

IMAGES
re-vues

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018

Trajectoires biographiques d'images

Le sceau d'Agamemnon

Usages des sceaux dans l'Athènes classique : histoire d'un objet non représenté

The seal of Agamemnon. Uses of seals in classical Athens: history of an unrepresented object

Nicolas Siron



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6124>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

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

Référence électronique

Nicolas Siron, « Le sceau d'Agamemnon », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6124>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



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

Le sceau d'Agamemnon

Usages des sceaux dans l'Athènes classique : histoire d'un objet non représenté

The seal of Agamemnon. Uses of seals in classical Athens: history of an unrepresented object

Nicolas Siron

Je remercie François Lissarrague de ses conseils pour cet article et j'en profite pour exprimer tout le plaisir que j'ai eu à suivre ses séminaires et à bénéficier de ses enseignements.

- 1 Si le « sceptre d'Agamemnon » est prépondérant chez Homère, et en particulier dans l'*Illiade*¹, il perd de son importance par la suite et c'est un autre objet qui prend le devant de la « scène », lequel pourrait être nommé par analogie le « sceau d'Agamemnon »². Ce bijou apparaît dans les tragédies athéniennes, à savoir les représentations qui, à partir de la fin du VI^e siècle, sont données à Athènes à l'occasion du concours tragique ayant lieu lors du festival des Grandes Dionysies. Plusieurs mises en scène ont survécu sous forme de transpositions des dialogues déclamés dans le théâtre de Dionysos, la plupart d'entre elles provenant du corpus des trois poètes tragiques que sont Eschyle, Sophocle et Euripide. Or tous les trois mentionnent le sceau d'Agamemnon dans une de leurs pièces, à savoir respectivement l'*Agamemnon*, l'*Électre* et l'*Iphigénie à Aulis*. Ce motif, qui n'a aucun précédent, se déploie ainsi à travers tout le V^e siècle. Alors qu'aucun sceau n'apparaît dans l'épopée homérique³, une matrice est ainsi évoquée comme celle d'Agamemnon chez les dramaturges tragiques athéniens.
- 2 Bien qu'il soit impossible de comprendre pourquoi a lieu cette création, ni même d'être certain qu'il s'agisse d'une création, la mise en place de ce thème permet d'examiner le fonctionnement des cachets à l'époque classique. D'abord, le sceau recouvre deux réalités distinctes : le sceau-matrice est la bague ou la gemme qui laisse une empreinte sur le sceau-cachet, c'est-à-dire la pastille en cire, argile ou une multitude de matériaux sur laquelle est imprimée la marque⁴. À l'opposé des cachets qui doivent pouvoir être détruits selon le bon vouloir de celui qui les a apposés, les matrices sont des bijoux. En tant qu'objets précieux, elles peuvent servir d'offrandes religieuses et être consacrées à un dieu, comme en témoignent les inventaires de l'Asclépieion d'Athènes⁵. Louis Gernet a d'ailleurs placé les sceaux parmi les objets de valeur dont il souligne la puissance, à travers l'évocation de l'anneau de Polycrate⁶ : selon Hérodote, le tyran choisit en effet son anneau quand il est invité à se défaire de l'objet qui a le plus de valeur à ses yeux⁷. La bague de Polycrate renvoie à la maison des Atrides – nom de la famille issue d'Atrée, père d'Agamemnon selon la majorité des traditions mythiques⁸ : alors que le jet de l'objet à la mer constitue une épreuve pour la souveraineté du tyran, qui perd finalement son trône, les mentions du sceau d'Agamemnon ont lieu aux moments où bascule la royauté d'Argos.



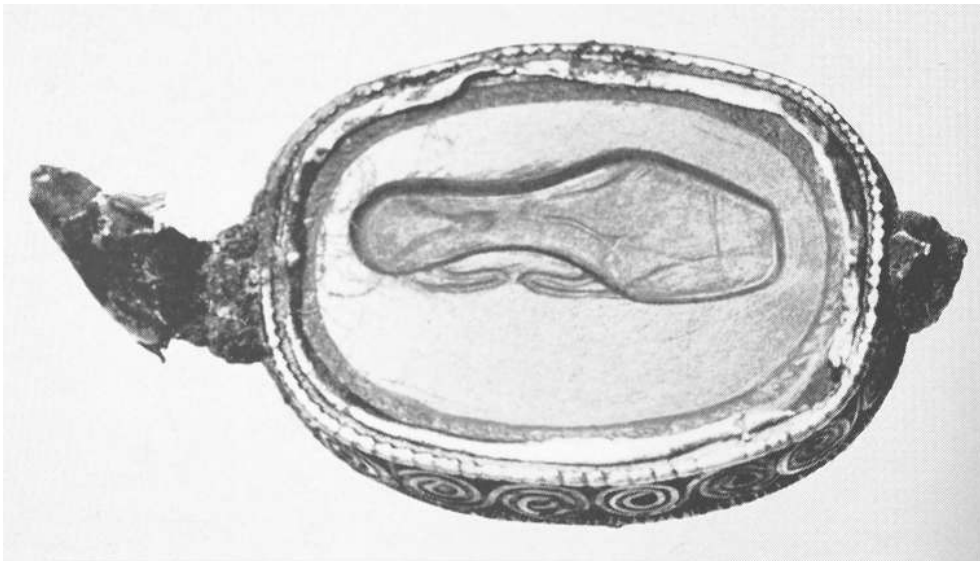
Fig. 1



Une sphinge. Bague en or, époque classique, longueur : 17 mm. Oxford, Ashmoleum Museum (1885.492).

D'après John BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, Londres, Thames and Hudson, 1970, n° 657.

Fig. 2



Une sandale. Gemme scaraboïde en cornaline, époque classique, longueur : 12 mm. Nicosie, Cyprus Museum (R.96).

D'après J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings, op. cit.*, n° 513.

- 3 L'image d'un sceau peut être directement gravée dans une bague en or ou en argent, comme c'est le cas d'une sphinge sur une bague en or (Fig. 1). Elle est entourée d'une ornementation florale dans chaque angle du chaton et repose sur une ligne de sol, un élément fréquent mais pas majoritaire sur les intailles conservées. Les matrices peuvent aussi être des pierres semi-précieuses comme la calcédoine et la cornaline taillées en formes variées (scarabées, disques, cylindres,...)⁹ et enchâssées dans une bague, un collier ou un bracelet, à l'image d'une gemme scaraboïde en cornaline (Fig. 2). Un jeu se dessine ici avec l'usage de la bague elle-même : la sandale représentée est destinée à laisser une empreinte, comme le ferait une vraie sandale, à chaque fois que le sceau est imprimé sur un cachet¹⁰. Dans le cas d'une pierre gravée insérée dans un anneau, les individus portaient dans la vie quotidienne la partie bombée à l'extérieur, c'est-à-dire maintenant

la partie plate contenant l'image contre leur doigt, et retournaient la gemme sur son axe central au moment où ils voulaient se servir de leur sceau. Cette action de retourner le sceau face gravée est d'ailleurs au fondement du mythe de Gygès tel qu'il est raconté par Platon¹¹ : ayant trouvé dans une crevasse un anneau, Gygès devient invisible quand il en tourne le chaton vers l'intérieur, autrement dit quand il ne montre plus l'image que comporte sa bague. L'image n'étant plus apparente, lui-même disparaît.

- 4 L'enquête s'attachera d'abord à reconstituer l'élaboration progressive du sceau d'Agamemnon dans les tragédies grecques. Cette approche sera l'occasion de revenir sur la thématique de la vie des objets¹², d'un point de vue inédit ou en tout cas très rare : l'écart temporel qui sépare les représentations donne à voir la construction de l'objet dans la pensée mythique athénienne. Les trois évocations ou apparitions sur scène, qui laissent percevoir plusieurs fonctions sigillaires, ouvrent aussi la voie à une réflexion plus générale sur les usages des sceaux en Grèce ancienne. Elles seront à ce titre utiles pour percevoir la différence entre reconnaissance et identification : si ces deux usages sont souvent confondus dans l'imaginaire occidental, ils n'en ont pas moins des implications tout à fait opposées quant à l'iconographie des pierres gravées.

Le sceau d'Agamemnon dans les tragédies athéniennes

- 5 Dans les tragédies athéniennes est créé un objet que l'on peut qualifier de « sceau d'Agamemnon » car en lien avec le roi d'Argos à chacune de ses trois occurrences. Dans un souci de cohérence, les passages qui l'évoquent seront étudiés en suivant les étapes mythiques plutôt que dans l'ordre chronologique des pièces. *L'Iphigénie à Aulis* d'Euripide reprend le thème du départ pour la guerre de Troie : Agamemnon et les Grecs sont à Aulis, en face de l'île d'Eubée, pour faire partir les vaisseaux et rallier la côte asiatique. Mais les vents ne sont pas favorables et retiennent les combattants. Le devin Calchas informe Agamemnon qu'il doit sacrifier sa fille Iphigénie à Artémis pour que l'armée puisse lever l'ancre et vaincre les Troyens. Le roi argien, motivé par Ménélas qui souhaite récupérer Hélène, a donc convoqué son épouse Clytemnestre et sa fille au campement des Achéens. Mais il doute : il est tiraillé par le choix à faire entre assumer le rôle de chef des Grecs et se comporter en père qui protège ses enfants. Il appelle de ce fait un vieillard pour l'envoyer à la rencontre du convoi transportant la reine et la princesse, de manière à les faire repartir avant qu'elles n'arrivent au camp. À l'entrée du serviteur, Agamemnon hésite à parler et c'est son interlocuteur qui s'adresse à lui :

Mais toi-même tu as allumé une lampe pour écrire sur cette tablette (*delton te graphis*), que tu tiens encore entre tes mains, puis tu effaces au contraire l'écriture (*tauta palin grammata suncheis*). Tu y mets ton cachet puis tu le romps (*sphragizeis lueis*) et tu jettes à terre la tablette de pin, en versant un flot de larmes¹³.

- 6 La place des émotions est soulignée à la fin de l'extrait avec la mention du « flot de larmes ». La lettre sert à montrer la perplexité d'Agamemnon¹⁴. Pour l'explicitier, c'est l'image du sceau qui est employée : Agamemnon ferme la lettre et y appose son cachet, mais ne peut se résoudre à envoyer son ordre et détruit finalement l'empreinte. Celle-ci est ce qui donne sa validité au message : sans elle, la lettre ne peut plus être envoyée, elle n'a plus qu'à être jetée. Rompre un cachet est ici décrit comme l'acte de délier – à savoir les ficelles sur lesquelles est affixé le sceau – avec le verbe *luô*. C'est le mot que la Souda utilise pour désigner l'ouverture des sceaux sur les tablettes oraculaires de Delphes¹⁵. Le

fait de délier est si adéquat qu'il en vient à désigner l'annulation d'un acte écrit – et scellé, sans qu'il soit besoin de le signaler¹⁶. L'utilisation de ficelles dénote qu'il s'agit d'un sceau extérieur (*Verschlussiegel*) et non pas inférieur (*Untersiegel*) : au contraire des cachets connus au Moyen Âge ou même dès la période hellénistique qui sont souvent des sceaux inférieurs, c'est-à-dire au bas d'un document, les empreintes de l'Athènes classique sont pour la plupart réalisées sur le cordon qui enserre les documents, c'est-à-dire autour du document¹⁷.

- 7 Par la suite, Agamemnon expose au vieillard son plan pour arrêter Clytemnestre et Iphigénie. Enfin sûr de lui, il souhaite à nouveau envoyer sa lettre. Celui qui doit servir de messenger est tout à fait favorable à cette initiative car il est au service de la reine depuis longtemps¹⁸. Il s'enquiert alors de la manière dont l'ordre d'Agamemnon pourrait être accepté par ses destinataires : alors que le vieillard lui demande comment son message sera crédible (*pistos*) auprès des deux femmes, le roi lui répond de « prendre garde » (*phulasse*) au sceau apposé sur la lettre¹⁹. Le dirigeant argien met donc en avant l'importance du cachet présent sur les tablettes : c'est lui qui permettra leur authentification et pourra ainsi accréditer les propos qu'elles contiennent. Le vocabulaire de la confiance (*pistis*) est explicitement employé. L'ordre de faire attention au sceau n'est pas anodin : si le cachet est endommagé, il perd tout son intérêt. Cela fait retour à un élément mentionné par un personnage d'Aristophane, Philocléon : il est question dans les *Guêpes* d'une coquille (*konchè*) qui protège le cachet fixé sur les testaments, afin qu'il ne soit pas détérioré, même par mégarde²⁰. Le passage est comique puisque Philocléon, qui liste toutes les décisions iniques qu'il prend en tant que juge, explique ne tenir compte ni de la coquille ni du sceau présents sur les testaments des pères défunts, afin d'attribuer leurs filles et leurs biens à ceux qui lui ont donné de l'argent. Même si ce passage est le seul à en faire mention, un tel détournement pourrait supposer un usage habituel de la coquille²¹. L'attention portée à la préservation du sceau s'avère en tout cas tout à fait légitime au vu de son importance.
- 8 Le serviteur s'en va avec sa lettre intercepter les deux voyageuses, mais il est lui-même arrêté par Ménélas, qui le ramène à Agamemnon pour dénoncer l'ordre lancé. Le chef des Grecs cherche alors à récupérer la lettre, imaginant que Ménélas n'a pas encore connaissance de son contenu. Le Lacédémonien l'avertit cependant qu'il va en lire le texte à tous les Achéens, ce à quoi Agamemnon répond : « Tu sais alors ce que tu n'aurais pas dû savoir ? Tu as brisé (*aneis*) le cachet (*sèmantra*) ?²² » Le fait que Ménélas ait décacheté la lettre est souligné par Agamemnon, qui aurait pu se passer de cette précision. Une telle explicitation correspond aux didascalies internes soulignées par Andrea Ercolani : dans les tragédies, les dialogues seraient un moyen pour les dramaturges de disséminer les instructions nécessaires à la mise en scène²³. Le personnage utilise le verbe « enlever » (*anièmi*) pour signaler le fait que Ménélas a ôté le sceau afin de lire le message. Finalement, après plusieurs rebondissements, le père d'Iphigénie accepte de sacrifier sa fille, laquelle est, chez Euripide, transformée en biche par Artémis au moment où Calchas lui plonge la lame dans le corps²⁴. Les Grecs peuvent alors partir à Troie et, après les multiples péripéties connues à travers *l'Iliade*, revenir vainqueurs.
- 9 Le retour d'Agamemnon est évoqué par Eschyle dans la pièce éponyme, première tragédie de la trilogie *l'Orestie*. Pendant l'absence du roi, Clytemnestre s'est liée à Égisthe, cousin de son premier époux : Égisthe descend de Thyeste alors qu'Agamemnon est le fils d'Atrée, ce dernier ayant notamment fait manger à son frère Thyeste ses propres enfants. Égisthe a été épargné parce qu'il est né après le festin macabre. Clytemnestre en veut à

Agamemnon pour le sacrifice d'Iphigénie, qui n'est pas sauvée par la déesse dans toutes les versions du mythe, mais aussi pour l'arrivée de Cassandre, captive troyenne que le souverain ramène comme butin. Dans la mise en scène d'Eschyle, un héraut vient d'abord au palais pour annoncer le retour du roi et de l'armée victorieuse et la reine lui demande de rapporter un message à son époux :

Qu'il se hâte de répondre aux désirs de sa cité ! Qu'il vienne retrouver aussi dans sa maison, telle qu'il l'y laissa, une épouse fidèle (*pistèn*), chienne de garde à lui dévouée, farouche à ses ennemis, toujours la même en tout et qui n'a point violé durant sa longue absence les dépôts confiés (*sèmantèrion ouden diaphtheirasan en mèkei chronou*). Le plaisir adultère, même un simple bruit médisant, sont choses que j'ignore tout autant que l'art de teindre le bronze²⁵.

- 10 Clytemnestre se décrit comme une épouse fidèle (*pistèn*), ce qui place à nouveau la situation sous le signe de la confiance. Elle aurait conservé intacts sa personne et le palais. Les dépôts confiés qui n'ont pas été violés font normalement référence aux portes scellées du trésor de la cité²⁶. Cela permet de noter qu'en Grèce ancienne les sceaux ferment les portes et les bâtiments – ou même les coffres – autant que les messages : les matrices, objets précieux, permettent de sécuriser d'autres objets de valeur. La suite du passage a été interprétée par certains chercheurs comme un jeu de mots créé par Eschyle entre les scellés officiels et la chasteté de Clytemnestre : son vagin aurait dû être scellé, ce que les spécialistes ont nommé le « sceau de chasteté »²⁷. Ce point fait cependant débat : Judet de la Combe n'en fait pas état dans son analyse du passage²⁸ et Fraenkel y voit « a surprising remark »²⁹. La métaphore la plus intéressante est en fait liée à la chienne (*kuna*) : en se plaçant comme celle qui, « farouche », a protégé les sceaux apposés sur la salle du trésor, elle se présente comme une femme-cerbère qui joue précisément le rôle de la coquille aperçue chez Aristophane. Tout se révèle pourtant faux : Clytemnestre est adultère et s'est approprié le palais avec Égisthe. Les deux amants tuent le souverain. Tandis qu'Électre reste à Argos, son frère est éloigné de la cité pour éviter le courroux des nouveaux dirigeants³⁰.
- 11 Le retour d'Oreste intervient chez Eschyle dans les *Choéphores*, dont le thème est repris par Sophocle et Euripide dans leurs *Électre*. Le thème de la reconnaissance (*anagnôrisis*) occupe la place centrale de ces représentations : Oreste ayant quitté Argos depuis sa prime jeunesse, les deux enfants ne peuvent se souvenir de leur apparence physique et doivent passer par des éléments matériels. Chez Sophocle, Oreste revient avec son pédagogue pour venger son père mais se cache dans un premier temps, de manière à savoir qui lui est resté favorable. Il envoie le pédagogue déguisé en messager annoncer qu'il a vu mourir Oreste, ce qui réjouit Clytemnestre et attriste Électre³¹. Le héros exilé profite de ce laps de temps pour aller rendre les honneurs funèbres sur la tombe de son père Agamemnon, en y déposant une mèche de cheveux. Sophocle reproduit ainsi les preuves mentionnées chez Eschyle³² : la mèche de cheveux, l'empreinte de pas et la pièce de tissu laissés autour du tombeau. Mais les cheveux sont, chez Sophocle, rapportés par Chrysothémis, autre sœur d'Électre et Oreste : celle-ci exulte car il y voit le signe du retour de son frère. Cependant, la nouvelle annoncée par le pédagogue et l'urne qui contient les cendres d'Oreste empêchent Électre d'accepter cet indice³³. Le témoin direct, appuyé par une évidence matérielle, apparaît plus crédible que la preuve indirecte.
- 12 De plus, le moyen d'attestation transmis par la tradition est remis en cause par Sophocle. Dans le dialogue qui s'ensuit entre Oreste et Électre, le sceau se substitue aux preuves conventionnelles³⁴. Oreste, qui tente de convaincre sa sœur de son identité, affirme : « Regarde seulement le cachet de mon père (*tènde [...] mou sphragida patros*), et sache alors

que je dis vrai (*ei saphè legô*)³⁵. » Électre reconnaît alors, et alors seulement, que son frère est bien vivant et qu'il se trouve en face d'elle. L'objet qui permet l'identification est clairement appelé « le sceau de mon père » (*tènde mou patros sphragida*), c'est-à-dire d'Agamemnon³⁶. Le sceau d'Agamemnon est donc l'élément déterminant de la reconnaissance entre le frère et la sœur, contrairement aux représentations mises en scène par Eschyle et Euripide³⁷. Melissa Mueller a montré pourquoi une place si importante peut être donnée à la pierre gravée en la replaçant dans la lignée des objets paternels dont héritent les héros tragiques et qui leur permettent de prouver leur ascendance³⁸ : comme il n'est pas inhabituel dans les tragédies qu'une gemme serve à reconnaître le fils de son propriétaire originel, il est envisageable qu'Électre accepte ce moyen de persuasion, et soit grâce à lui convaincue si rapidement. Le sceau n'est en effet pas plus amplement évoqué : les deux personnages se réjouissent longuement puis passent à l'élaboration du plan de leur châtement.

- 13 Ainsi, le sceau d'Agamemnon est réemployé à trois moments charnières du mythe des Atrides : le blocage de la flotte des Achéens avant la guerre de Troie chez Euripide, le retour du roi à Argos chez Eschyle et la reconnaissance des enfants après le régicide et avant le matricide chez Sophocle. Le sceau est en lien avec différents personnages : il est la propriété d'Agamemnon chez Euripide, tandis que les cachets laissés par Agamemnon n'ont pas été altérés par Clytemnestre chez Eschyle, et la matrice est brandie par Oreste chez Sophocle. D'ailleurs, Ann Batchelder parle de « sceau d'Oreste » dans son livre concernant *l'Électre* de Sophocle : il n'est pour elle plus identifié comme le sceau d'Agamemnon³⁹. La pierre gravée a une vie bien à elle : elle passe de main en main. Les différents réemplois la chargent d'une importance particulière, comme l'armure d'Achille portée par Patrocle et récupérée par Hector⁴⁰. Cette transmission n'est néanmoins pas aussi disparate : les passations ont lieu à l'intérieur d'une même famille. Si Oreste le détient, c'est qu'il lui a été cédé héréditairement, tout comme le sceptre a échu à Agamemnon de manière héréditaire chez Homère⁴¹.
- 14 Outre l'ordre dramatique, il est également possible de suivre l'ordre chronologique des pièces. La trilogie eschyléenne de *Orestie* a été mise en scène en 458. *l'Électre* de Sophocle, tout comme celle d'Euripide, est représentée dans les années 410, au point qu'il est difficile de déterminer laquelle a vu le jour en premier et laquelle s'inspire de l'autre⁴². Enfin, *l'Iphigénie à Aulis* est une tragédie posthume : Euripide meurt en 407-406 à Pella, à la cour du roi de Macédoine, et c'est son fils, Euripide le Jeune, qui met en scène la pièce entre 405 et 403⁴³ – avec une autre pièce conservée, les *Bacchantes*. En replaçant les emplois du thème dans leur temporalité historique, il apparaît que le sceau d'Agamemnon prend de plus en plus d'importance d'une tragédie à l'autre. Chez Eschyle, il ne s'agit que d'une évocation en passant : Clytemnestre mentionne un cachet qui n'est pas présent sur scène et n'a aucun impact sur l'intrigue. Chez Sophocle, le sceau devient un élément décisif de la reconnaissance entre le frère et la sœur, même s'il ne concerne que trois vers : en tant qu'objet, il est utilisé sur scène, mais il n'est véritablement mis à contribution que l'espace de quelques secondes. Comme le note Marie Anne Sabiani, le sceau n'est que le point final de la révélation, qui passe avant tout par le dialogue (*logos*) : Sophocle remplace les preuves matérielles par la parole, les objets cédant la place au discours⁴⁴. Il est certes envisageable que le sceau soit visible avant qu'Oreste n'en parle, pour que ses paroles ne surviennent pas de façon impromptue. Victor Kenna pense par exemple qu'Oreste le porte au poignet (en bracelet) et le tourne pour montrer le dessin, peut-être lorsqu'il prononce le déictique *tènde*⁴⁵. Il est évidemment impossible de

l'affirmer avec certitude, en l'absence de précisions textuelles. Enfin, chez Euripide, l'objet est à la fois présent et utilisé pour sa fonction : la scène autour de la lettre d'Agamemnon concerne trois cents vers et l'apposition du cachet ainsi que sa destruction sont mises en scène et soulignées par les protagonistes. L'intrigue se développe autour du bijou. Les représentations donnent donc accès à la vie d'un objet, autant au niveau de ses emplois successifs par les personnages que de son élaboration par les dramaturges. Le sceau d'Agamemnon se construit au cours du V^e siècle, probablement par auto-référence : si Sophocle fait une place à la gemme dans sa pièce, c'est sûrement parce que les cachets ont déjà été évoqués par Eschyle, tout comme Euripide traite aussi longuement du sceau d'Agamemnon parce que celui-ci a déjà été présenté lors de la reconnaissance d'Oreste et Électre.

Les fonctions sigillaires : fermeture, reconnaissance et accréditation

- 15 Les usages successifs du sceau d'Agamemnon chez les Tragiques témoignent des trois utilisations possibles des sceaux dans l'Antiquité grecque. Chez Eschyle, les cachets servent à la fermeture des portes du palais⁴⁶. Dans l'*Électre* de Sophocle, c'est surtout la notion de reconnaissance qui prévaut. Chez Euripide, le motif principal du sceau est l'attestation, que ce soit lorsqu'Agamemnon hésite dans sa tente ou bien quand le vieillard demande un moyen d'accréditation au roi. Ces différents emplois donnent l'occasion d'étudier leur complémentarité : l'authentification d'un message est-elle assurée par la protection et donc la conservation qu'en garantit le cachet ou grâce à la reconnaissance du propriétaire de la matrice ?
- 16 Alfonso Moreno a pointé l'identification comme fonction première des sceaux⁴⁷. Selon lui, l'usage des cachets en tant que signe de reconnaissance dans le monde réel rend très tentant d'y graver des images d'*anagnôrisis*⁴⁸. Pourtant, les spécialistes ont depuis le début du XX^e siècle considéré que l'usage fondamental des sceaux était de fermer ce sur quoi ils étaient apposés⁴⁹. Edmunds a détaillé l'ensemble des arguments qui vont dans ce sens⁵⁰. Au début de l'œuvre de Théognis, l'une des premières apparitions du mot *sphragis* (*sphrêgis* en grec archaïque), connue sous le nom de « sceau de Théognis », est évoquée pour empêcher toute entreprise de plagiat ou de modification des paroles du poète, et cela grâce à la fermeture qu'implique ce cachet métaphorique⁵¹. De même, la matrice présentant la plus longue inscription de la Grèce classique⁵², à savoir le sceau de Thersis découvert à Égine, donne comme consigne de ne pas ouvrir ce qui a été cacheté (Fig. 3) : « De Thersis je suis le sceau. Ne m'ouvre pas (*Thersios emi sama. Me me an-oige*). »⁵³ Le sceau, taillé en forme de scarabée, date de la fin du VI^e siècle et fait figurer un dauphin dans le faible espace encore disponible. Comme l'a souligné Dimitris Plantzos, la fonction de l'objet est ici clairement indiquée⁵⁴ : il a pour but de prévenir toute ouverture inappropriée.

Fig. 3



Le sceau de Thersis. Gemme en forme de scarabée en agate d'Égine, époque archaïque, aujourd'hui perdue.

D'après John BOARDMAN, *Archaic Greek Gems. Schools and Artists in the Sixth and Early Fifth Centuries B. C.*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, n° 176.

- 17 Les passages concernant le sceau d'Agamemnon examinés précédemment accréditent aussi la prédominance de la fonction de fermeture. Outre l'indication explicite de Clytemnestre chez Eschyle, un tel usage apparaît comme un pré-requis dans les différentes évocations analysées. Ainsi, lorsque le vieillard s'adresse à Agamemnon chez Euripide, il sous-entend l'utilisation de ficelles pour enserrer le message sur lequel la pièce se concentre. En effet, la formule « tu scelles et délies » (*sphragizeis lueis*) fait apparaître le verbe *luô* comme l'exact opposé de *sphragizô*. Quand *luô* est à nouveau utilisé dans la suite de la pièce, il est d'ailleurs question d'« ouvrir et refermer » (*luonta kai sundounta*), *sundeomai* signifiant « lier ensemble »⁵⁵ : *sphragizô* correspond au fait de fermer au moyen d'un lien. Les ficelles ne sont pourtant jamais évoquées dans les trois tragédies qui se rapportent au destin d'Agamemnon et de sa lignée. Pour les apercevoir dans les textes tragiques, il faut se tourner vers l'*Hippolyte* d'Euripide. Quand Thésée découvre la lettre laissée par son épouse Phèdre avant de se suicider – après avoir tenté d'assouvir sa passion pour Hippolyte, le fils de son mari – le roi athénien s'écrit :

Mais voici que l'empreinte (*tupoi*) laissée par l'anneau d'or de la morte vient caresser mon regard. Allons ! déroulons le cordon du cachet (*exelixas peribolas sphragismatôn*) ; que je voie ce que veut me dire cette tablette⁵⁶.

- 18 La bague est décrite comme la propriété de Phèdre. Si la possession d'une matrice par une femme est inédite dans les autres types de source⁵⁷, elle est coutumière dans les tragédies, et plus précisément pour les reines⁵⁸. Thésée procède à une didascalie interne : il décrit les gestes qu'il effectue. Il met ainsi des mots là où les autres représentations se

contentent du jeu sur scène. Il n'agit pas de même pour le texte de la lettre, qui n'est pas rapporté : Bernard Knox a démontré à partir de cet extrait l'existence de la lecture silencieuse en Grèce ancienne⁵⁹. C'est comme si prendre du temps pour mettre en avant l'intérieur et l'extérieur de la missive avait été impossible pour Euripide. L'exposé du roi athénien fait état des ficelles (*peribolai*) qui entourent la tablette. Ce n'est par ailleurs pas un hasard si c'est le seul épisode tragique où il en est question : Nicole Loraux a montré que la tablette « pend » à la main de Phèdre comme l'héroïne se pend elle-même⁶⁰. L'insistance sur les ficelles se comprend par le parallèle qui est dressé avec la mort de Phèdre.

- 19 Est-il alors possible de déterminer comment sont représentés les lettres et les cordons qui les enveloppent ? La solution ne se situe pas du côté d'Agamemnon : malgré les nombreuses apparitions du roi argien dans l'iconographie grecque, aucun vase ne fait figurer cette partie de l'histoire, peut-être inventée par Euripide. Il convient alors de se rapporter à un autre épisode mythique de la maison argienne. En effet, Euripide a déjà mis en scène la transmission d'une lettre dans *Iphigénie en Tauride*, représentée autour de 414. Oreste et Pylade, dont le bateau s'est échoué en Tauride, sont capturés par les Taures et présentés pour être sacrifiés à la prêtresse du culte d'Artémis, qui n'est autre qu'Iphigénie, sauvée par la déesse lors du sacrifice effectué avant le départ pour Troie et transportée dans cet endroit éloigné. En discutant, les personnages, qui ne se sont pas reconnus, mettent en place un plan : Iphigénie propose à Pylade de le sauver s'il porte pour elle une lettre à Mycènes⁶¹. La lecture des tablettes, cette fois-ci à voix haute, au cas où Pylade perdrait la missive, permet au frère et à la sœur de se reconnaître. Ils élaborent par la suite une ruse pour empêcher le sacrifice des deux hommes, fuir la Tauride et emporter la statue, laquelle constituera le sésame offrant à Oreste un accueil favorable à Athènes : Iphigénie explique au roi Thoas que les deux nouveaux arrivants, parricides, ont souillé la statue et que, afin de purifier par l'eau la représentation divine et les captifs, ils doivent partir en mer, ce qui leur donne la possibilité de s'échapper.

Fig. 4

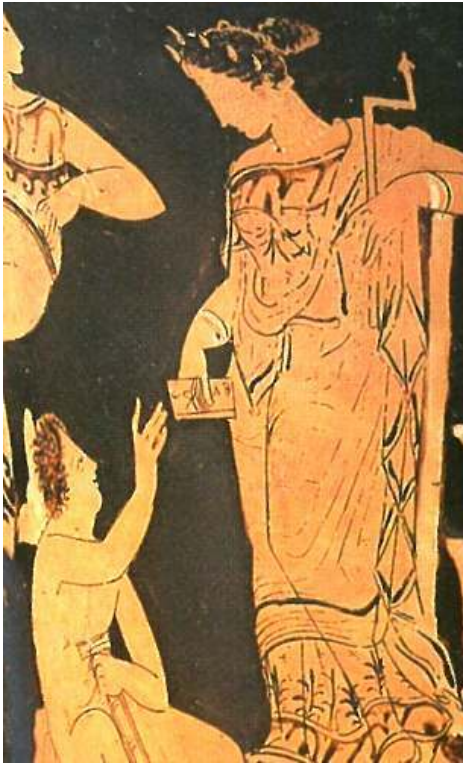


La lettre d'Iphigénie à Pylade. Cratère en calice attique à figures rouges, 390-380, Peintre d'Iphigénie, hauteur : 0,42 m. Ferrare, Museo Nazionale di Spina (3032, BADB 218096).

D'après Fede BERTI et Pier Giovanni GUZZO (dir.), *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Ferrare, Ferrara Arte, 1993, p. 133 (fig. 108).

- 20 La scène a été figurée sur un cratère en calice attique à figures rouges (Fig. 4). L'image est relativement riche et se compose en fait de plusieurs moments différents. Au centre se situe le temple d'Artémis contenant la statue de la déesse. À gauche, Iphigénie descend les gradins de l'édifice pour tendre à Pylade le message à remettre à Argos. En bas de la composition, Oreste discute avec Thoas vêtu comme un barbare d'un costume bigarré, assis sur un trône et éventé par un serviteur. Le roi pointe la main vers le fils d'Agamemnon, en signe d'assentiment. Il s'agit probablement de l'offre du vaisseau. Au-dessus de ce groupe, c'est-à-dire à droite du temple, une servante porte une phiale et une corbeille à offrandes. Elle est habillée de manière similaire à Iphigénie : la couronne de feuilles, le pli du chiton, les motifs et le drapé de l'himation sont très proches⁶² – seule la coiffure diffère. Lilly Kahil pense qu'elle est dépeinte « peut-être pour évoquer le moment où I. quitte le sanctuaire avec la statue pour la purifier »⁶³. Dans cette perspective, l'ordre des scènes inviterait le spectateur à partir du centre de l'image pour tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et revenir finalement au temple central. Si les images ne sont pas pensées comme les illustrations des sources textuelles, force est de constater que la plupart des segments s'accorde avec le récit euripidéen⁶⁴. La date elle-même de réalisation, autour de 390-380, c'est-à-dire une vingtaine d'années après la représentation ou même quelques années après le renouveau des Grandes Dionysies en 386⁶⁵, laisse penser que la pièce tragique était encore connue et pouvait influencer sur la production du cratère.

Fig. 5



Pylade reçoit d'Iphigénie une lettre pour Oreste. Détail d'un cratère en calice attique à figures rouges, 390-380, Peintre d'Iphigénie. Ferrare, Museo Nazionale di Spina (3032, BADB 218096).

D'après Fede BERTI et Pier Giovanni GUZZO (dir.), *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Ferrare, Ferrara Arte, 1993, p. 133 (fig. 108).

- 21 Le message lui-même mérite de plus amples développements, dans la mesure où il illustre la façon dont sont représentées les ficelles sur les vases athéniens. En effet, le pli que tient Iphigénie est entouré d'une cordelette (Fig. 5). Celle-ci en fait trois fois le tour, comme c'est très fréquemment le cas sur les vases⁶⁶. Détail rarissime néanmoins, un nœud est figuré. Il renforce l'idée de fermeture. Enfin, des lettres apparaissent à l'extérieur des tablettes, élément là aussi peu fréquent dans la série. Si elles ne forment pas un véritable mot, elles servent à signaler la présence d'un texte et à pointer l'attention vers le message⁶⁷. En outre, Iphigénie tient dans son autre main la clé du temple. Cet accessoire, reconnaissable à sa forme coudée, est caractéristique des prêtresses sur les vases⁶⁸. Elle indique la fermeture concrète du bâtiment, pour empêcher quiconque de dérober les offrandes, parfois précieuses. La juxtaposition de la lettre scellée et de la clé du sanctuaire est intéressante en ce qu'elle signale les fonctions différentes de ces deux objets. Si la clé garantit la fermeture de l'édifice, les cachets ne sont en rien l'équivalent d'un cadenas qui résisterait à une personne mal intentionnée. Apposer sa marque ne vise pas à prévenir toute violation future du message ou des propriétés d'un individu, mais à lui assurer que les biens qu'il retrouve n'ont pas été ouverts s'ils présentent toujours un sceau intact. Dans les temples, au contraire, la certitude qu'il y ait eu un intrus importe peu à partir du moment où les objets dédiés à la divinité ont disparu. De ce fait, les sceaux supposent une confiance accordée aux personnes qui peuvent accéder aux textes et contenants concernés.

Fig. 6



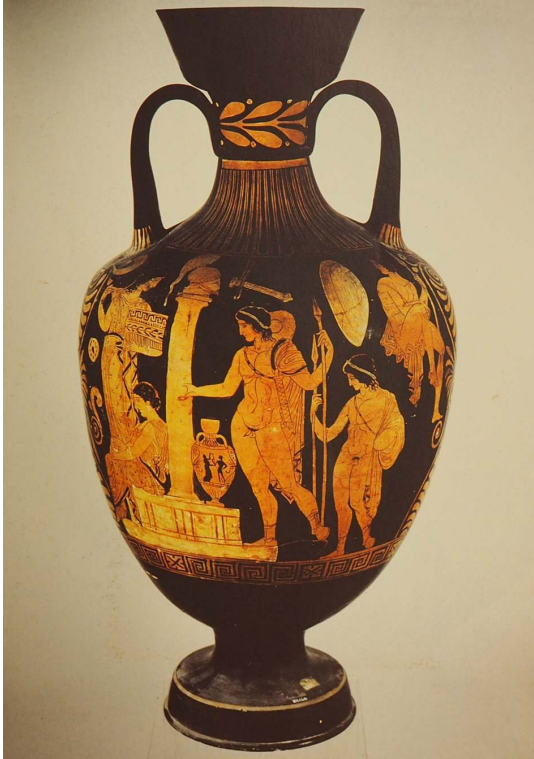
L'amulette d'Erichthonios. Extérieur de coupe à figures rouges, 440-420, Peintre de Codros. Berlin, Antikensammlung (F2537 BADB 217211).

D'après Ellen D. REEDER, *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore et Princeton, The Walters Art Gallery et Princeton University Press, 1995, p. 259

- 22 À noter cependant que les sceaux eux-mêmes ne sont pas figurés. Ils ne le sont jamais dans l'iconographie grecque. Pourtant, les amulettes sont parfois représentées : comme l'a récemment montré Christopher Faraone, les enfants et les femmes, qu'il s'agisse de courtisanes ou de femmes libres, portent souvent des amulettes dans l'iconographie grecque⁶⁹. Celles-ci, petits objets parfois circulaires liés par une ficelle, peuvent être proches des sceaux-matrices. Mais elles en diffèrent par leur fonction : elles ont un pouvoir, souvent protecteur ou thérapeutique, en ce qu'elles sont liées aux puissances divines⁷⁰. Sur un vase du peintre de Codros par exemple, Erichthonios, né de la terre à partir de la semence d'Héphaïstos ayant glissé sur la cuisse d'Athéna, est transmis à Athéna par Gaia qui sort du sol, entre Kékrops moitié-homme moitié-serpent et Héphaïstos (Fig. 6). Les peintres figurent souvent Gaia émergeant de la terre (*anodos*)⁷¹, moyen de mettre en avant les racines autochtones des Athéniens. L'enfant est entouré d'un cordon auquel est accrochée une amulette circulaire, renvoyant ainsi à une gemme magique. La fonction de protection que comporte l'objet est très importante dans ce mythe : Athéna place ensuite Erichthonios dans une boîte (*kisté* chez Apollodore⁷²), accompagné de serpents pour le défendre⁷³. L'amulette joue le même rôle que la corbeille close et les serpents : elle doit le préserver. La ficelle qui entoure le haut du corps se voit donc conférer la même valeur que dans le cas des sceaux : elle est le symbole du lien qui sauvegarde de toute atteinte, la gemme garantissant ici une personne et non pas un document comme dans le cas des cachets. Il est intéressant de constater, enfin, que le peintre a choisi de représenter l'amulette mais pas l'image qu'elle aurait pu contenir, le cercle restant vide : ne compte pour lui que la présence de la pierre gravée. Les sceaux ne sont pas représentés et, quand des objets similaires le sont, leur iconographie n'est pas mise en avant. Pourtant, les peintres aiment jouer avec différentes « images dans l'image », comme les épisèmes de boucliers⁷⁴ ou même des vases eux-mêmes – ainsi, sur

une amphore panathénaïque, Électre, Oreste, Pylade et une servante se trouvent devant la tombe d'Agamemnon, dont la base accueille une amphore, similaire à celle qui sert de support à l'image, représentant deux personnages qui dansent (Fig. 7)⁷⁵. Dès lors, il serait tout à fait imaginable de trouver également des cachets représentés sur les vases attiques, ce qui ne se produit pas. Le principe de fermeture, que convoie la cordelette, importe plus que la figuration d'un sceau.

Fig. 7



Oreste et Électre au tombeau d'Agamemnon. Amphore panathénaïque lucanienne, 380-360. Naples, Museo Archeologico Nazionale (H 1775, 82140).

D'après Denis KNOEPFLER, *Les imagiers de l'Orestie*, Zurich, Akanthus, 1993, pl. IX.

- 23 Outre la fonction de fermeture, il convient enfin de revenir sur la reconnaissance permise par les sceaux : les cachets permettent-ils l'identification de leur propriétaire ? Jeffrey Spier les considère comme des moyens d'identification personnelle, les matrices étant porteuses d'emblèmes personnels⁷⁶. Alfonso Moreno utilise quant à lui les mots identification et reconnaissance sans les distinguer. Or, si la différence peut sembler minimale à premier abord, l'amalgame pose en fait des problèmes épistémologiques importants. L'identification du propriétaire d'un sceau implique la reconnaissance d'un individu en particulier. Elle crée une relation d'identité entre le motif de la gemme et son propriétaire, pas nécessairement univoque mais indéniable : identifier se définit comme le processus conduisant « à singulariser un individu, à le différencier d'un autre pour le reconnaître quel que soit le lieu et le moment »⁷⁷. L'image se veut dès lors emblématique de tout ou partie de la personnalité du détenteur. La reconnaissance du sceau, au contraire, signifie seulement le fait que le propriétaire et ses proches ont connaissance de l'impression laissée par le chaton de la bague pour s'assurer que les biens scellés n'ont pas été touchés.

- 24 Les sources conservées ne mettent pas en avant l'idée d'emblème. Les textes tragiques ne livrent par exemple aucune information quant au motif du sceau d'Agamemnon, alors qu'une description verbale n'aurait pas détonné, en particulier chez Sophocle : il aurait été parfaitement possible qu'Électre décrive la pierre gravée présentée par Oreste pour faire le lien avec Agamemnon. La princesse ne fait que reconnaître le sceau, sans lier l'image à son père ou à la maison des Atrides. Ce n'est du reste pas une surprise : aucun texte transmis par la tradition manuscrite ne comprend de description du motif d'un sceau, à l'exception d'une discussion dans les *Cavaliers* d'Aristophane, où le sceau de Dèmos a été remplacé par le Paphlagonien⁷⁸. Il s'agit néanmoins d'un passage comique qui joue sur les noms et fonctions des personnages et les deux images dépeintes ne correspondent à aucune scène connue sur les sceaux archéologiques⁷⁹. Sur ceux-ci au contraire, la répétition en grand nombre de motifs très similaires compromet le principe de cachets personnels⁸⁰. C'est le cas de griffons, gorgoneions, lions seuls ou attaquant différents animaux, voire hérons⁸¹. La sphinge, déjà aperçue (Fig. 1), apparaît par exemple à sept reprises dans la liste de sceaux d'époque classique proposée par John Boardman, qui n'en fait pourtant pas une recension exhaustive⁸². L'identification au monstre que représente une sphinge paraît par nature problématique. Dimitris Plantzos en a conclu que l'acte de sceller était plus important que le sceau lui-même⁸³.
- 25 Si l'identification il y a, elle ne s'applique qu'à l'image gravée dans le bijou et imprimée dans la cire. La marque est identifiée au sens où elle est reconnue identique au motif que comporte la matrice utilisée et donc à celui qui a été formé au moment où le cachet a été apposé. La constatation de l'image valide la conservation de l'empreinte et donc la conformité du texte scellé. Ainsi dans le discours *Contre Spoudias* rédigé par Démosthène, un plaignant anonyme accuse Spoudias à propos de l'héritage de Polyeucte : le client de Démosthène et son adversaire sont les deux gendres du défunt et se divisent sur les sommes qui leur reviennent, notamment autour d'une dette qu'aurait contractée Spoudias et qu'il conviendrait de décompter du total. Les « écrits » (*grammata*) concernant la succession sont produits au tribunal⁸⁴. Le réquisitoire se fait plus précis :
- Car ces écrits (*grammata*), c'est l'épouse de Polyeucte qui les a laissés, comme je l'ai dit rapidement tout à l'heure, et, les sceaux (*sêmeiôn*) ayant été reconnus (*homologoumenôn*) par sa femme et par la mienne, les deux parties étant présentes, nous les avons ouverts (*anoixantes*) et nous en avons pris copie (*antigrapha elabomen*) ; puis, les ayant scellés (*katasêmènamenoi*) à nouveau, nous les avons déposés chez Aristogénès. [...] Pourquoi a-t-il scellé à nouveau avec moi (*sunesêmaineto*) des actes qui étaient sans valeur et contraires à la vérité (*ta mêden hugies onta mêd' alèthè grammata*) ?⁸⁵
- 26 Si l'on suit la description du plaignant, les événements ont connu plusieurs rebondissements. Tout d'abord, l'épouse de Polyeucte a laissé un document écrit qui comporte des sceaux. Ces derniers ont été reconnus par les épouses des deux adversaires, c'est-à-dire les deux filles de Polyeucte, au moment d'une entrevue où sont également présents les deux gendres et les témoins instrumentaires, appelés à témoigner à la fin de cette partie de la démonstration⁸⁶. Le document peut alors être lu et recopié. Il est ensuite scellé à nouveau et déposé chez Aristogénès, qui apparaît ainsi comme son depositaire. Les sceaux apposés sur le document sont alors ceux de Spoudias et donc sûrement aussi du plaignant, mais probablement pas des deux filles, puisque le cachet de l'épouse de Spoudias aurait été mentionné. Étape cruciale de la rencontre, à tel point que le discours la rappelle plus tard, la reconnaissance est exprimée par le verbe *homologeîn* : *homos-legeîn* c'est « dire de même » au sens de conclure un accord, acception récurrente dans les

affaires économiques dont il est question chez les orateurs attiques, mais aussi « dire le même », à savoir affirmer que quelque chose est identique à ce qu'il était auparavant. Elle est réalisée par les deux femmes, bien placées pour connaître le motif à vérifier. À ce sujet, il convient de noter que le propriétaire de la bague d'où est issue l'empreinte n'est pas connu : il peut s'agir de Polyeucte mais aussi de son épouse, qui a laissé ces écrits. Les deux filles reconnaissent en tout cas l'image, sans qu'elle soit décrite, ce qui montre le peu d'importance qui lui est porté. L'inspection ne sert qu'à contrôler la préservation des cachets, laquelle certifie que le message n'a pas été ni ouvert ni modifié. Les sceaux détruits doivent d'ailleurs être reproduits, alors même que Polyeucte et sa femme ne sont plus là. C'est ce qui explique que Spoudias appose sa marque. En le faisant, il clôt la boucle : l'acte est refermé et sa conservation est à nouveau assurée – les sceaux pourront à l'avenir être confirmés une nouvelle fois si besoin. L'ensemble de ces gestes montre, selon le plaignant, que les conditions du texte dont il fait état sont véridiques (*alèthè*) : la reconnaissance des sceaux intacts participe à l'établissement de la vérité, c'est-à-dire à l'authentification du document.

Conclusion

- 27 Objet inconnu jusqu'à lors, le sceau d'Agamemnon se voit accorder une importance grandissante tout au long du V^e siècle. Simple évocation chez Eschyle, qui paraît en l'état de nos sources en créer le motif, il peut ensuite être chargé de nouvelles significations, lesquelles se fondent sur les usages antérieurs qui en ont été faits. Les traditions mythiques sont ainsi enrichies d'un accessoire inédit, suivant la logique de tout récit mythique qui reconfigure la base événementielle et narrative qu'il déploie. Pourtant, le signe n'est jamais décrit ni représenté, et reste de fait inaccessible aujourd'hui. Ce paradoxe signale la faible place qu'accordent les Athéniens de l'époque classique aux images sigillaires : la question n'est pour eux pas là, à tel point qu'on pourrait même douter de l'existence d'une marque sur le sceau que présente Oreste à sa sœur dans l'*Électre* de Sophocle.
- 28 L'analyse a dès lors pu s'ouvrir aux multiples rôles que peuvent recouvrir les sceaux dans la société classique athénienne. Ils fonctionnent conjointement et s'alimentent les uns les autres. C'est grâce au contrôle de la fermeture qu'induit le cachet, assuré par la reconnaissance du motif porté, qu'un message peut être jugé authentique et son contenu accrédité. La fonction centrale des sceaux, celle qui conditionne toutes les autres, réside ainsi dans la fermeture qu'ils impliquent. En ce sens, ils sont l'inverse exact d'un *sumbolon tetmèmenon*, objet brisé qui doit être reformé en rapprochant les deux parties manquantes pour mettre en œuvre un accord prévu au préalable⁸⁷ : le cachet doit au contraire rester intact jusqu'à l'exécution d'un engagement qui implique sa destruction. Tout comme le *sumbolon* dont la brisure est seulement le signe du geste effectué en commun, les sceaux n'impliquent aucune relation d'identité avec leur propriétaire : le rapport ne se fait pas entre un objet et un individu mais entre un objet présent, le cachet visible sur les biens scellés, et un objet passé, le cachet imprimé précédemment. Il faut vérifier que les deux motifs se superposent parfaitement, concordance qui témoigne de la continuité de la protection sigillaire. Les empreintes pourraient alors être comparées aux motifs présents sur les boucliers (épisèmes), dont l'iconographie est cette fois-ci visible sur les vases : les images peuvent certes renvoyer, dans de rares cas, aux guerriers qui les portent, mais semblent surtout interagir avec les autres parties des scènes dépeintes⁸⁸.

NOTES

1. HOMÈRE, *Iliade*, II, v. 46, 100-101, 185-186 ; VII, v. 412 ; IX, v. 38, 99.
2. La comparaison avec le sceptre n'est d'ailleurs pas anodine : il est l'instrument et le fondement de l'autorité qui permet, en circulant, de faire tourner la parole, tout comme un cachet peut être lié à la communication d'un message. Sur les valeurs du sceptre dans l'*Iliade*, voir David BOUVIER, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002, p. 273-275.
3. Un seul sceau semble mentionné dans toute l'œuvre homérique, autour de Bellérophon : voir HOMÈRE, *Iliade*, VI, v. 166-180. Le héros est envoyé en Lycie, auprès d'Iobatès, par le roi Proitos, qui déploie une ruse pour le mettre à mort, dans la mesure où la missive que transporte Bellérophon enjoint en fait Iobatès de tuer son messager (pour une stratégie similaire, voir THUCYDIDE, I, 132, 5). Or il est dit que Proitos remet des « signes » (*sèmata*) à Bellérophon (v. 168) et que Iobatès demande à voir le « signe » (*sèma*) apporté (v. 176 et 178). Un cachet pourrait donc être apposé sur les lettres, lesquelles sont évoquées séparément (v. 169), pour dire qu'elles sont repliées (*ptuktôî*), ce qui souligne le caractère secret du message.
4. La différenciation est chère à Marie-Françoise BOUSSAC (*Les sceaux de Délos 1*, Athènes-Paris, École française d'Athènes-De Boccard, 1992, p. XII), qui distingue encore l'empreinte, car il peut y avoir plusieurs empreintes sur un seul cachet à l'époque hellénistique.
5. Voir les occurrences de *sphragis* et de ses composés dans les inventaires répertoriés par Sara ALESHIRE (*The Athenian Asklepieion. The People, their Dedications, and the Inventories*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1989) : I (IG II² 1532 fr. A), l. 7 ; IV (IG II² 1534 A), l. 122, 124, 126 et 127. Voir aussi IG II² 1388, l. 45, 83-84 et IG II² 1396, l. 21-26, qui concernent les offrandes votives du Parthénon. Voir enfin Ioanna PATERA, *Offrir en Grèce ancienne. Gestes et contextes*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2012, p. 109 (à partir d'IG II² 1534 A l. 125).
6. Louis GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, chapitre « La notion mythique de la valeur en Grèce », p. 109-119 [repris de *Journal de Psychologie*, 41, 1948, p. 415-462].
7. HÉRODOTE, III, 40. L'histoire de l'anneau court jusqu'à la section 43. La fin de Polycrate est racontée bien plus tard (§ 120-125).
8. La seule exception notable provient d'APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 2, 2 : Agamemnon y est le fils de Plisthène.
9. Sur les matériaux et les formes des matrices d'époque classique, voir John BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 191-234.
10. Si Boardman se prononce pour une sandale, John L. MYRES et Max OHNEFALSCH-RICHTER (*A Catalogue of the Cyprus Museum*, Oxford, Clarendon Press, 1899, pl. 8.4588) imaginent que le motif lui-même est une empreinte.
11. PLATON, *République*, II, 3, 359c-360a.
12. Sur le concept de « vie des objets », outre le dossier de ce numéro d'*Images re-vues*, voir le dossier coordonné par Manon BROUILLET et Cléo CARASTRO dans *Mètis* (N.S. 16, 2018) : « Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne » (avec la bibliographie en introduction). Voir également un exemple avec Vincent AZOULAY, *Les tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*, Paris, Seuil, 2014.
13. EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 34-40. Les textes grecs et les traductions proviennent des éditions Belles Lettres (CUF).

14. Sur l'indécision d'Agamemnon, voir John GIBERT, *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, p. 202-222 ; Isabelle TORRANCE, « *Iphigenia at Aulis* », dans Laura K. MCCLURE (éd.), *A Companion to Euripides*, Chichester, Wiley, 2017, p. 289-290.
15. SOUDA T 154, s.v. *Ta tria tôn eis thanaton*. Sur les tablettes scellées dans l'usage des oracles delphiques, voir Jules LABARBE, « Du bon usage de l'oracle de Delphes », *Kernos*, 7, 1994, p. 219-230.
16. Voir par exemple ISÉE, *La succession de Philoktémon* (VI), 33 : « En très peu de temps, on vit pourquoi ces gens lui avaient conseillé l'annulation (*lusai*). » Il s'agit ici à la fois de délier l'acte scellé (ce qui n'est pas dit) et de se délier de l'engagement prononcé. Sur le vocabulaire utilisé pour dire l'ouverture d'un acte et la destruction d'un sceau, voir Nicolas SIRON, *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, chapitre « La fabrique de la preuve » (à paraître).
17. Cette distinction provient d'Ulrich WILCKEN, « Papyrus-Urkunden », *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiet*, 4, 1908, p. 526-568, et en particulier p. 529. Pour l'Égypte hellénistique, le fonctionnement concret des sceaux sur les papyrus est bien illustré dans Katelijn VANDORPE, « Seals in and on Papyri of Greco-Roman and Byzantine Egypt », dans Marie-Françoise BOUSSAC et Antonio INVERNIZZI (éd.), *Archives et sceaux du monde hellénistique*, *Bulletin de correspondance hellénique*, 29, 1996, p. 231-291.
18. EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 46-48.
19. EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 153-156. Voir la scène très proche dans SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, 614-615 : Déjanire donne à Lichas des cadeaux pour Héraclès et confie à l'empreinte de son sceau, ou au sceau lui-même, la charge de garantir la provenance des présents.
20. ARISTOPHANE, *Les Guêpes*, v. 585.
21. Voir Ludovic BEAUCHET, *Histoire du droit privé de la République athénienne*, Paris, Chevalier-Marescq et C^{ie} Éditeurs, 1897, III, p. 661-662, qui s'appuie sur le commentaire du scholiaste : « Car sont mises des coquilles (*konchas*) aux sceaux (*sphragisin*) comme protection (*asphaleias*). »
22. EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 325-326.
23. Andrea ERCOLANI, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesais*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2000. Il suit en cela l'idée de Florence Dupont qui a montré comme les textes ayant survécu sont éloignés des représentations qui ont eu lieu, notamment du fait des objets et des gestes qui sont irrémédiablement perdus : voir Florence DUPONT, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001 (en particulier p. 16-17).
24. C'est ce que raconte le messager envoyé par Agamemnon : EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 1577-1601.
25. ESCHYLE, *Agamemnon*, v. 606-612.
26. Voir par exemple HÉRODOTE, II, 121B : le roi Rhamsinite possède une salle du trésor (*to oikèma*) mise sous scellés (*sèmantrôn*).
27. George THOMSON (éd.), *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1966 [1938], p. 54 ; Hugh LLOYD-JONES (éd.), *Aeschylus: Oresteia*. Agamemnon, Londres, Duckworth, 1979 [1970], p. 50. Certains chercheurs sont même partis de cette occurrence pour percevoir la lettre d'Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis* comme un équivalent du corps d'Iphigénie, et en particulier de son pubis, lequel doit être scellé jusqu'au mariage : voir Page DUBOIS, *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago, p. 165-166 ; Melissa MUELLER, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 184-188. Mueller va jusqu'à parler d'un « viol » de la tablette.
28. Pierre JUDET DE LA COMBE (éd.), *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 235. Le point n'est pas non plus étudié par Simon GOLDHILL (*Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 56) : il se concentre sur l'expression de Clytemnestre comme « chienne de garde ».
29. Eduard FRAENKEL (éd.), *Aeschylus*. Agamemnon, II, Oxford, Clarendon Press, 1978 [1950], p. 302.

30. Chez Sophocle, c'est Électre qui l'envoie en Phocide (SOPHOCLE, *Électre*, v. 11-14, 1131-1133 et 1348-1352). Chez Stésichore ou Pindare, c'est la nourrice d'Oreste, nommée respectivement Laodamie (Malcolm DAVIES et Patrick J. FINGLASS (éd.), *Stesichorus. The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, fr. 179) ou Arsinoé (PINDARE, *Pythiques*, XI, 17-21). Il s'agit d'un vieux *tropheus* chez Euripide (EURIPIDE, *Électre*, v. 16-18). Chez Eschyle, Oreste est déjà chez Strophios de Phocide avant le retour d'Agamemnon (ESCHYLE, *Agamemnon*, v. 877-885).
31. SOPHOCLE, *Électre*, v. 660-822.
32. ESCHYLE, *Les Choéphores*, v. 219-232.
33. SOPHOCLE, *Électre*, v. 871-937.
34. Euripide remet aussi en cause les preuves issues de la tradition, de façon plus vive encore que Sophocle : Électre prend soin de nier toute possibilité de reconnaissance aux trois éléments classiques (EURIPIDE, *Électre*, v. 508-546).
35. SOPHOCLE, *Électre*, v. 1222-1223.
36. Certains commentateurs ont douté qu'il s'agisse d'un sceau, préférant l'idée d'une marque de naissance, mais les spécialistes modernes ont validé l'interprétation d'un matrice sigillaire : voir Victor E. G. KENNA, « The Return of Orestes », *Journal of Hellenic Studies*, 81, 1961, p. 99-104 et en particulier p. 100-101.
37. Certains ont voulu lier le sceau au tombeau, au motif que les deux mots peuvent se dire de la même façon en grec (*sèma*). Si le tombeau est effectivement très présent, puisque c'est sur lui que Chrysothémis ramasse la mèche de cheveux d'Oreste (SOPHOCLE, *Électre*, v. 893-919), ce n'est pas le terme *sèma* mais *sphragis* qui est utilisé par Sophocle. Surtout, Chrysothémis choisit *taphos*, *thèkè* et *tumbos* pour parler du tombeau (v. 893, 896 et 900). Ce sont les mêmes mots dans l'*Électre* d'Euripide : *taphos* et *tumbos* (v. 509, 512, 517, 519 et 545).
38. M. MUELLER, *Objects as Actors*, *op. cit.*, p. 86.
39. Ann G. BATCHELDER, *The Seal of Orestes. Self-Reference and Authority in Sophocles' Electra*, Londres, Rowman & Littlefield Publishers, 1995.
40. Voir François LISSARRAGUE, « Corps et armes : figures grecques du guerrier », dans Véronique DASEN et Jérôme WILGAUX (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 17-18.
41. HOMÈRE, *Iliade*, II, v. 100-108.
42. Voir la bibliographie dans Hanna M. ROISMAN et Cecelia A. E. LUSCHNIG, *Euripides' Electra. A Commentary*, Norman, University of Oklahoma Press, 2011, p. 28-32, qui penchent pour l'antériorité de la pièce de Sophocle.
43. Luciano CANFORA (*Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Éditions Desjonquères, 1994 [1986], p. 238) a développé l'hypothèse d'une représentation en 403.
44. Marie Anne SABIANI (éd.), *Sophocle. Électre*, Paris, Belles Lettres, 2018, p. 270. Voir aussi M. MUELLER, *Objects as Actors*, *op. cit.*, p. 125 : le discours a fait de l'urne une preuve de la mort d'Oreste et le sceau remplace cet accessoire grâce aux paroles du héros.
45. V. KENNA, « The Return of Orestes », *op. cit.*, p. 103-104. Certains chercheurs ne pensent néanmoins la *sphragis* qu'en tant que bague : voir M. MUELLER, *Objects as Actors*, *op. cit.*, p. 84-88.
46. Ce qui s'avère très proche d'un passage d'Aristophane dans les *Thesmophories* (v. 414-428) où un personnage de femme explique qu'à cause d'Euripide les femmes ne peuvent plus falsifier les sceaux pour récupérer de la nourriture ou sortir de chez elles : il est question à la fois de récupération des biens et d'adultère. La responsabilité incombe à Euripide alors que le passage tragique conservé qui en est le plus proche provient du corpus eschyléen.
47. Alfonso MORENO, « The Greek Gem: A Token of Recognition », dans Martin REVERMANN et Peter WILSON (éd.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 419-438 et en particulier p. 421-422. Encore récemment, Sarah SCOTT *et alii*, « Introduction: Small Windows, Wide Views », dans Sarah SCOTT *et alii* (éd.), *Seals and sealing*

in the ancient world. Case studies from the Near East, Egypt, the Aegean, and South Asia, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2018, p. 1 (et l'ordre est important) : « On a practical level, they could be used to identify the bearer, identify a product, sign documents, seal containers, and lock doors. » (voir aussi p. 4-7)

48. Cette hypothèse le conduit à examiner différents sceaux sur lesquels figureraient des scènes de reconnaissance connues par les tragédies. Trois d'entre elles montreraient Électre sur la tombe d'Agamemnon (pl. 18.4), comme l'a en partie montré Lazaros KOLONAS (« Χάλκινο δακτυλίδι ἀπὸ τῆ Σκιλλοῦντία », *Archaiologikon Deltion*, 30, 1975, p. 235-241), même si Boardman est plus réservé (J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, op. cit., p. 224). Voir aussi cinq gemmes hellénistiques d'Italie, qui représenteraient Oreste et Électre selon Adolf FURTWÄNGLER (*Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin, W. Spemann, 1896, pl. 11, n. 794-798, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1896a>).

49. Robert J. BONNER, « The Use and Effect of Attic Seals », *Classical Philology*, 3, 1908, p. 400 ; J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, op. cit., p. 13 et 429.

50. Lowell EDMUNDS, « The Seal of Theognis », dans Lowell EDMUNDS et Robert W. WALLACE (éd.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 29-48 et en particulier p. 31-33 pour les arguments.

51. THÉOGNIS, *Élégies*, I, 19-23. L. EDMUNDS (« The Seal of Theognis », op. cit., p. 137, n. 13) rappelle la bibliographie sur ce point précis. Il s'oppose notamment à Leonard E. WOODBURY, « The Seal of Theognis », dans Mary E. WHITE (éd.), *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, Toronto, University of Toronto Press, 1952, p. 20-41 [repris dans *Collected Writings*, Christopher G. Brown et alii (éd.), Atlanta, Scholars Press, 1991, p. 26-45].

52. Les quelques autres cas se limitent au nom du graveur ou du propriétaire ou, tout au plus, à la formule de salutation « bonjour » (*chaire*).

53. IG IV 179.

54. Dimitris PLANTZOS, *Hellenistic Engraved Gems*, Oxford, Clarendon Press, 2003 [1999], p. 18, contre Voir aussi Jeffrey SPIER, « Emblems in Archaic Greece », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 37-1, 1990, p. 116. Voir aussi François LISSARRAGUE, « Vases grecs : à vos marques », dans Athena TSINGARIDA (éd.), *Shapes and uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.)*, Bruxelles, CReA-Patrimoine, 2009, p. 237.

55. EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, v. 110. Voir encore v. 307.

56. EURIPIDE, *Hippolyte*, v. 862-865.

57. Seule une prêtresse semble être signalée dans un fragment de Lycurgue (LYCURGUE, *Sur la prêtresse (Fragments, IV)*, 3 (Bl. 31)) rapporté par la SOUDA (Σ1675, s.v. *sussèmainesthai*).

58. Voir aussi SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, v. 614-615 (Déjanire) ; EURIPIDE, *Oreste*, v. 1108 (Hélène).

59. Bernard M. W. KNOX, « Silent Reading in Antiquity », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, p. 421-435. Le point a été repris dans Jesper SVENBRO, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988, p. 178-206, qui insiste dans son ouvrage sur l'oralisation de l'écrit.

60. Nicole LORAUX, « La gloire et la mort d'une femme », *Sorcières*, 18, 1979, p. 51-57 et en particulier p. 54. Elle a été suivie par Froma I. ZEITLIN, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 225.

61. EURIPIDE, *Iphigénie en Tauride*, v. 578-642 et 725-797 pour les deux scènes relatives à la missive.

62. Oliver TAPLIN (*Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 152) y voit des costumes de théâtre.

63. Lilly KAHIL, « Iphigeneia », *LIMC*, V-1, 1990, p. 714. Voir aussi H. Alan SHAPIRO, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, Londres-New York, Routledge, 1994, p. 170-171.

64. Sur les précautions à prendre, voir François LISSARRAGUE, « Visuality and Performance », dans Mary Louise HART (éd.), *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010, p. 53-56 ; O. TAPLIN, *Pots & Plays*, *op. cit.*, p. 35-43, qui évoque l'image comme « related to the recognition scene in Euripides' *IT* » (p. 152). Voir aussi Oliver TAPLIN, « The pictorial record », dans Patricia E. EASTERLING (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 76-78, qui montre les écarts avec le texte euripidéen. Les commentateurs de la tragédie y ont souvent vu une illustration : voir par exemple Christine AMIECH et Luc AMIECH (éd.), *Euripide. Iphigénie en Tauride*, Paris, Belles Lettres, 2017, p. 164-165.
65. Voir Arthur D. TRENDALL et Thomas B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, Phaidon, 1971, p. 94 (III, 3, 27).
66. Pour d'autres représentations de ficelles sur des tablettes, voir les vases qui se rapportent à l'histoire de Bellérophon, dont il a déjà été question dans une note de l'introduction, analysés par Jean-Marc MORET (« Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève », *Antike Kunst*, 15, 1972, p. 95-106, notamment pl. 25.1, 27.1, 28.1 et 2).
67. Sur la fonction des inscriptions, voir Henry R. IMMERWAHR, « Book Rolls on Attic Vases », dans Charles HENDERSON (éd.), *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, I, Rome, Editzioni di storia e letteratura, 1964, p. 17-48 (en particulier p. 18-37) ; François LISSARRAGUE, « Paroles d'images : remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique », dans Anne-Marie CHRISTIN (éd.), *Écritures*, II, Paris, Le sycomore, 1985, p. 71-93, qui concluait (p. 89) : « Il semble que l'imagerie grecque tende, plus qu'à faire parler l'image, à rendre la parole visible. » Sur les inscriptions illisibles, voir François LISSARRAGUE, « Graphein : écrire et dessiner », dans Christiane BRON et Effy KASAPOGLOU (éd.), *L'image en jeu*, Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1992, p. 189-203, en particulier p. 196-197 ; Sara CHIARINI, *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases. Between Paideia and Paidia*, Leyde, Brill, 2018. À propos du positionnement des inscriptions sur les objets, voir François LISSARRAGUE, « La place des mots dans l'imagerie attique », *Pallas*, 93, 2013, p. 69-79, en particulier p. 70-71.
68. Voir Joan B. CONNELLY, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 14-16 et 92-104. Iphigénie est d'ailleurs qualifiée de « porteuse de clé » (*klèidouchos*) par EURIPIDE (*Iphigénie en Tauride*, v. 131 et 1463).
69. Christopher A. FARAONE, *The Transformation of Greek Amulets in Roman Imperial Times*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2018, p. 28-32 (enfants) et 35-40 (femmes). Voir aussi Véronique DASEN, *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 281-318 (où il est question des amulettes pour les hommes p. 286).
70. Voir par exemple V. DASEN, *Le sourire d'Omphale*, *op. cit.*, notamment chapitres 1 à 3.
71. Pour d'autres représentations, voir la recension d'Ellen D. REEDER, *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore-Princeton, The Walters Art Gallery-Princeton University Press, 1995, p. 250-266 (dans laquelle figure de nombreuses amulettes).
72. APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 14, 6.
73. EURIPIDE, *Ion*, v. 21-25. Voir par exemple une pelikè à figures rouges du Peintre d'Erichthonios (Londres, British Museum, 1864.10-7.125 (E372), BADB 216598). Les trois filles du roi Cécrops, auxquelles Athéna confie le panier en leur interdisant de l'ouvrir, sont aussi figurées comme ouvrant la boîte et attaquées par les serpents : voir Nikolaos KALTSAS et H. Alan SHAPIRO (éd.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, Athènes-New York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation-Hellenic Ministry of Culture, 2008, p. 180-181. Comme pour les documents scellés, les mesures de protection visent avant tout les dépositaires des biens.
74. François LISSARRAGUE, « Le temps des boucliers », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 23 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/850>.

75. A. SHAPIRO (*Myth into Art, op. cit.*, p. 134) y voit « a form of self-advertisement » de la part du peintre.
76. J. SPIER, « Emblems in Archaic Greece », *op. cit.*, par exemple p. 108 : « They were clearly used as means of personal identification. » Il semble utiliser le mot « identification » dans une acception large (voir p. 116-117). Il démontre en tout cas les difficultés qu'il y a à voir des emblèmes civiques dans les motifs monétaires (p. 117-122).
77. Paulin ISMARD *et alii* (dir.), *L'identification des personnes dans les mondes grecs*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, (à paraître), à partir d'Ilsen ABOUT et Vincent DENIS, *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, 2010, p. 4.
78. ARISTOPHANE, *Les Cavaliers*, v. 947-959 : la feuille « de gras » (*dè mou*) fait référence à Dèmos et le goéland « haranguant » (*dè mègorôn*) évoque le Paphlagonien. Voir aussi HÉRODOTE, I, 195 et POSIDIPPE, *Épigrammes*, I (*Lithika*), AB 9, même s'il s'agit d'emblèmes babyloniens et non grecs chez Hérodote et d'une source du III^e siècle avant Jésus-Christ concernant le sceau de Polycrate. Les descriptions sont plus nombreuses plus tard : voir par exemple FLAVIUS JOSÈPHE, *Antiquités judaïques*, XII, 227.
79. J. SPIER (« Emblems in Archaic Greece », *op. cit.*, p. 125) parle d'« implausible seal devices, combined with puns and allusions, for good comic effect ». Le jeu repose peut-être sur le fait que le sceau officiel comportait un ou des motifs en rapport avec la cité, mais il s'agit d'une pure supposition, les sceaux n'ayant pas été retrouvés. Sur le sceau officiel, voir le résumé du débat entre Wallace et Lewis dans Christophe PÉBARTHE, *Cité, démocratie et écriture. Histoire de l'alphabétisation d'Athènes à l'époque classique*, Paris, De Boccard, 2006, p. 297.
80. John BOARDMAN, *Archaic Greek Gems. Schools and Artists in the Sixth and Early Fifth Centuries B. C.*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, p. 176.
81. Pour ce dernier cas, voir Nicolas SIRON, « La jeune fille au héron. Genre et érotique sur les sceaux grecs et les vases attiques (VI^e-IV^e siècle) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 42, 2015, p. 217-242.
82. J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings, op. cit.*, n° 454, 487, 580, 603, 657, 707 et 810.
83. D. PLANTZOS, *Hellenistic Engraved Gems, op. cit.*, p. 22.
84. DÉMOSTHÈNE, *Contre Spoudias* (XLI), 10.
85. DÉMOSTHÈNE, *Contre Spoudias* (XLI), 21-22.
86. DÉMOSTHÈNE, *Contre Spoudias* (XLI), 24. La mention du sceau de Spoudias et la réitération de la reconnaissance figurent dans le même paragraphe.
87. Sur le *sumbolon tetmèmonon*, voir Philippe GAUTHIER, *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy, Université de Nancy II, 1972, p. 65-66.
88. Voir entre autres J. SPIER, « Emblems in Archaic Greece », *op. cit.*, p. 123-124 ; F. LISSARRAGUE, « Le temps des boucliers », *op. cit.*

RÉSUMÉS

Les recherches récentes en histoire ancienne s'intéressent à la vie des objets, au sens de la circulation et des réemplois des artefacts, à l'image des statues, dont la biographie peut ainsi être retracée. Le sceau d'Agamemnon, évoqué chez Eschyle, Sophocle et Euripide, fait jouer différemment ce questionnement : en tant qu'objet fictif, son élaboration progressive au cours du V^e siècle avant Jésus-Christ répond à une logique intertextuelle mais aussi à des stratégies qui le

chargent d'une fonction à chaque fois spécifique. Les divers passages tragiques donnent alors l'occasion de réinterroger les usages des sceaux dans l'Athènes classique, entre fermeture, reconnaissance, identification et accréditation d'un message ou de l'intégrité d'un contenant. Une telle reconstruction met en balance les sceaux archéologiques, dont seules les images sont connues, et les vases attiques, qui représentent très rarement sceaux et amulettes et jamais l'iconographie qu'ils pourraient arborer.

Recent research in Ancient history focuses on the life of objects, as circulation and the reuse of artifacts, and the image of statues, whose biography can be traced. The seal of Agamemnon, mentioned in Aeschylus, Sophocles and Euripides, raises this question in a different way: as a fictional object, its progressive elaboration during the 5th century BC responds to an intertextual logic but also to strategies that entrust it with a function that is each time specific. The various tragic passages then provide an opportunity to reexamine the uses of seals in classical Athens, between closing, recognition, identification and accreditation of a message or the integrity of a container. Such a reconstruction balances the archaeological seals, whose images alone are known, and the attic vases, which very rarely represent seals and amulets and never the iconography they might display.

INDEX

Keywords : Seal, Athens, Function, Use, Tragedy, Vase, Certify, String.

Mots-clés : Sceau, Athènes, Fonction, Usage, Tragédie, Vase, Attester, Ficelle.

AUTEUR

NICOLAS SIRON

Nicolas Siron a soutenu en 2017 une thèse intitulée « Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique » sous la direction de Violaine Sebillotte Cuchet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Elle sera publiée aux Éditions de la Sorbonne en 2019. Il est maintenant membre associé du laboratoire ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Anciens).