

Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques

(Réflexions sur la tradition épique homérique et la
circulation des images en Grèce antique)

DAVID BOUVIER

Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité
Université de Lausanne

RESUMO: As imagens representando um jovem guerreiro que golpeia um ancião com o corpo de uma criança constituem, na Grécia dos anos 570-460 a.C., um *corpus* coerente e rico, que permanece sem equivalente nas tradições textuais ou literárias. Se a autonomia das tradições iconográficas e textuais é um fato reconhecido, é preciso acentuar que existem sempre, entre os diversos sistemas simbólicos de uma mesma cultura, relações complexas de complementaridade, de compensação e de influência. Nas tradições poéticas e literárias, evidencia-se o fato de que a *Iliada* exerceu uma influência essencial que tornava difícil a crítica a um jovem herói do qual se esperava que procedesse à imagem de Aquiles. Entretanto, enquanto os textos parecem visivelmente incomodados por denunciar, de forma por demais explícita, a violência de Neoptólemo, as imagens, que não têm necessidade de nomear, são mais livres para sugerir o que o texto repudia ou silencia. Quanto aos vasos que nomeiam figuras, a escrita está sempre em sentido oposto ao da sugestão da imagem, quando não a torna confusa.

PALAVRAS-CHAVE: *Iliada*; imagem e escrita; vasos áticos; inscrições de nomes em vasos; assassinio de um ancião.

*Pour la petite fille
qui n'a pas encore de nom...*

1. Le guerrier, le vieil homme et l'enfant massue

Lorsqu'il s'agit de démontrer l'indépendance en Grèce antique des traditions iconographiques et textuelles, il est un corpus d'images sur lequel on revient volontiers. Charles Dugas fut l'un des premiers à en souligner l'originalité en 1937 (Dugas, 1937 =

1960, p. 59-79). Régulièrement étudié, repris et réuni à quelques variantes près dans les articles du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* consacrés, notamment, à Astyanax (Touchefeu, 1984) et à Priam (Neils, 1994), ce corpus a été plus récemment analysé par Michael Anderson (Anderson, 1997) et Meret Mangold (Mangold, 2000). A chaque fois, le divorce entre l'image et le texte est mis en évidence et l'autonomie de la tradition iconographique démontrée.

Tel que je l'ai reconstitué ici (cf. liste des vases § 14, thème A), ce corpus est composé de 17 vases attiques appartenant à la période 570-460 av. J.-C.: 6 vases à figures noires (5 amphores et une pyxis; n° 1-6), datant de la deuxième moitié du VI^e siècle, et 11 vases à figures rouges (6 coupes, 3 cratères, 1 hydrie et 1 péliké; n° 7-17), s'échelonnant sur les années 510-460; l'ensemble de ces pièces ayant été découvert surtout en Etrurie mais aussi en Grèce (cf. indications données dans la liste § 14). La scène, illustrée par ce corpus, représente un guerrier qui brandit le corps pantelant d'un jeune enfant et qui s'apprête à user de cette massue scandaleuse pour frapper un vieil homme assis ou étendu sur un autel (cf. par ex. fig. 2). Le guerrier est armé à la façon d'un hoplite; il porte une cuirasse, un casque à cimier, tient un bouclier à double poignées à son bras gauche (sauf n° 6 et 15 où c'est alors un manteau qui semble suspendu à son bras; voire aussi n° 13 où l'on trouve le manteau et le bouclier); le plus souvent, il porte une épée à sa ceinture (visiblement absente: n° 4, 8, 16, 17); l'enfant est toujours nu (sauf n° 5); le vieillard est lui vêtu d'un manteau, parfois double. Si d'un vase à l'autre, la récurrence d'un même motif est évidente, il est remarquable de constater que le traitement de la scène est riche de variations multiples: le guerrier peut être plus ou moins déterminé dans son attaque, l'attitude du vieil homme peut être plus ou moins passive, différents personnages peuvent ou non intervenir.

Pour présenter le corpus, on peut rapidement faire les observations suivantes. Sur les vases à figures noires, la scène se joue toujours de gauche à droite. Exceptée la signature du peintre de Lydos qui descend le long de la jambe du guerrier sur l'amphore du Louvre (n° 1), aucune autre inscription n'apparaît. Sur deux vases (n° 1 et 3), le vieillard étendu sur l'autel semble mort et la scène semble dénoncer la fureur du meurtrier. Sur les vases n° 2 (fig. 1) et 6, le vieillard se tient assis et fait un geste de supplication pour retenir le guerrier; moins que la fureur, l'image pose la question d'un mouvement de compassion. Sur le n° 2 (fig. 1), ce geste de prière freine l'ardeur du guerrier qui se tient plus droit et qui a relâché son bras gauche, la tête de l'enfant, qui semble se débattre, touchant presque à terre; le guerrier semble écouter le vieil homme. Sur l'amphore du groupe de Cambridge (n° 5), la scène est réduite à son schéma de base, le guerrier, légèrement incliné, jambe gauche avancée, brandit le corps de l'enfant et s'apprête à frapper le vieil homme, étendu sur l'autel, le bras gauche tendu vers le guerrier; aucun autre personnage n'est présent. Sur les autres vases, des personnages s'ajoutent à la scène; remarquons, sur le n° 2 = fig. 1, les deux femmes debout derrière l'autel qui accompagnent le vieil homme dans son geste de supplication, tandis qu'un guerrier mort, est étendu au pied de l'autel. Sur le vase n° 3, derrière l'autel se tiennent une femme, bras tendus, et deux guerriers armés qui pointent leur lance vers l'avant. Sur les n° 4 et 6, un petit enfant apparaît, s'enfuyant vers la gauche (n°4) ou vers la droite (n° 6).

Les représentations des vases à figures rouges (n° 7-17) sont plus complexes. Sur 6 vases (n° 7-12), le mouvement de la scène est inversé, le guerrier étant à droite de l'image et

le vieil homme à gauche; l'inversion de la scène est remarquablement symétrique (cf. fig. 3 et 4a); remarquons ainsi que le guerrier mort du n° 2 se retrouve étendu en sens inverse sur les n° 9 (fig. 3) et 10. Sur les vases à figures rouges, le vieillard est régulièrement assis sur l'autel (sauf n° 15 où il est à moitié agenouillé à terre, une main posée sur l'autel). L'enfant n'est plus seulement représenté de profil (comme sur les vases à figures noires) mais son visage apparaît de face sur les n° 9 (fig. 3), 10, 16, 17 (fig. 2) et de dos sur le n° 8. Dans cette série, le n° 15 est le seul à isoler la scène; sur les n° 9 (fig. 3) et 10, une femme est assise aux côtés du vieillard sur l'autel; sur le n° 17 (fig. 2), le vieillard regarde vers une femme agenouillée et traînée par un guerrier. Un point étonnant, qui n'a pas été relevé jusqu'ici et sur lequel je vais revenir, est que les six vases où la scène se trouve inversée sont aussi les seuls où l'on trouve des inscriptions pour nommer certains personnages (indications données dans la liste § 14, n° 7-12). Voilà, sans prétendre en faire une analyse plus détaillée et seulement pour le présenter, ce corpus qui manque, à ce jour encore, d'une analyse exhaustive mais dont les iconographes sont parvenus à reconstituer la tradition et l'origine.

2. Guerrier face à un vieil homme / guerrier empoignant un enfant

Depuis longtemps déjà, en effet, il a été observé que la scène de nos vases pouvait être interprétée comme la contamination ou l'interaction de deux autres motifs, également bien attestés dans la peinture sur vase. On possède, d'une part, une importante série d'images (cf. liste § 14, thème B; corpus plus complet dans Touchefeu 1981, p. 516-8 et Mangold, 2000, p. 27-34) qui montrent, comme sur le brassard de bouclier d'Olympie, un jeune guerrier pointant sa lance ou son épée vers le corps d'un vieillard, assis sur un autel (par ex. n° 18); sur plusieurs vases, l'image est semblable à celle de notre corpus, à ceci près que le guerrier ne brandit plus dans sa main droite le corps de l'enfant mais tient la lance qui va avec son armement (comparer par exemple n° 19 avec 6 ou 17).

Par ailleurs, on possède aussi une série, moins bien représentée et plus complexe, d'un guerrier tenant ou brandissant un corps d'enfant, parfois près d'un autel; le vieillard peut être présent sur l'image (n° 23 et 25), mais alors il n'est pas sur l'autel (cf. liste § 14, thème C; corpus plus complet dans Mangold, 2000, p. 14-18). La scène la plus intéressante pour nous est sans doute celle d'un couvercle de lékané à figures noires (n° 23), où l'on retrouve, pareille à celle de notre corpus, la figure d'un guerrier tenant un enfant par la cheville; sur ce vase, la scène se déroule de droite à gauche (comme sur les n° 7-12); le mouvement du guerrier est cependant plus rapide, ses jambes sont plus écartées et il semble courir vers l'autel, il est suivi par deux cavaliers et par une troupe armée; le vieillard, suivi d'une femme, est, ici, debout derrière l'autel. Très proche des images réunies dans notre corpus, cette scène doit, toutefois, d'un point de vue structural, en être écartée. Sa singularité n'est pas seulement d'être l'unique vase à figures noires à inverser notre schéma, mais d'être la seule à placer le vieillard debout derrière l'autel. On la rapprochera plutôt de ces autres images qui montrent un guerrier, soit brandissant le corps d'un enfant pour le projeter contre un autel (n° 25 = fig. 5 sur laquelle je vais revenir), soit s'appêtant à égorger l'enfant qui semble alors vouloir s'accrocher à l'autel, comme sur la remarquable coupe de Pergame attribuée à Onésimos (n° 24; cf. sur cette coupe Sparkes, 1985). Dans cette

même série, les archéologues inscrivent parfois l'image de ce guerrier en train de décapiter, sur l'autel, un enfant dont on ne voit plus que la tête (n° 22; cf. Morris, 1995, p. 225 et Touchefeu, 1983, 25). Plus haut dans le temps, on peut remonter, pour cette tradition C, à un fragment de style géométrique (n° 20) qui montre un guerrier brandissant une épée de la main droite et tenant, de son autre main, un enfant, visiblement enlevé à ses parents qui se tiennent face au guerrier, les bras levés au ciel. Citons aussi, pour faire pendant au n° 18, cet autre brassard de bouclier d'Olympie où le guerrier semble prêt à frapper l'enfant qui le regarde dans les yeux (n° 21).

Les archéologues et philologues allemands du XIX^e siècle n'ont pas manqué de rapprocher ces deux dernières séries d'images (thèmes B et C) des textes connus qui évoquaient de telles scènes: à savoir les épisodes, qui se répondent presque symétriquement, de Néoptolème tuant, à la fin de la guerre de Troie, Priam réfugié sur l'autel de Zeus, et, au début de cette guerre, l'épisode d'Achille, père de Néoptolème, tuant, Troïlos, fils de Priam, près de l'autel. Et comme certaines images plus récentes nomment les personnages (n°24), la conclusion en a été rapidement déduite que les vases de l'époque archaïque de cette série évoquaient aussi ces épisodes précis. Quant à la scène de notre corpus, après avoir tenté, selon la mode du XIX^e siècle, de retrouver un texte dont elle devait être l'illustration obligée, les archéologues ont préféré, à partir de Dugas¹, miser et défendre la thèse, plus séduisante, d'une capacité des peintres de créer de nouvelles versions du mythe, propres à l'image (après Dugas, Wiiencke, 1954 et Mota, 1957, cf. Touchefeu 1983, et surtout Pomari, 1992, p. 103).

La littérature connaît la scène de Néoptolème tuant Priam qui s'est réfugié près de l'autel de Zeus Herkeios; elle connaît aussi la scène de Néoptolème précipitant Astyanax du haut des remparts de Troie, mais jamais aucun texte n'évoque Néoptolème cherchant à assommer Priam avec le corps du petit Astyanax (cf. aussi *infra* § 7). Jamais non plus, à propos d'autres héros, un texte n'évoque une telle scène. Les vases de notre corpus constitueraient donc une tradition iconographique dérivée mais totalement indépendante de la tradition textuelle. A partir de 570 et jusqu'au milieu du V^e siècle, les peintres ont, ainsi, eu l'idée géniale d'amalgamer les deux thèmes B et C, pour dire en une seule image toute l'horreur d'une guerre où le massacre des anciens se faisait avec le cadavre ou le corps encore vivant des enfants. Et pour bien démontrer l'indépendance de la tradition iconographique et sa capacité de transformer les données mythiques, les archéologues n'ont pas hésité à identifier la scène pour y reconnaître Néoptolème massacrant Priam avec le corps d'Astyanax.

Or, parmi les travaux récents, il en est trois au moins qui mettent en cause le principe de cette identification hâtive (Touchefeu, 1983, Pomari, 1992 et Morris, 1995). Comme le relève S. Morris, ce souci d'identification automatique est d'autant plus exagéré que, dans les cas des séries thématiques B et C, ces scènes avaient longtemps gardé, durant la période géométrique et protoarchaïque, une valeur générique; on peut évoquer, vers 720 av. J.-C., le fragment de style géométrique attique déjà cité (n° 20), ou, même si la référence au sac de Troie semble alors évidente, les scènes représentées sur les brassards de bouclier du Musée d'Olympie (n° 18 et 21, vers 570 av. J.-C.) et celles figurées sur les métopes du célèbre pythos à reliefs du Musée de Myconos (voir l'illustration in Morris, 1995, p. 232-3), où l'on voit un guerrier menacer une mère et lui arracher son enfant. Si les commentateurs récents dénoncent le danger d'une identification systématique des figures anonymes, elles omettent, cependant, d'analyser les fonctions réciproques de la présence ou de l'absence d'ins-

criptions de noms sur les vases. Plus curieux encore, dans leurs commentaires, elles semblent prisonnières du discours traditionnel qui désigne les acteurs des différentes scènes en les nommant systématiquement, même là où les vases restent silencieux (cf. par ex. Pomari, 1992, p. 110-112). Je tenterai ici d'assumer jusqu'au bout l'hypothèse que l'anonymat des figures est, dans notre corpus, une donnée qui doit être considérée pleinement. Cela nous conduira à repenser le rapport entre textes et images.

3. Images inversées et inscriptions de noms

Reprenons l'observation, signalée plus haut et jusqu'à ce jour ignorée, que, dans notre corpus principal (Thème A), seuls nomment des personnages les vases où la scène est inversée. Dans la mesure où j'ai tenté d'établir un corpus aussi complet que possible de notre scène incluant 17 pièces, dans la mesure aussi où l'inversion de la scène et l'inscription des noms se trouvent sur les six mêmes vases à figures rouges et durant une période bien précise, 510-480 av. J.-C. (n° 7-12), il me semble difficile de considérer qu'il s'agit là d'une simple coïncidence. Entendons bien, il ne s'agit pas de dire que l'inversion de la scène implique systématiquement la désignation des personnages ou inversement. Mais plutôt, il me semble important de considérer que l'inscription des noms pourrait avoir une valeur ou une fonction parallèle, peut-être même annexe, à celle de l'inversion de la scène, ce qui expliquerait l'association de ces deux procédés sur les mêmes vases². Il est possible et même probable que les peintres et usagers de nos vases aient, à la vue de notre scène, à chaque fois pensé à Néoptolème, Astyanax et Priam. Mais, il importe également de garder ouverte une voie d'interprétation qui tiendrait compte de l'anonymat des figures par opposition à leur identification sur d'autres vases.

Analysant notre corpus et observant le problème de l'inversion sur le vase n° 12, Odette Touchefeu a rappelé, à juste titre, que l'usage des peintres attiques est de placer normalement à gauche de l'image les figures héroïques dominantes et victorieuses, et à droite les figures des perdants et des vaincus. Avec pertinence, elle suppose alors que, dans notre dossier, l'inversion des positions pourrait bien concerner la violence de la scène représentée (Touchefeu 1983, p. 25). Mais elle en reste là, sans tenter d'expliquer le rapport exact entre l'inversion et le sens de ces images rappelant un passé où les Grecs avaient agi en barbares. Dans la discussion publiée qui suit son article, Emily Keuls fait l'hypothèse que ce message antimilitariste pouvait répondre à la demande du marché étrusque où la guerre de Troie était vue du côté troyen. Si O. Touchefeu réplique que certains vases ont été retrouvés en Grèce et que la solution du caractère "odieux" de ces scènes n'est pas "à chercher de ce côté-là", elle manque cependant de trouver une explication positive.

Pour sortir de cette impasse, je crois qu'il importe d'accorder toute son importance à l'association dans les vases n° 7-12 des procédés de l'inversion et de l'indication des noms: deux procédés qui pourraient bien servir à conduire le regard du spectateur à lire et interpréter autrement l'une des plus fortes représentations de l'horreur guerrière. Mais avant d'arriver là et de relire plus précisément ces inscriptions de noms dont les commentateurs ont souvent trop vite cru qu'ils désignaient si simplement les personnages, il importe de s'arrêter un instant encore sur cette propriété première de l'image qui peut montrer sans désigner

ni nommer. N'oublions pas que sur les 17 vases de notre corpus, 11 ne contiennent aucune indication de noms. C'est à partir de ces vases majoritaires et silencieux qu'il faut relancer l'enquête et reposer la question du rapport entre traditions textuelle et iconographique, entre un langage des mots qui est, par définition, obligé de nommer (l'épopée ne peut célébrer le renom des héros que si elle les nomme d'abord) et un langage des formes qui peut justement tout montrer et peindre sans nécessairement nommer. L'image a son privilège que l'écriture n'a pas. C'est à ces vases sans indications de noms, à leur pouvoir suggestif silencieux que je veux d'abord m'intéresser.

4. Autonomie et corrélation des traditions iconographiques et textuelles

Qu'il y ait un langage propre aux images et qu'il faille même parler de langages iconographiques au pluriel (Touchefeu, 1983, p. 22), cela me semble une donnée fondamentale et un acquis essentiel des études récentes. A l'évidence, en Grèce ancienne, la peinture sur vase n'avait pas pour justification et pour finalité d'illustrer des textes littéraires. Elle avait sa tradition, ses exigences, sa mémoire, ses règles propres. Et c'est bien parce qu'elle était un langage différent qu'elle pouvait dire et raconter autre chose que les textes, révéler parfois, on va le voir, ce que les textes ne pouvaient dire. Toutefois, et précisément parce que c'est un fait acquis, je crois qu'il importe de nuancer l'autonomie reconnue à la peinture attique. Il s'agit d'une autonomie de fonctionnement, constitutive d'un système de représentation symbolique particulier, mais on n'oubliera pas que, au sein d'une culture ou d'une société donnée, il y a toujours, entre les différents systèmes symboliques, des relations complexes de complémentarité, de compensation et d'influence. Si images et textes ne disent pas la même chose, leur relation n'en est peut-être que plus étroite et l'erreur serait alors d'isoler, trop radicalement, deux traditions qui peuvent rester complémentaires. C'est sur cette base que j'entends rouvrir une nouvelle fois le dossier des représentations du guerrier frappant un vieillard avec un corps d'enfant.

Je choisirai donc de poser le problème autrement. Plutôt qu'à une recherche portant sur les correspondances exactes entre une image et un texte particuliers, je crois qu'il faut s'interroger, de façon plus générale, sur le type de complémentarité que peuvent avoir, au sein d'une culture, deux formes de langages aussi différentes que les traditions iconographiques et textuelles. Or, ici, il est une première observation qui s'impose et qui me semble avoir été négligée. Parce que les archéologues étaient trop empressés à trouver le texte, ou le fragment de texte, qui pouvait illustrer ou non leur image, personne ne s'est avisé que les textes évoquant les crimes de Néoptolème constituent, au sein de la littérature grecque, un dossier particulier, caractérisé par une forme de marginalité. C'est le cas des épopées cycliques par rapport aux deux grands poèmes homériques; c'est le cas aussi du VI^e *Péan* de Pindare qui va faire l'objet d'une palinodie (cf. mes remarques *infra* § 7). Il est essentiel de tenir compte de cette marginalité en constatant que la fourchette chronologique qui voit se développer la tradition iconographique de notre corpus est aussi celle de l'avènement des poèmes homériques comme œuvre de référence première de la culture grecque. C'est par rapport à ces deux poèmes promus par l'idéologie dominante de l'Athènes de la

fin du VI^e et du début du V^e siècles qu'il faut étudier notre dossier. Or, l'*Illiade* et l'*Odyssée* n'ont rien à reprocher au fils d'Achille. Le contraste est alors très grand entre une tradition poétique dominante qui oublie les crimes de Néoptolème et un corpus d'images qui les suggèrent si bien, sans toutefois nommer les personnages, tandis que les très rares textes qui incrimineraient ce héros restent marginaux. Mon souci est moins ici de démontrer l'indépendance d'une tradition iconographique que de comprendre pourquoi et comment l'image d'un guerrier massacrant un vieil homme avec un corps d'enfant a pu se développer en marge et parallèlement à une tradition poétique dominante qui, elle, fait tout pour ignorer cette scène. Ne revient-il pas, dans ce dossier, à l'image de montrer une scène que le texte n'osait pas ou plus dire? Entre traditions textuelle et iconographique, il s'agirait alors plutôt d'une forme de complémentarité que d'indépendance totale. Mais la question se pose alors de comprendre au nom de quelle idéologie, la poésie homérique a pu être amenée à oublier un thème que la mémoire grecque collective semblait connaître parfaitement? Il importe ici que je revienne sur l'idéologie qui sous-tend cette poésie. Pour le faire, je partirai de la conclusion de l'*Illiade*.

5. Idéologie de l'*Illiade*

Au terme de l'*Illiade*, Priam est ce vieux père qui a le courage de risquer sa vie pour aller sauver le corps de son fils. Pour le dénouement du poème, ce face à face entre Achille et Priam est encore plus important que le duel entre Hector et Achille au chant XXII: c'est pour Achille la dernière chance, après ses transgressions répétées, de prouver qu'il n'a pas perdu toute son humanité. Sans doute, les dieux ont-ils garanti à Priam qu'ils étaient avec lui, mais le risque demeure. Achille est connu pour son intransigeance et sa susceptibilité. Rien n'est gagné d'avance et Priam devra rester extrêmement prudent tout au long de sa visite. La conclusion du poème dépend de ses gestes et plus encore des paroles qu'il va adresser à son jeune ennemi:

Souviens-toi de ton père, Achille égal aux dieux, il a le même âge que moi, au seuil d'une funeste vieillesse; sans doute, autour de lui ses voisins le tourmentent-ils et il n'a personne pour écarter le malheur et l'outrage. (*Il.* XXIV 486-489).

A ce moment crucial de l'*Illiade*, les premiers mots de Priam à Achille veulent inviter le héros à se souvenir de son propre père. Dans un poème directement issu d'une tradition orale qui se perpétue de génération en génération, une telle invitation a nécessairement un poids particulier, surtout lorsqu'il apparaît qu'elle s'adresse à un jeune héros qui a précisément contesté aussi bien l'autorité de ses aînés que l'exemple de ses ancêtres. Dans l'*Illiade*, Achille est sans cesse ce héros qui menace de renverser une autorité exigeant que les nouvelles générations se subordonnent aux anciennes (Bouvier, 2002, p. 273-7 et 354).

A la fin du poème, la parole de Priam – qui invite le héros à se souvenir de son père et à renouer avec l'ordre du temps humain – apparaît, donc, comme l'une des plus rassurantes images

que l'*Illiade* pouvait donner à son dénouement. En acceptant d'écouter Priam et de se souvenir de son propre père, Achille devient ce héros exemplaire qui, après ses transgressions, accepte enfin la loi d'un temps humain qui structure la société en soumettant les plus jeunes aux anciens; en s'inscrivant dans cette temporalité qui voit les générations se succéder, la poésie des aèdes en constitue l'un des fondements essentiels: pour rester elle-même et durer dans le temps, une société doit contraindre les nouvelles générations à perpétuer le savoir et les valeurs des pères. A la fin de l'*Illiade*, Achille est ce héros qui sait ne pas tuer un vieil homme qui aurait pu être son père: au geste horrible qu'on pouvait craindre, il a préféré un acte de mémoire, plein de sens dans une poésie qui va des pères au fils (Bouvier, 2002, p. 433-6).

Au nom de cette idéologie qui veut qu'un fils écoute son père et s'inspire de lui, tout voudrait que Néoptolème soit un jour à l'image de cet Achille qui fut, au moment crucial, respectueux de Priam. Dans l'esprit d'une épopée comme l'*Illiade*, rien ne serait plus inquiétant et contradictoire que la menace d'un Néoptolème massacrant bientôt Priam et reniant ainsi l'exemple et la mémoire de son père. A la fin du I^{er} siècle ap. J.-C., un sophiste comme Dion Chrysostome ne manque pas de souligner ce paradoxe (D. Chr. XI 154), mais surtout, avant lui, c'est Virgile qui tire le meilleur parti de cette thématique qui lui permet de faire de Néoptolème un anti-Achille. Au livre II de l'*Enéide*, il décrit toute la cruauté d'un Néoptolème massacrant Priam sans aucun scrupule (Verg. *Æn.* II 543-58): n'oublions pas que Virgile a toutes les raisons d'opposer à l'honneur et à la grandeur troyennes, dont Rome est l'héritière, la cruauté des Grecs. Pour ruiner l'*Illiade*, rien n'est plus simple que de décrire un Néoptolème qui est à l'opposé de son père. Le plus intéressant est que Virgile utilise des données mythologiques déjà connues à l'époque des poèmes homériques mais que le poète de l'*Illiade* avait toutes les raisons de ne pas rappeler. Dans l'*Illiade*, si Andromaque évoque, dans sa plainte funèbre du chant XXIV, sa crainte de voir jour un Achéen jeter son fils du haut de la grande tour, ses paroles ne restent, dans ce poème, qu'un pressentiment. Remarquons d'ailleurs qu'Andromaque imagine que le meurtrier d'Ashtanax sera un Achéen qui voudra venger la mort d'un frère, d'un père ou d'un fils tué par Hector (*Il.* XXIV 737): un pressentiment qui refoule, significativement, l'idée qu'un tel acte puisse être perpétré par Néoptolème. N'oublions pas non plus que l'*Illiade* cache également complètement le meurtre de Troïlos par Achille (*Il.* XXIV 257): or cette scène est un motif fréquemment représenté sur les vases (cf. thème C) et qui, sur des images qui peuvent montrer sans nommer, se confond parfois singulièrement avec la scène du meurtre d'Ashtanax (cf. n° 23 et Motta 1957). Mais c'est là une autre démonstration qui doit être remise à plus tard.

Qu'il nous suffise ici d'insister sur la conclusion de l'*Illiade* où Achille s'impose comme ce héros de la passion absolue qui sait, cependant, éviter le pire des crimes. Par ailleurs, s'il a précédemment défié l'ordre social et l'autorité des pères, Achille n'est jamais, dans l'*Illiade*, malgré son comportement transgressif, un héros qui manquerait au code de l'honneur guerrier; c'est plutôt parce qu'il pousse ce code à ses extrêmes limites qu'il en arrive à transgresser l'ordre social. Mais cet Achille de l'*Illiade* – et la conclusion du poème le prouve – ne céderait jamais à la lâcheté de tuer un jeune enfant ou un vieil homme. S'il est parfois très près de le faire, sa grandeur est précisément de ne pas le faire et de respecter finalement Priam. L'idée que son fils puisse, plus tard, faire le contraire ne peut être, dans la tradition de l'idéologie homérique, que refoulée.

6. Le meurtre de Priam: image interdite mais suggérée par l'*Odyssée*

Mais avant de revenir aux images, il convient de relire un passage clé de l'*Odyssée*, ce poème dont on a pu dire à juste titre qu'il constituait la première grande critique de l'*Illiade* et qui s'est édifié, dans le processus de monumentalisation des poèmes homériques que j'évoquais, comme la contrepartie nécessaire de l'*Illiade*. Le passage sur lequel je voudrais m'arrêter est bien connu: il s'agit, dans l'épisode de la Nékuia, de la rencontre d'Ulysse avec l'âme d'Achille. Si, dans cette scène, l'âme d'Achille remet en cause l'idéal de la gloire héroïque, elle ne le fait que de façon partielle. Aussitôt, après avoir dit à Ulysse l'inanité d'un pouvoir chez les morts, Achille continue son discours en demandant des nouvelles de son fils et de son père:

Mais allons, donne-moi des nouvelles de mon illustre fils; marche-t-il sur mes pas, en se tenant au premier rang de la bataille, ou est-ce le contraire? Dis-moi aussi si tu as quelque nouvelle de l'irréprochable Pélée? Est-il toujours honoré par le nombreux peuple des Myrmidons? Ou bien le méprise-t-on à travers l'Hellade et la Phthie, à cause de la vieillesse qui alourdit ses mains et ses jambes? (*Od.* XI 492-7).

Achille ne s'inquiète plus ici de sa gloire posthume mais il tient à savoir si son fils est à son image et si l'irréprochable Pélée n'est pas victime d'outrages. A cet Achille inquiet pour son père et pour son fils, Ulysse ne peut apporter qu'une seule consolation. Il ne sait rien de Pélée mais il peut parler de Néoptolème. Et, à son sujet, insiste-t-il, il dira toute la vérité (*pasan alêtheièn, Od.* XI 507)

Moi-même, sur ma nef creuse et bien balancée, je l'ai conduit depuis Scyros jusqu'à l'armée des Argiens aux bonnes guêtres; lorsque nous tenions conseil devant la ville de Troie, il était toujours le premier à prendre la parole et il ne se trompait pas de mots, seuls Nestor pareil aux dieux et moi, l'emportions sur lui. Et quand tous les Achéens, nous combattions devant la ville de Troie, jamais il ne restait dans la masse ou dans le gros des troupes, mais il courait en avant, son ardeur était sans égale. (*Od.* XI 508-515).

Et, devenant presque le poète des exploits de Néoptolème, Ulysse continue son catalogues d'éloges:

Ils étaient nombreux ceux qu'il tuait dans l'effroyable mêlée. Tous, je ne saurais te les dire ni te les nommer, tant il en massacra, en défendant les Argiens. Mais quel héros était le fils de Télèphe, Eurypyle, qu'il tua par le bronze... (*Od.* XI 516-519).

Et Ulysse énumère encore d'autres exploits. Triste au début de la conversation, l'âme d'Achille se remplit soudain de joie, fière de ce fils qui lui ressemble tant; elle s'en va heureuse à travers un Hadès qui, pour la circonstance, apparaît soudainement fleuri d'asphodèles.

Si, dans l'*Iliade*, Achille n'est jamais aussi exemplaire que lorsqu'il écoute la voix de Priam en se souvenant de son propre père, dans l'*Odyssée*, il trouve une consolation à la mort et un moment de bonheur *post mortem* dans le fait de savoir que son fils est à son image. Est-ce à dire que l'*Odyssée* travaille à idéaliser jusqu'au bout l'image d'Achille? Le fait serait surprenant, la relation des deux poèmes est une relation critique et, de la part d'Ulysse, il faut toujours s'attendre à quelque nouveau renversement. Il y a une ligne que je veux ici relire, celle qui introduit tout ce récit et où Ulysse souligne qu'il va dire toute la vérité: *Od. XI 507: pasan alêtheièn*. Champion de l'intelligence rusée, Ulysse ne ment jamais aussi bien que lorsqu'il annonce un discours véridique. Ulysse raconte les exploits de Néoptolème. Mais entre les mots, le poète de l'*Odyssée* laisse clairement comprendre que son héros rassure Achille en lui disant ce qu'il souhaite entendre, mais la vérité pourrait bien être autre. Avec un tel indice, il faudrait être naïf pour croire que les poètes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ignoraient encore la légende d'un Néoptolème massacrant Priam ou tuant Asryanax.

Il faut souligner ici avec force le procédé détourné et silencieux avec lequel l'*Odyssée* joue à critiquer l'*Iliade*. On peut se demander pourquoi l'épisode odysseén n'offre pas l'occasion d'une remise en cause plus nette des valeurs iliadiques. Le problème est que les deux poèmes doivent, au bout du compte, se renforcer l'un l'autre. Dans la culture grecque de la fin de l'époque archaïque, ils représentent les deux versions antithétiques mais nécessairement complémentaires d'un même système de valeurs. La poésie homérique peut admettre sa propre critique mais non son autonegation. Voici comment les deux poèmes homériques en sont arrivés à taire les épisodes d'un Néoptolème tuant Priam ou Asryanax. Les dates de fixation et de mise par écrit des poèmes homériques sont très discutées. Mais une chose me semble certaine – à laquelle du moins je donne personnellement ma totale adhésion – comme l'a bien vu W. Burkert, c'est à partir de la deuxième du VI^e siècle (vers 550) que les poèmes homériques commencent à devenir l'œuvre de référence de tous les Grecs, sans doute sous l'impulsion d'Athènes. C'est à partir de cette époque que le succès des poèmes homériques a commencé à éclipser d'autres traditions légendaires, qui seront récupérées dans le cycle épique. Or c'est précisément à cette époque que se développe la tradition iconographique du héros massacrant un vieil homme avec un corps d'enfant. L'image serait là pour dire, ou plutôt suggérer par le dessin anonyme, ce que le texte explicite refoule. Mais n'allons pas si vite.

7. Tradition textuelle et autocensure

Avant d'en venir aux images, je voudrais remarquer l'évidente réticence que les auteurs grecs ont éprouvée, après l'*Iliade* et l'*Odyssée*, à évoquer l'histoire d'un Néoptolème massacrant Priam et reniant l'exemple de son père. Dans les poèmes cycliques qui récupèrent un matériel légendaire omis par les poèmes homériques, le souvenir des crimes de Néoptolème semble bien présent. Le résumé que Proclus donne de l'*Iliouperis* rappelle que Néoptolème a tué Priam qui s'était réfugié près de l'autel de Zeus Herkeios. Le résumé est malheureusement trop succinct pour qu'on puisse en dire plus: il faudrait savoir comment le poète traitait la scène. Un fragment de la *Petite Iliade* de Leschès nous dit comment Néoptolème enleva Asryanax à sa nourrice pour le précipiter du haut des remparts de Troie³. On a ici la preuve qu'il y avait à la fin du VI^e siècle des textes qui osaient dire la responsabilité de Néoptolème dans les meurtres de Priam et d'Asryanax. Mais, par rapport aux poèmes homériques qui s'imposeront comme œuvre de référence, ces poèmes ne semblent avoir connu qu'un succès de second ordre.

A partir de 550, quand notre corpus commence à se développer, le modèle est bien Homère. Significativement, les textes hésitent désormais, pour des raisons diverses, à impliquer directement Néoptolème dans la tuerie de Priam et d'Asryanax. Le meilleur exemple est peut-être le cas de Pindare dans la première moitié du V^e siècle (les dates sont difficiles à fixer plus précisément). Dans la conclusion de sa VII^e *Néméenne* qui est dédiée à Sogéné d'Egine et qui évoque la prise de Troie mais sans signaler les éventuels crimes de Néoptolème, Pindare dit bien haut "que jamais son cœur n'avouera avoir maltraité Néoptolème par des paroles outrageantes" (Pind. *Nem.* VII 102-5). La scholie à ce passage précise que le poète cherchait ici à excuser, auprès des Eginètes, les accusations qu'il avait proférées contre leur héros dans un péan et qui est très certainement le VI^e *Péan*⁴. Palinodie du VI^e *Péan*, la VII^e *Néméenne* explicite parfaitement la difficulté d'une critique explicite du fils d'Achille dans une Grèce où l'autorité des poèmes homériques constituait une référence première.

Dans la seconde moitié du V^e siècle, on assiste même à une véritable réhabilitation de Néoptolème. Les tragédies de la fin du V^e hésitent à dire que Néoptolème est le meurtrier d'Asryanax: dans toutes les tragédies qui nous sont conservées, une fois seulement, Néoptolème est désigné comme le meurtrier de Priam (Eur. *Hec.* 23) et jamais il n'est dit meurtrier d'Asryanax. Dans les *Troyennes* d'Euripide, c'est Ulysse qui est dénoncé comme le responsable de cette mise à mort (Eur. *Tr.* 712 et ss.), et, dans le prologue de cette tragédie, où la cruauté d'Agamemnon est dénoncée et où la mort de Priam est évoquée, le nom de Néoptolème n'est aucunement prononcé (Eur. *Tr.* 16; cf. aussi 481). Enfin, en 409, Sophocle travaille nettement à son idéalisation dans le *Philoctète*. Dans l'*Hippias majeur*, Platon donne la parole à Hippias, ce sophiste maître de rhétorique, pour vanter les qualités d'un Néoptolème, devenu élève modèle:

Sur ces occupations, il y a de ma composition, un discours superbe, auquel même la beauté confère un mérite tout spécial. Voici la donnée, et, en gros, l'exorde du discours: après la prise de Troie, Néoptolème demande à Nestor quelques peuples les occupations propres, quand on est jeune, à acquérir par la suite le renom le plus beau. (286a-b).

Le texte de Platon ne dit pas ce que Néoptolème avait fait durant la prise de Troie, mais ce qui compte, ici, c'est ce tableau d'un jeune homme qui veut recevoir de Nestor un enseignement de sagesse. Je m'arrêterai là pour cette tradition textuelle que je voulais mettre en place et dont je voulais dire l'enjeu. La tradition littéraire et textuelle a ses contraintes et ses modèles dont l'autorité est forte. Contrairement à ce que l'on a parfois cru, à partir de 550 av. J.-C., les textes ne s'empressent guère de critiquer Néoptolème, même si la mémoire grecque n'oublie pas certaines versions du mythe qui lui sont moins favorables.

8. Censure du texte, liberté de l'image

Là où l'autorité de l'*Illiade* rendait particulièrement difficile, dans la tradition textuelle, une dénonciation explicite des crimes de Néoptolème, les images pouvaient, elles, d'autant mieux montrer ce que les textes n'osaient plus dire qu'elles n'avaient nul besoin

d'être explicites. Il faut rappeler que la culture grecque était riche de légendes multiformes et qu'un même scénario légendaire pouvait être joué par des héros divers. La faute, trop souvent commise, est de vouloir trop vite reconnaître dans les scènes des vases des héros précis, intervenant dans des épisodes précis. Or, jusqu'à la fin du VI^e siècle, le savoir grec est moins un trésor de récits fixes et figés qu'un ensemble de scènes thématiques qui fournissent des modèles de composition. Grand nombre d'images ont longtemps gardé une valeur générique. Sarah Morris rappelle à juste titre que les scènes de guerriers massacrant des enfants ou des vieillards appartiennent à une tradition ancienne et qu'il est difficile de vouloir les rattacher, dès le départ, à des épisodes précis (Morris, 1995). A la suite de cette remarque, je voudrais ici suggérer que si les images de notre dossier ont pu continuer d'exister durant une période qui voyait grandir l'autorité de l'*Illiade*, c'est précisément parce que l'image pouvait montrer l'horreur de la guerre sans nécessairement devoir nommer. Je suis convaincu que les peintres de ces vases pensaient très certainement à Néoptolème, Priam et Astyanax; et, sans doute, les usagers ou spectateurs de ces vases lisaient-ils la scène ainsi⁵; mais le pouvoir des images – ce qui leur permettait de coexister avec la tradition des poèmes homériques – est précisément qu'elles pouvaient suggérer sans nécessairement expliciter l'identité des figures; elles pouvaient garder l'apparence d'une scène thématique tout en visant une situation plus précise. L'image sans nom pouvait dire l'indicible, parce qu'elle n'avait pas à nommer. Mais, il reste à considérer les vases qui portent des indications de noms.

9. Vases avec inscriptions et noms problématiques

Pour conclure, je vais tenter d'étayer ce constat par une dernière observation où je vais enfin considérer le cas des vases qui nomment les personnages. L'écriture apparaît dans les images dès la fin du VII^e siècle et tout de suite elle sert aussi à nommer les personnages. Même si les vases inscrits restent minoritaires, il est intéressant de noter que, dans notre corpus de 17 pièces, les indications de noms se rencontrent sur six vases à figures rouges où, chaque fois, je l'ai dit, la scène est inversée. Remarquons encore que ces six vases sont six coupes dont l'une au moins a été retrouvé sur sol athénien (n° 11). Les n° 7 et 11 étant trop fragmentaires pour autoriser un commentaire, je m'en tiendrai aux 4 autres coupes pour observer que, sur trois d'entre elles, l'indication des noms contient des anomalies, sinon susceptibles de créer un brouillage, du moins révélatrices d'une gêne dans le processus même de désignation. Quant à la quatrième coupe attribuée à Onésimos (n° 10), si elle semble désigner toutes les figures de notre scène (mais l'état fragmentaire empêche de vérifier la présence du nom de Priam), il est intéressant de noter que le contexte général de la représentation invite à une interprétation particulière de la scène. Mais pour cette coupe, il faudra la comparer avec le n° 9 qui est aussi d'Onésimos.

10. Coupe d'Oltos

Commençons par évoquer la coupe d'Oltos (n° 8). La scène qui nous intéresse se trouve sur le pourtour extérieur de la coupe et représente plusieurs scènes de la chute de

Troie (enlèvement de Cassandre, Hélène saisie par Ménélas), dans la scène qui nous intéresse, seules sont visibles quelques lettres du nom de Néoptolème (NEO[PTOLEM]OS) qui partent du bas de l'image et semble suivre le bouclier. L'acteur principal est donc désigné. Mais il est à droite de l'image, à la place qui revient d'ordinaire au perdant, à l'anti-héros. D'autres détails surprennent: l'attitude du vieillard, jambes croisées, surprend; il est nu sous son manteau; derrière l'autel, se trouve un palmier, l'arbre d'Apollon qui ne tardera pas à punir Néoptolème (Anderson, 1997, p. 198-9). Mais surtout, alors que la dénonciation de Néoptolème semble évidente, il apparaît que sur cette coupe les visages se dérobent: la tête de l'enfant est présentée de dos, sans qu'on ne puisse rien voir de son visage; le profil de Néoptolème est aussi, par rapport aux autres pièces de ce corpus à figures rouges, exagérément caché par son casque. Et le vieillard porte une barbe noire inhabituelle. Tout cela ne se laisse pas facilement expliquer. D'autre part, comme le relevait déjà Charles Dugas (Dugas, 1960, p. 35), en raison de leur forme et de leur courbure marquée, les images peintes sur le pourtour extérieur d'une telle coupe sont doublement fuyantes et ne peuvent être bien regardées que par quelqu'un qui pouvait manipuler l'objet. Tout ce passe ici comme si l'image refusait de montrer trop vite ce que l'indication du nom était venu soudain expliciter.

11. Coupe de Brygos

La deuxième coupe à examiner est la coupe signée par Brygos et exposée au Louvre (n° 12 = fig. 4a et 4b). Sur le pourtour extérieur de cette coupe, plusieurs scènes de la chute de Troie sont représentées. Sur la face A (fig. 4a), on voit au centre un grand trépied; à gauche, un guerrier emmène une femme, les figures sont nommées: Akamas et Polyxène; à droite du trépied se trouve la scène qui nous intéresse: Priam, nommé, est assis sur l'autel, bras tendu en avant; Néoptolème, lui aussi nommé, s'apprête à le frapper avec le corps d'un enfant qui semble plus grand que sur les autres vases. Sur la face B (fig. 4b), on voit au centre un guerrier, penché en avant, épée en main, qui s'apprête ou qui vient de frapper un autre guerrier barbu, étendu au sol; à sa gauche une femme s'enfuit, et plus à gauche encore, avant l'anse, on voit un autre guerrier frapper un homme vêtu d'un manteau, à terre; les deux hommes portent une barbe noire. A droite, avant l'anse, on voit une femme, armée d'un pilon, regarder vers le centre et défendre la fuite d'un enfant qui court vers la droite (cf. n° 4 et 6); les deux figures sont nommées Astyanax et Andromaque. A l'intérieur de la coupe, une scène en médaillon montre Briséis servant du vin à un vieil homme à barbe blanche, Phoinix, qui se tient assis sur un fauteuil.

Ici encore l'écriture ose expliciter l'identité de Néoptolème et de Priam. Mais, s'agissant de notre scène, deux détails doivent alors être remarqués. Assis sur l'autel, Priam se tient particulièrement droit et face à lui Néoptolème semble soudain hésiter (même si son bras n'est pas autant relâché que sur le n° 2 = fig. 1). Par ailleurs, sur ce vase riche en inscriptions, l'enfant qu'il tient reste sans nom. En soi, ce détail serait insignifiant, si, on ne voyait, sur l'autre face du pourtour, de l'autre côté de l'anse, et en position parfaitement symétrique, la figure de l'enfant qui s'enfuit et qui est désigné par l'inscription "Astyanax". Au total, en considérant les deux faces du pourtour, les noms des protagonistes sont tous présents mais le contexte général, particulier, permet une double lecture de l'image. Les

images qui se glissent sous les anses invitent à penser que les faces A et B déroulent une même scène. Certains commentateurs ont supposé que la face B (fig. 4b) doit être lue en premier et que l'enfant tenu par Néoptolème est bien Ashtyanax qui a été rattrapé, dans sa fuite, malgré la protection d'Andromaque⁶. Mais rien n'empêche de renverser la séquence temporelle, de lire la face A en premier, et de supposer qu'Ashtyanax s'est enfuit de la prise de Néoptolème alors que ce dernier hésitait (le manteau porté par Ashtyanax sur la face B pourrait avoir été arraché à Néoptolème, au moment de la fuite: on relèvera comment ce manteau pend largement sur l'épaule du guerrier). Priam et Ashtyanax semblent, si la scène est lue ainsi, avoir une chance de salut: le vase permettrait de lire le mythe à l'envers. Les noms sont là mais la scène est aussi moins explicite. Comme si la désignation des personnages n'avait été possible que parce l'image s'ouvrait à une autre lecture.

12. Coupes d'Onésimos

Examinons les deux dernières coupes de notre dossier, toutes deux attribuées à Onésimos. D'abord, la coupe fragmentaire à figures rouges, classé ici sous le n° 9 = fig. 3, et attribuée à la première phase d'Onésimos (Williams, 1976). Le pourtour extérieur de la coupe montre sur, une première face, deux guerriers en train de se battre, et, sur l'autre face, deux guerriers poursuivant des femmes (Williams, 1976, p. 15). La scène du médaillon intérieur (fig. 3) montre un vieil homme assis sur l'autel en compagnie d'une femme qui lève une main; le guerrier tient dans sa main gauche un bouclier dont l'emblème est un lion avec l'inscription KALOS; de sa main droite, le guerrier brandit l'enfant, visage représenté de face, bras pendant, tenant un bâton brisé dans sa main droite. A terre, on voit le cadavre d'un guerrier nu. Quant à l'inscription qui désigne cet enfant, il faut dire un mot de l'histoire de la reconstitution de la coupe.

Les premiers fragments du médaillon intérieur ont, en effet, été étudiés à Berlin en 1843. Un fragment montrant la tête de l'enfant pendant vers le bas permettait de lire, jusqu'à la cassure, quatre lettres inscrites dans le prolongement du corps: ASTU. Aussitôt, on s'est réjoui de cette clé qui permettait, pensait-t-on, d'identifier à coup sûr Ashtyanax. Mais, plus tard, en 1913, on a retrouvé au Musée Grégorien du Vatican, d'autres fragments de cette coupe dont celui qui complétait l'inscription. Surprise, le nom indiquait non pas Ashtyanax mais un certain ASTUOCHS, un nom parfaitement inconnu, de terminaison irrégulière mais que l'on peut considérer comme une variante d'Ashtyanax en rétablissant, comme me le suggère André Hurst, ASTUOCHOS. La scène du médaillon presque entièrement reconstituée permet de lire d'autres inscriptions: KALOS sur le bouclier, IERON et DIOS sur l'autel et TEMENOS sur le socle que vient de franchir le guerrier. Une fois encore, la scène évoque bien la figure d'un guerrier brandissant le corps d'un enfant pour frapper un vieil homme. Mais, sur cette coupe, où il s'est plu à écrire et à désigner des objets qui ne posent aucun problème d'identification, le peintre renonce à nommer les figures principales; quant au nom de l'enfant, on dirait qu'après avoir songé à inscrire le nom d'Ashtyanax, il a, au dernier moment et après avoir écrit les premières lettres, éprouvé comme un scrupule en inventant une finale impossible. Le nom crée un brouillage. Si la scène est facilement identifiable, l'inscription ASTUOCHS révèle la difficulté d'assumer une dénomination directe et explicite de cette scène problématique pour la mémoire grecque.

Mais il reste une dernière coupe, également attribuée à Onésimos, un plus tardive et exposée au Musée Paul Getty à Malibu (n° 10), un dernier témoin qui semble, à première vue, contredire notre démonstration d'une écriture qui servirait moins à dénoncer directement les acteurs d'un massacre scandaleux qu'à créer des brouillages interprétatifs. Commençons cette fois par le médaillon. Si les fragments ne permettent pas de reconstituer toute l'image, ils suffisent à montrer l'essentiel d'une scène qui est la sœur de la précédente, à quelques différences près. La femme, assise sur l'autel avec le vieil homme, fait un autre geste: elle lève les bras pour se tirer les cheveux, en geste de peur; sur le bouclier, l'inscription KALOS a disparu et le lion tient dans sa gueule une biche. L'inscription du socle a disparu et, sur l'autel, on lit cette fois: HERKEIO, une inscription qui renvoie très directement au résumé que Proclus nous donne de l'*Ilioupersis* (cf. *supra* § 7). Et surtout, le peintre a cette fois désigné sans détour les figures de Néoptolème et de la jeune femme sur l'autel, Polyxène. Une lacune derrière la silhouette du vieil homme interdit de savoir si le vieil homme était désigné. En revanche, le nom de l'enfant semble avoir été omis. Si l'écriture ne dit pas tout, elle ne brouille rien. Après avoir hésité, quelques années plus tôt, à nommer directement les personnages, Onésimos aurait-il ici perdu son scrupule? C'est ne pas tenir compte que le médaillon de cette coupe est entouré d'un pourtour intérieur qui montre différentes scènes de la chute de Troie. Décrivons-les: la partie supérieure (au-dessus des personnages du médaillon) montre un guerrier qui s'apprête à frapper Cassandre (nommée), réfugiée auprès de la statue d'Athéna; dans la partie inférieure, on devine le motif de Ménélas (nommé) se précipitant vers Hélène (nommée) et laissant tomber son épée. Sur l'axe horizontal, on voit, sur la partie latérale gauche, Acamas et Démophon venir sauver leur grand-mère Aithra, mère de Thésée et esclave volontaire d'Hélène à Troie; sur la partie latérale droite, Ulysse sauve Théano et son époux Anténor, ce vieux troyen qui s'était fait l'ambassadeur des Grecs. D'après l'interprétation d'Anderson (Anderson, 1997, p. 242-5), il apparaît que l'axe vertical montre les crimes des Grecs tandis que l'axe horizontal évoque le secours offert à deux anciens: le souci de libérer Aithra et le respect d'un vieil ennemi qui fut aussi un hôte⁷. A la croisée des deux axes, notre scène devient ambiguë: comme le relève Anderson, "though sacrilegious and excessively brutal, Priam's death is a consequence of his actions" (Anderson, 1997, 244). Le roi de la ville qui avait offensé l'honneur grec devait mourir, lui et sa lignée. Néoptolème ose le geste nécessaire qui marque la fin de la guerre, mais déjà ce geste le fait basculer dans la série des héros scandaleux. L'écriture le nomme, mais l'image dit toute son ambiguïté en l'entourant d'autres héros qui ouvrent l'interprétation.

13. Hydrie à figures noires de Munich

Je conclurai en examinant une image qui sort de notre corpus et qui illustre le thème C. Sur l'hydrie à figures noires de Munich (n° 25 = fig. 5), la scène se lit à nouveau de gauche à droite. On retrouve notre guerrier qui brandit l'enfant en direction d'un autel. Mais le vieillard s'est déplacé. Il est derrière notre héros, agenouillé à ses pieds, dans une attitude qui pourrait nous rappeler le geste de Priam à la fin de l'*Iliade*. Le scène est parsemée d'inscriptions. Que disent les lettres qui parsèment cette image: rien, absolument rien. Ce sont des juxtapositions de lettres qui ne veulent rien dire. Faut-il défendre l'idée d'un pein-

tre illettré? Je suis loin de le penser. Une fois encore, l'écriture est là, mise en image, mais pour révéler que, dans sa concurrence avec l'image, elle y perd son sens. L'image le dit cette fois nettement: parce qu'elle reste implicite, parce qu'elle n'a pas besoin de nommer, elle peut montrer ce que les mots n'osent plus dire.

14. Liste des vases considérés

– Thème A, corpus principal: guerrier s'appêtant à frapper un vieil homme avec un enfant

1: Amphore à FN (Lydos, 560 av. J.-C.: Etrurie; avec signature de Lydos), Paris, Louvre F 29; ABV 109, 21; Paral. 44; LIMC, Astyanax I, 8; Mangold I 17.

2 (fig. 1): Amphore à FN (Lydos, 560 av. J.-C.: Vulci; avec signature de Lydos), Berlin, Staatliche Museen F 1685; ABV 109, 24; LIMC, Astyanax I, 9; Mangold I 19.

3: Pyxis à FN (550 av. J.-C.: Tanagra), Berlin, Staatliche Museen 3988; LIMC, Astyanax I, 10; Mangold I 18.

4: Amphore à FN (groupe E, 550 av. J.-C.: Vulci), Londres, British Museum B 205; ABV 136, 55; LIMC, Astyanax I, 11; Mangold I 20.

5: Amphore FN (groupe de Cambridge, 525 av. J.-C.: Etrurie), Paris, Louvre F 222; ABV 316, 4; Paral. 137; LIMC, Astyanax I, 12; Mangold I 23.

6: Amphore à FN (510-500 av. J.-C.: Bomarzo), Bonn, Kunstmuseum 39; LIMC, Astyanax I, 13; Mangold I 25.

7: Coupe (frs.) à FR (peintre d'Eleusis, vers 500 av. J.-C.: Orvieto; inscription: LEA[GROS] KALOS), Vienne, Archäologische Sammlung der Universität 53c 23, 53c 24; ARV2 314, 1; Add. 2 213; LIMC, Astyanax I, 15; Mangold I 30. Mouvement de la scène inversé.

8: Coupe à FR (Oltos, 510-500 av. J.-C.; inscriptions: MEN]ILAOS, NEO[PTOLEM]IOS, AIAS, ANTL?, MEMNON [KAL]IOS), Malibu, The J. Paul Getty Museum 80 AE 154; LIMC, Priam 120; Mangold I 26. Mouvement de la scène inversé.

9 (fig. 3): Coupe (frs.) à FR (Onesimos, 510-500 av. J.-C.; avec signature d'Euphronios; inscriptions: ASTYOXS, [K]ALOS, DIOS, HIERO[N], TEME[N]IOS), Berlin, Staatliche Museen 2280 et 2281 (désormais disparus) et Rome, Museo Vaticano, sn.; ARV2 19, 1 et 2; LIMC, Astyanax I, 16; Mangold I 27. Mouvement de la scène inversé.

10: Coupe à FR (Onesimos, 500-490 av. J.-C.: Cerveteri; avec signature d'Euphronios; inscriptions: NEOPTOLEMOS, ASTYANA+S, POLY+SENE, .]AIPHONOS, HERKEIO, ...]MOPHON, STHELELO[S], KATTANDRA, MENELEOS, HELENE), Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia s.n. (autrefois: Malibu, The J. Paul Getty Museum 83 AE 362, 84 AE 80, 86 AE 385); LIMC, Priam 122; Mangold I 28. Mouvement de la scène inversé.

11: Coupe (frs.) à FR (Onesimos ?, 500-490 av. J.-C.: Athènes, acropole; inscription AST]YANA[XS]), Athènes, Musée national de l'Acropole 212; LIMC, Astyanax I, 17; Mangold I 29. Mouvement de la scène inversé.

12 (fig. 4a et 4b): Coupe à FR (Brygos, 490-480 av. J.-C.: Vulci; avec signature de Brygos; inscriptions: (A) AKAMAS, POLYXSENE, PRIAMO[S], NEOPTOLEMOS (B) ASTYANAXS, ORSIMES, d'autres noms sont indiqués, dont celui d'Andromaque, mais je n'ai pas pu vérifier leur graphie), Paris, Louvre G 152; ARV2 369, 1; LIMC, Astyanax I, 18; Mangold 31. Mouvement de la scène inversé.

13: Hydrie à FR (peintre de l'amphore de Munich, 490-460 av. J.-C.: Etrurie), Berlin, Staatliche Museen F 2175; ARV2 246, 11; Add. 2 202; LIMC, Astyanax I, 20; Mangold I 33.

14: Cratère à colonettes à FR (peintre de Tyszkiewicz, 490 av. J.-C.: Faleri Veteres), Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3578; ARV2 290, 9; LIMC, Astyanax I, 21; Mangold I 35.

15: Péliké à FR (groupe des premiers maniéristes, 475-450 av. J.-C.: Orvieto), Florence, Musée archéologique 73140; ARV2 586, 51; LIMC, Astyanax I, 22; Mangold I 34.

16: Cratère à volutes à FR (peintre des Niobides, 470-460 av. J.-C.: Bologne, nécropole Arnoaldi), Bologne, Museo Civico Archeologico 268; ARV2 598, 1; Add. 2 265; LIMC, Astyanax I, 23; Mangold I 37.

17 (fig. 2): Cratère à FR (peintre d'Altamura, 465 av. J.-C.), Boston, Museum of Fine Arts 59178; ARV2 590, 11; Add. 2 264; LIMC, Astyanax I, 24; Mangold 36.

– Thème B: Guerrier s'appêtant à frapper un vieil homme

18: Brassard de bouclier en bronze (570-560 av. J.-C.: Olympie), Musée d'Olympie B 8364; LIMC, Priamos, 106.

19: Hydrie à FN (groupe de Leagros, 510 av. J.-C.), Würzburg, Wagner-Museum L 311; ABV 362, 35; Paral. 161; LIMC, s.v. Priamos, 93; Mangold I 6.

– Thème C: Guerrier brandissant ou maltraitant le corps d'un enfant

20: Fragment de style géométrique attique (720 av. J.-C.), Athènes, Musée de l'Agora P 10201a.

21: Brassard de bouclier en bronze (570-560 av. J.-C.: Olympie), Musée d'Olympie B 847; LIMC, Astyanax, 34.

22: Amphore chalcidienne à FN, Paris, Louvre E 799.

23: Couvercle de lékané à FN (peintre C, 570 av. J.-C.: Cumes), Naples, Museo Nazionale s.n.; ABV 58, 119; Paral. 23; Mangold T1. Mouvement de la scène inversé.

24: Coupe de Perugia à FR (avec signature d'Euphronios), ARV2 320, 8; Paral. 359.

25 (fig. 5): Hydrie à FN (groupe de Léagros, 520-500 av. J.-C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen 1700; ABV2 362, 27; Paral. 161; LIMC, Astyanax I, 29; Mangold T2.

Notes

- 1- Dugas, 1960 (=1937), p. 69, qui exclut ainsi l'idée que l'image puisse être l'illustration d'une version perdue d'un poème de Stésichore, évoqué par *schol.* Eur. *And.* 10 = *PMG* fr. 202.

- 2 - Touchefeu, 1983, p. 25 n'est pas loin d'une telle observation mais elle ne la développe pas.
- 3 - *Schol. Lyc. Alex.* 1268; cf. aussi Paus. X 25, 9.
- 4 - Si ce problème a été débattu à plusieurs reprises, il semble difficile de contester la valeur de la récusation de Pindare. Je suis volontiers ici les remarques de Rutherford, 2001, p. 321-3 qui tient compte du témoignage des *schol.* Pi. N. VII 48; 64 et 103 (Drachmann III, 126 8; 129 4 et 137 3).
- 5 - Je laisse ouvert le problème d'E. Keuls de savoir à qui ces vases, majoritairement trouvés en Etrurie, pouvaient s'adresser.
- 6 - Voir à ce propos, Pomari, 1992, p. 121.
- 7 - Pour les scènes du pourtour extérieur qui montrent, sur une face, Briséis enlevée à Achille, et, sur l'autre, un duel entre Ajax et Télamon, cf. Williams, 1991 et Anderson, 1997, p. 256.

Références bibliographiques

- ANDERSON, Michael J. *The fall of Troy in early Greek poetry and art*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- BOUVIER, David. *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Millon, 2002.
- DUGAS, C. Traditions littéraires et traditions graphiques dans l'Antiquité grecque. *Antiquité Classique*. Louvain-la-Neuve, v. 6. P. 5-26, 1937. Repris in RECUEIL CHARLES DUGAS. Paris: de Boccard, 1960. P. 59-74.
- MANGOLD, Meret. *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf Attischen Vasenbildern*. Berlin: Reimer, 2000.
- MORRIS, Sarah. The sacrifice of Ashtanax: Near Eastern contributions to the siege of Troy. In CARTER, J. B.; MORRIS, S. P. *The Ages of Homer*. Austin: University of Texas Press, 1995, p. 221-246.
- MOTA, Charlotte. Sur les représentations figurées de la mort de Troïlos et de la mort d'Ashtanax. *Revue archéologique*. Paris, v. 49. P. 25-44, 1957.
- NEILS, Jenifer. Priamos. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich – Munich: Artemis Verlag, 1994. V 7.1, p. 507-21.
- POMARI, Alessandra. Le massacre des innocents. In BRON, C.; KASSAPOGLOU, E. *L'image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*. Yens-sur-Morges: Cabédita, 1992, p. 103-127.
- RUTHERFORD, Ian. *Pindar's paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre*. Oxford: University Press, 2001.
- SPARKES, Brian A. Aspects of Onesimos. In BOULTER, C. G. *Greek Art Archaic into Classical*. Leiden: Brill, 1985, p. 18-39.
- TOUCHEFEU, Odette. Ashtanax I. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich – Munich: Artemis Verlag, 1981. V 2.1, p. 507-21.
- TOUCHEFEU, Odette. Lecture des images mythologiques. Un exemple d'images sans texte, la mort d'Ashtanax. In LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F., *Images et céramiques grecques*. Rouen: [s. n.], 1983, p. 21-27 et (discussion avec E. Keuls: p. 171-172).

- WIENCKE, Matthew I. An epic theme in Greek Art. *American Journal of Archeology*. New York, v. 58. P. 285-306, 1954.
- WILLIAMS, Dyfri. The Ilioupersis Cup in Berlin and the Vatican. *Jahrbuch der Berliner Museen*. Berlin, v. 18. P. 9-23, 1976.
- WILLIAMS, Dyfri. Onesimos and the Getty Ilioupersis. In *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*. Malibu, v. 5. P. 41-64, 1991.

BOUVIER, David. Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique). *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 37-57, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Les images représentant un jeune guerrier frappant un vieil homme avec le corps d'un jeune enfant constituent, dans la Grèce des années 570-460 av. J.-C., un corpus cohérent et riche, qui reste sans équivalent dans les traditions textuelles ou littéraires. Si l'autonomie des traditions iconographiques et textuelles est désormais un fait reconnu, il importe de souligner qu'il y a toujours entre les différents systèmes symboliques d'une même culture des relations complexes de complémentarité, de compensation et d'influence. Dans les traditions poétiques et littéraires, il apparaît que l'*Illiade* a exercé une influence essentielle qui rendait difficile la critique d'un jeune héros dont on attendait qu'il soit à l'image d'Achille. Mais là, où les textes semblent visiblement gênés de dénoncer trop explicitement la violence de Néoptolème, les images, qui n'ont point besoin de nommer, sont plus libres de suggérer ce que le texte doit refouler ou taire. Quant aux vases qui nomment les figures, l'écriture est toujours à contresens de la suggestion de l'image quand elle ne la brouille pas.

MOTS-CLÉS: *Illiade*; image et écriture; vases attiques; inscriptions de noms sur les vases; meurtre d'un vieil homme.



Fig. 1 = n° 2: Amphore à FN, ABV 109, 24.



Fig. 2 = n° 17: Cratère à FR, ARV2 590, 11.



Fig. 3 = n° 9: Coupe (frs.) à FR, ARV2 19, 1 et 2.



Fig. 4a = n° 12: Coupe à FR,
ARV2 369, 1; face A.



Fig. 4b = n° 12: face B.



Fig. 5 = n° 25: Hydrie à FN;
ABV2 362, 27.