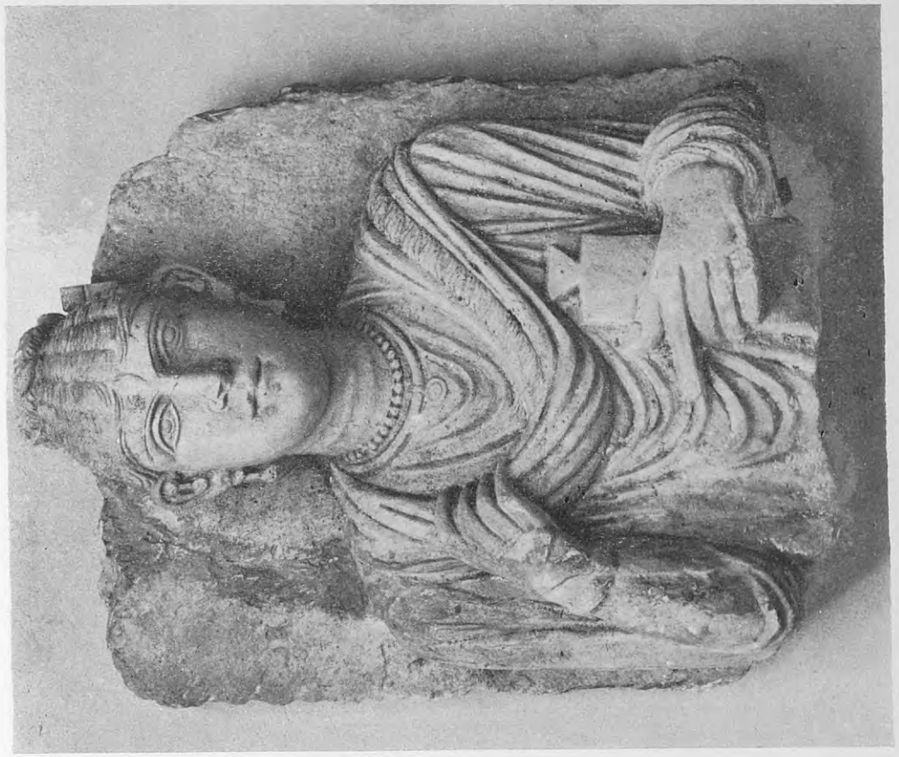


2

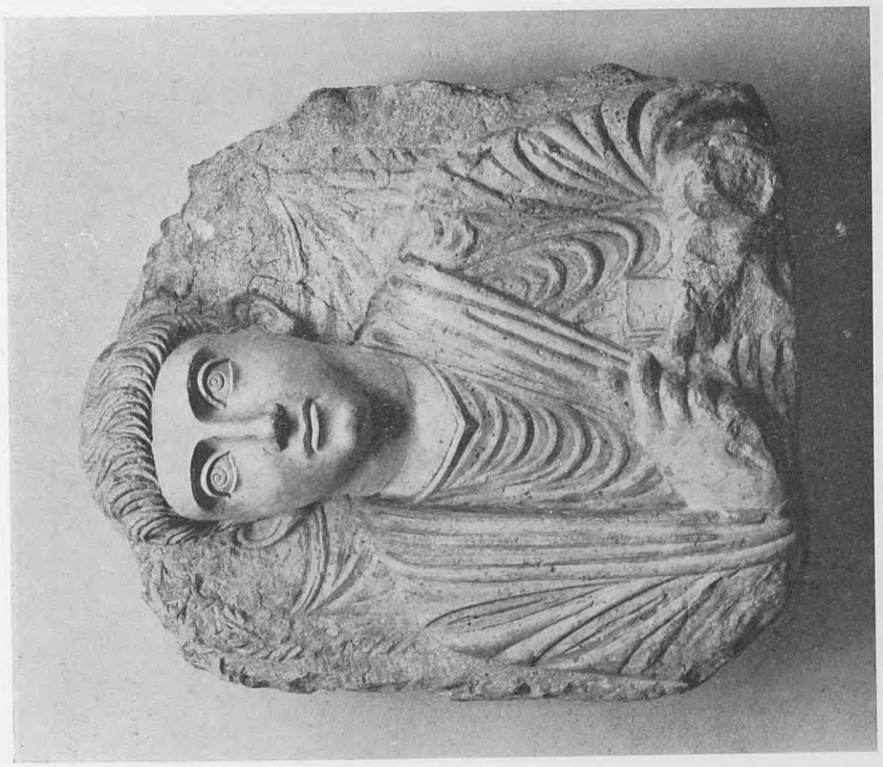


3

1 Mosaïque de Piazza Armerina. Photo Alinari.
2 Coupe de Ferrare T 991. Photo Museo archeologico Nazionale.
3 Coupe de Paris CA 2259. Photo Musée du Louvre.



2



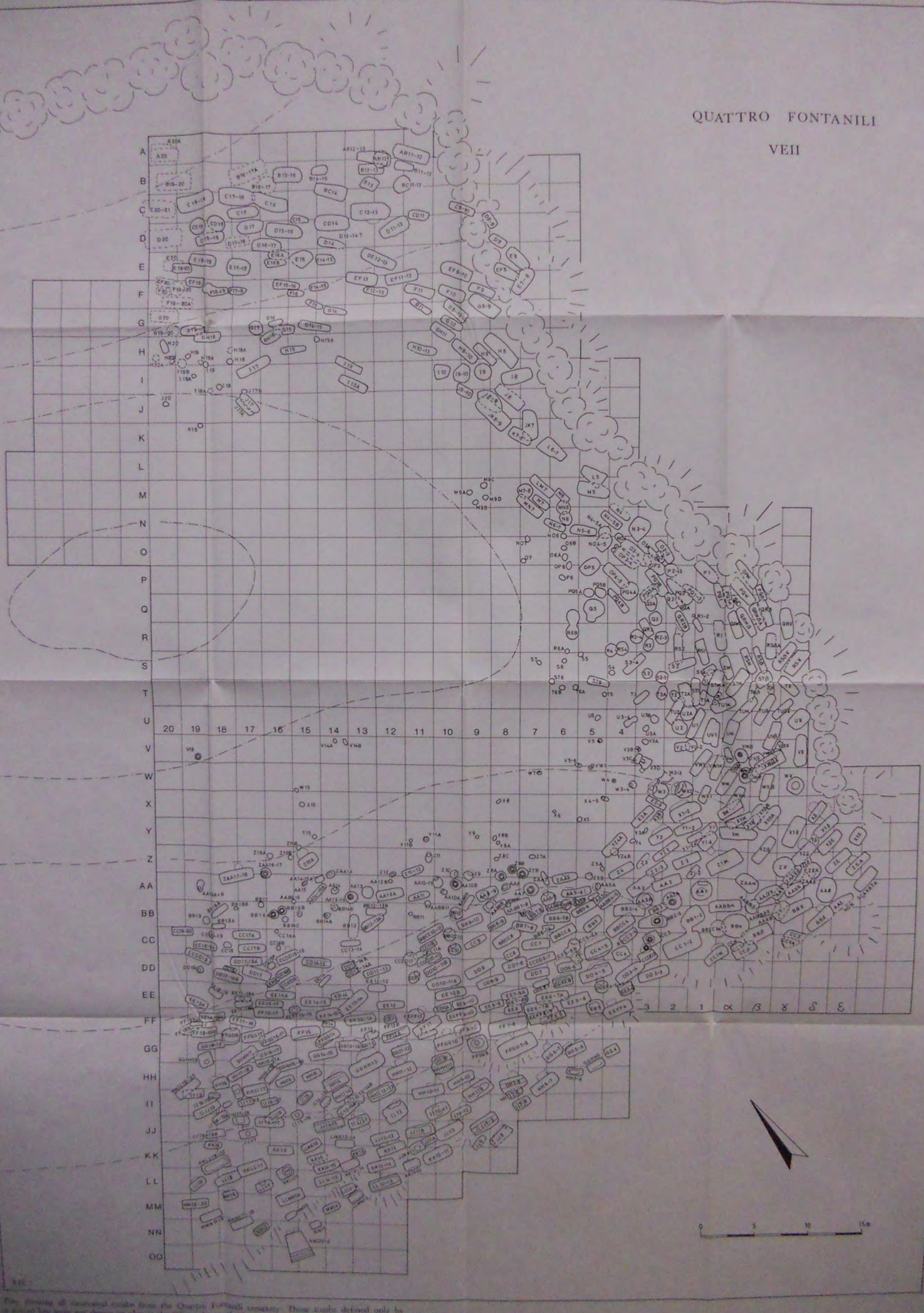
1

1 Rilievo funerario con busto maschile nr. 2 (*Fot. DAIR*). 2 Rilievo funerario con busto femminile nr. 4 (*Fot. DAIR*).

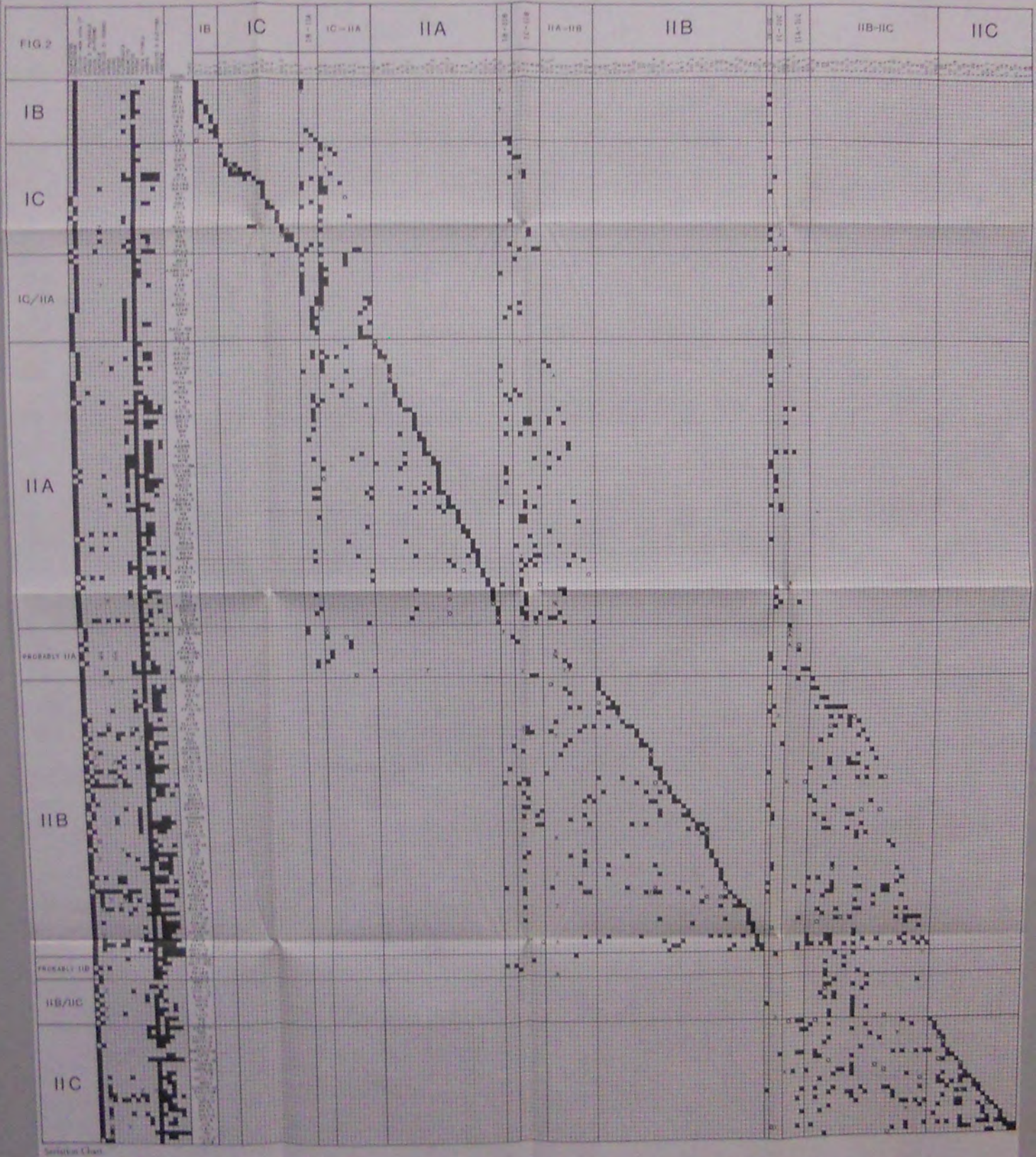
FINITO DI STAMPARE NEL NOVEMBRE DEL MCMLXXXVI
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA » S.A.S.
VIA S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

QUATTRO FONTANILI

VEII



Plan showing all excavated tombs from the Quattro Fontanili cemetery. Those tombs defined only by a dotted line were not shown on plan in the Qf catalogue; the form and position shown here is estimated.


FIG.2
IB
IC
IC–IIA
IIA
IIA–IIB
IIB
IIB–IIC
IIC
IB
IC
IC/IIA
IIA
PROBABLY IIA
IIB
PROBABLY IIB
IIB/IIC
IIC