

L'IMAGERIE DES VASES GRECS
PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Dans un article paru en 1936 et repris depuis lors dans le Recueil où l'on a réuni, en 1960, une partie de ses travaux, l'archéologue français, Charles Dugas, a bien défini le rôle joué par les images qui décorent les vases grecs du VI^e et du Ve siècle : "Elle [la poterie peinte] distribue un enseignement par les yeux qui concourt, avec l'enseignement oral, à faire connaître les légendes divines, les aventures héroïques; l'aspect avec lequel elle fixe tel personnage, le moment dont elle fait la phase évocatrice de tout un épisode sont ceux qui s'imposent aux imaginations. Si certains thèmes apparaissent si souvent dans l'illustration céramique, leur fréquence est sans doute due à leur popularité, mais réciproquement leur diffusion par la céramique a entretenu et accru cette popularité; il arrive même que le peintre crée, par ignorance de la tradition poétique ou par simple fantaisie, des variantes de légende appelées à se perpétuer. L'imagerie élaborée dans les ateliers de vases n'est pas seulement résultat de l'évolution intellectuelle; elle est encore facteur de cette évolution" (Recueil Charles Dugas, p. 48).

Ces réflexions judicieuses pourraient être illustrées par de nombreux exemples. Je me bornerai à vous en présenter quelques-uns, empruntés pour la plupart à la céramique attique du VI^e et du Ve siècle, époque où les ateliers athéniens se sont imposés par l'abondance et la qualité de leur production. Ces images ne concernent pas la vie quotidienne, si souvent évoquée par les peintres de vases. Elles nous introduisent dans le domaine de la légende. Je ne prétends pas vous faire découvrir

des oeuvres dont beaucoup sont connues depuis longtemps et dont certaines ont été maintes fois reproduites et commentées. Je voudrais simplement vous proposer quelques réflexions sur les moyens dont nous disposons pour en établir la signification.

Je commencerai par un exemple emprunté à la céramique attique à figures noires. Il s'agit d'une des oeuvres les plus connues de la céramique grecque, la coupe d'Exékias, conservée à Munich, qui offre à l'intérieur, dans un champ circulaire, l'étonnante image d'un Dionysos navigateur. Couché de tout son long dans un bateau dont la voile blanche se déploie au-dessus de lui, le dieu, couronné de lierre et tenant une corne à boire de la main gauche, vogue sur les flots d'une mer où nagent des dauphins. Dionysos est seul maître à bord, car il n'y a pas de pilote pour tenir le gouvernail. Autre merveille : une vigne avec ses longues branches chargées de lourdes grappes s'élève bien au-dessus du mât.

Dès 1840, Eduard Gerhard, un des archéologues de la première moitié du XIXe siècle dont on consulte encore aujourd'hui les travaux avec profit, rappelait l'épisode des pirates tyrrhéniens, tel qu'il est conté par l'auteur de l'Hymne homérique à Dionysos. Ces pirates s'emparent du dieu et l'emmènent sur leur bateau. Mais bientôt ils assistent à d'effrayants prodiges : le vin se répand sur le navire, des branches de vigne s'élèvent jusqu'au haut de la voile et à ces branches sont suspendues de nombreuses grappes. L'effroi augmente encore quand Dionysos prend l'aspect d'un lion et bondit sur le capitaine. Epouvantés, les marins se jettent à l'eau et ils se métamorphosent en dauphins. Seul est épargné le pilote, qui avait reconnu le dieu. Dans le bel ouvrage qu'ils ont consacré tout récemment à la peinture grecque, Anne et Henri Metzger ont souligné les rapports entre le texte de l'hymne homérique et l'image qui décore la coupe d'Exékias. Ils écrivent à ce sujet : "Le poème qui nous a transmis cette légende a dû être composé du temps d'Exékias. La fidélité de l'image au texte est troublante... Au point qu'il est permis de se demander si ce n'est pas le peintre, cette fois, qui a influencé le poète" (La beauté nue, p. 116).

Un témoignage plus récent fait de Dionysos le patron du commerce maritime. A l'époque de Périclès, un poète comique, Hermippe, avait décrit le dieu naviguant "sur les ondes couleur de vin" (ἐπ' οἴνοπα πόντον) et apportant aux Athéniens sur son noir navire des denrées venues de lointaines régions. Sur la coupe d'Exékias, où la mer vineuse est évoquée par le vernis d'un rouge corail appliqué sur le fond du vase, nous assistons à l'épiphanie du dieu, qui apparaît dans sa toute puissance, en véritable thaumaturge, capable de faire pousser une vigne sur un bateau. Je ne sais si les dauphins font allusion aux pirates de l'hymne homérique. Ils symbolisent la mer et ils contribuent à meubler le champ circulaire de la coupe. Disposés en dessous et sur les côtés du navire, ils rejoignent les branches de vigne chargées de grappes qui occupent la partie supérieure de la composition.

La tradition faisait sans doute venir Dionysos à Athènes par mer. Il n'est pas le seul dieu qui ait emprunté la voie maritime. Dans l'hymne homérique qui lui est consacré, Déméter raconte qu'elle est venue de Crète et qu'elle a débarqué à Thoricos, sur la côte orientale de l'Attique, avant de gagner Eleusis. N'oublions pas non plus les étonnantes aventures d'Apollon. Pour amener à Delphes les commerçants crétois qu'il avait choisis comme prêtres de son culte, le dieu s'était métamorphosé en dauphin et il avait pris possession du bateau, qui n'obéissait plus désormais à l'équipage. On voit par cet exemple que Dionysos n'est pas le seul dieu qui recourt à des sortilèges.

La coupe d'Exékias est datée des environs de 540. Passons maintenant au premier quart du Ve siècle avec un vase à figures rouges, une amphore du Louvre, décorée sur une face d'une scène représentant l'enlèvement d'Antiope par Thésée et, sur l'autre face, du motif qui retiendra notre attention. L'interprétation de ce motif ne devrait pas nous poser trop de problèmes puisque les noms des personnages sont indiqués par des inscriptions.

Au-dessus d'un bûcher que l'artiste a représenté avec précision en nous montrant les poutres superposées et disposés alternativement dans un sens puis dans l'autre perpendiculaire au



premier, est assis sur un siège un personnage qui porte sur la tête une couronne, tient de la main gauche un sceptre et verse de la main droite le contenu d'une coupe en guise de libation. Zeus lui-même n'aurait pu être représenté avec plus de majesté. Il s'agit en réalité, comme l'indique une inscription, du roi de Lydie Crésus, qui avait ébloui le monde grec par ses richesses et par les présents fastueux consacrés dans différents sanctuaires, en particulier à Delphes. Au pied du bûcher, un serviteur, auquel l'artiste a donné le nom d'Euthymos, tient des torches et allume le bûcher.

Ainsi va se terminer la glorieuse carrière de Crésus. C'est du moins ce que nous montre cette composition, où l'on a reconnu une oeuvre de Myson. L'oeuvre est évocatrice, mais elle ne peut nous apprendre les circonstances qui ont amené Crésus à monter sur un bûcher. Autre question à laquelle elle ne permet pas de répondre : Crésus a-t-il péri de cette manière ou quelque événement imprévu lui a-t-il permis d'échapper à la mort? L'histoire était évidemment connue des contemporains de Myson et nous disposons à ce sujet des témoignages des auteurs anciens. Mais il existe deux traditions. Selon l'historien Hérodote (I, 86), Crésus, après la prise de Sardes, tomba aux mains de Cyrus qui le fit enchaîner et qui s'apprêtait à le faire périr sur un bûcher avec 14 jeunes Lydiens. Après un entretien avec Crésus, Cyrus changea d'avis. Mais il était trop tard pour éteindre le bûcher. C'est alors qu'un miracle se produisit sous la forme d'une pluie violente qui éteignit les flammes et assura ainsi le salut de Crésus.

Il s'est écoulé une centaine d'années entre la prise de Sardes par Cyrus, en 547, et l'époque où Hérodote écrivait ses Histoires. Mais nous disposons d'un témoignage plus ancien grâce à une ode où le poète Bacchylide célèbre une victoire remportée par Hiéron à Olympie en 468. Selon Bacchylide, Crésus, une fois la ville prise, décida de périr sur un bûcher avec toute sa famille, sa femme et ses filles. Il avait donné l'ordre d'allumer le bûcher qui commençait à brûler quand Zeus envoya une nuée qui éteignit les flammes. A ce premier miracle vint s'en ajouter un

second : Apollon, que Crésus avait honoré tout particulièrement en lui consacrant des offrandes de grand prix, intervint pour assurer son salut : il transporta Crésus et sa famille au pays des Hyperboréens.

L'amphore du Louvre date du début du Ve siècle et son témoignage est donc plus ancien que celui de Bacchylide. Mais quelle est la version adoptée par l'artiste? Rien n'indique que Crésus ait été enchaîné et qu'il ait été contraint de monter sur le bûcher, comme le veut la tradition recueillie par Hérodote. L'oeuvre de Myson s'accorde mieux avec la version de Bacchylide. Vaincu par Cyrus, Crésus aurait connu une fin digne d'un souverain oriental. On a noté la majesté du personnage, son calme et sa sérénité, mais aussi la solennité de l'acte qu'il accomplit au moment où un serviteur, obéissant à ses ordres, allume le bûcher. La divinité va-t-elle intervenir et un miracle va-t-il se produire? La peinture de Myson ne nous apporte aucune indication précise à ce sujet, mais elle n'interdit pas non plus de songer à une intervention miraculeuse. On observera que l'artiste a concentré toute son attention sur le personnage de Crésus, laissant de côté les autres victimes qui, dans la version de Bacchylide comme dans celle d'Hérodote, devaient accompagner le roi dans la mort. La présence sur une peinture de vase grec d'un personnage historique est un fait exceptionnel. Mais l'histoire et la légende se confondent et, grâce à l'amphore du Louvre, nous pouvons affirmer que, dès le début du Ve siècle, il existait à Athènes, sur la fin de Crésus, une tradition dont le poète Bacchylide devait plus tard se faire l'écho.

Cette image de Crésus sur le bûcher est un document isolé. Mais voici un autre exemple où différents artistes ont interprété un thème légendaire de diverses manières. L'événement évoqué n'est pas moins extraordinaire que la fin de Crésus et nous allons nous retrouver dans le domaine du merveilleux.

Il s'agit du héros athénien Thésée et du voyage qu'il accomplit au fond de la mer pour se faire reconnaître comme fils de Poseidon. Le document le plus ancien, mais aussi le plus remarquable, est une coupe du Musée du Louvre qui porte la signa-

ture du potier Euphronios. Le décor a été exécuté par Onésimos qui a représenté à l'extérieur de la coupe, quelques exploits de Thésée (Sciron, Procruste, Cercyon, le taureau de Marathon). Seul l'intérieur de la coupe retiendra notre attention. Il nous offre un bel exemple de décor sur champ circulaire. Comme pour l'oeuvre précédente, notre tâche est facilitée par l'artiste, qui a pris soin d'indiquer les noms des personnages.

A gauche, Thésée, sorte de prince charmant, vêtu d'une tunique légère qui laisse apparaître les formes du corps, et portant une épée au côté, tend la main droite dans la direction d'un personnage féminin assis. C'est la déesse marine Amphitrite. Son manteau couvre le dos et remonte en voile sur le haut de la tête. Amphitrite tend la main droite dans la direction de Thésée, en sorte que les mains des deux personnages finissent par s'effleurer. Au centre de la composition, Athéna debout de face, le pied droit de profil, le pied gauche de face, tourne la tête à droite et incline le visage dans la direction d'Amphitrite. On ne saurait exprimer dans un langage plus simple et plus clair le rôle assigné à la déesse, qui est de servir d'intermédiaire entre Amphitrite et Thésée. Casquée, vêtue de l'égide, Athéna tient de la main gauche sa lance qui dessine une ligne oblique à travers le champ circulaire du tableau. Une chouette est posée sur la main droite, ramenée contre le corps.

On peut admirer la délicatesse du dessin et le bel équilibre de la composition. Mais l'interprétation du sujet poserait sans doute quelques problèmes si l'artiste n'avait pris soin de nous apporter d'autres précisions. Un monstre marin, dont nous apercevons la queue en dessous du siège d'Amphitrite, soutient de ses deux mains renversées les pieds de Thésée. Ce monstre, qui sert de support au héros, est le dieu Triton, comme nous l'enseigne une inscription. En outre, trois dauphins évoluent dans le champ à gauche.

La scène se situe donc dans le domaine où règne la divinité marine, Amphitrite. Thésée y a été amené par Triton. La présence d'Athéna ne doit pas nous surprendre, car elle est la protectrice attitrée du héros. Mais, comme dans la représentation de

Crésus sur le bûcher, le peintre a dû choisir la "phase évocatrice de tout un épisode", pour reprendre les termes de Charles Dugas. Reste à savoir dans quelles circonstances Thésée a pu accomplir cet étonnant voyage et nous pourrions difficilement répondre à la question sans recourir aux sources littéraires.

En 1872, lorsque fut publiée pour la première fois la coupe que le Musée du Louvre venait d'acquérir, l'auteur de cette publication, Jean de Witte, disposait de deux textes : l'un est une description des peintures du Théseion d'Athènes (Pausanias, I, 17, 3), l'autre est emprunté à un ouvrage d'Hygin où sont associées l'astronomie et la fable (II, 5). Avec la publication en 1897 du papyrus qui nous a conservé, en partie tout au moins, les oeuvres du poète Bacchylide est venu s'ajouter un nouveau témoignage beaucoup plus ancien. Selon A. Severyns, qui a consacré tout un livre à la biographie du poète, le dithyrambe intitulé "Les jeunes gens" ('Ηῤεοί) se situerait "aux premiers temps de la ligue de Délos" (Bacchylide, p. 59), c'est-à-dire aux environs de 478.

L'histoire, telle qu'elle nous est contée par Bacchylide, peut se résumer de la manière suivante. Les jeunes gens et les jeunes filles que les Athéniens avaient dû livrer en guise de tribut à Minos, naviguaient vers la Crète quand Minos voulut porter la main sur une jeune Athénienne, d'où une querelle qui l'opposa à Thésée. Chacun des deux héros revendiquait une ascendance divine. Minos s'adressa à Zeus et le dieu marqua par un éclair qu'il le reconnaissait pour son fils. Comme Thésée, de son côté, se disait fils de Poseidon, Minos jeta dans la mer un anneau en invitant Thésée à aller le rechercher. Le jeune Athénien releva le défi. Il plongea et, tandis que le bateau continuait sa route, on le vit reparaitre avec les dons qu'il avait reçus d'Amphitrite : une robe de pourpre et une couronne décrite par le poète comme un cadeau de noces offert par Aphrodite à la déesse marine. De l'anneau il n'est plus question. Sans doute fut-il récupéré. Mais le poète ne le dit pas et les oeuvres d'art ne nous apprennent rien sur ce mystérieux anneau.

Il n'est pas surprenant que cette merveilleuse histoire, pleine de péripéties étonnantes, ait suscité un réel intérêt chez les peintres de vases. La coupe du Louvre, qui date du début du Ve siècle, est antérieure au poème de Bacchylide. C'est notre témoin le plus ancien. L'artiste s'accorde avec le poète quand il nous montre Thésée accueilli par Amphitrite et quand il place dans la main de la déesse une couronne "exprimée", écrivait Edmond Pottier dans son Catalogue des vases du Louvre (III, p. 941) "en petites taches rouges, dont subsistent de faibles vestiges". Mais le rôle assigné par l'artiste au dieu Triton est confié par Bacchylide à des dauphins.

Dans l'article que Jean de Witte a consacré à la coupe du Louvre, le seul vase qu'il pouvait invoquer, en dehors de cette coupe, est un cratère en calice du Cabinet des Médailles de Paris, sur lequel je reviendrai. On y voit Thésée accueilli non par Amphitrite, mais par Poseidon. Depuis lors la documentation archéologique s'est enrichie. On peut le constater en consultant les récents travaux de Frank Brommer (Vasenlisten, 3e éd., 1973, p. 216, 244-245; Theseus, 1982, p. 78-82). Je ne tenterai pas de passer en revue tous ces témoignages. Je me bornerai à vous présenter les oeuvres qui me paraissent les plus significatives.

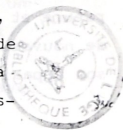
Sur le cratère du Cabinet des Médailles, que je viens de mentionner, Thésée debout serre la main de Poseidon assis. Le geste a toute sa valeur; il marque les liens qui unissent les deux personnages. Une femme debout derrière Poseidon, Amphitrite ou une Néréide, tient en main une couronne qu'elle remettra sans doute à Thésée. Le motif se prolonge sur l'autre face du vase avec la représentation de Néréides; l'une prépare une libation, l'autre, assise, tient en main une couronne. L'entrevue entre Poseidon et Thésée est traitée d'une manière à peu près semblable sur un cratère du Fogg Museum. Poseidon et Thésée se serrent la main, et l'on voit le cortège habituel des divinités marines, des Néréides, dont l'une tient une couronne, et un homme âgé, qui pourrait être Nérée.

La scène qui met en présence sur ces deux vases Poseidon

et Thésée ne manque pas de solennité. Mais on n'y retrouve pas cette atmosphère de conte de fées qui confère tant de charme à l'oeuvre d'Onésimos. La coupe du Louvre reste un document exceptionnel, mais qui n'est plus tout à fait isolé. Le médaillon qui décore l'intérieur d'une coupe du Metropolitan Museum de New York, attribuée au peintre de Briséis, montre le jeune Thésée en présence d'Amphitrite, qui lui remet une couronne. J'ignore si, comme le suppose Fr. Brommer, la draperie jetée en écharpe sur les bras de Thésée est un autre cadeau d'Amphitrite, le vêtement mentionné par Bacchylide. Les scènes qui ornent l'extérieur de la coupe se rattachent à la même légende. On y voit d'un côté les adieux de Thésée à Poseidon; le héros est debout entre les bras de Triton, dont la queue couverte d'écaillés occupe une bonne partie de la composition. Au départ de Thésée succède sur l'autre face le retour du héros à Athènes, où il est accueilli par Athéna. Ici encore, le geste du héros est significatif : il salue la déesse de la main droite, tandis qu'il tient son épée nue de la main gauche.

Il est plus difficile de se prononcer sur un autre document, publié récemment par Madame Isler-Kerenyi. Sur une amphore conservée à Zurich et attribuée au peintre de Copenhague, un épisode de la vie d'Achille serait associé à un épisode de la vie de Thésée par l'intermédiaire des divinités marines, Thétis et Amphitrite, accompagnées de Néréides. Sur une face de cette amphore, Thétis se penche sur Achille et elle le console après la mort de Patrocle, tandis que des Néréides tiennent les nouvelles armes qu'elles apportent au héros. Nous aurions sur l'autre face une variante de la scène traitée sur la coupe du Louvre et sur celle de New York : Amphitrite remettrait une couronne à un jeune homme et ce jeune homme serait Thésée. Cette partie du vase est malheureusement en mauvais état, ce qui rend l'interprétation difficile à établir.

Dans la seconde moitié du Ve siècle, aux environs de 420, un cratère de Bologne, dont le décor est attribué au peintre de Cadmos, nous révèle une autre conception du sujet. L'artiste a réuni dans un même tableau un grand nombre de personnages, dis-



posés sur différents plans. Le seigneur Poseidon est installé au milieu de sa cour, mais il est couché sur un lit dans une attitude qui me paraît empruntée à l'iconographie de Dionysos. Non moins curieuse est la manière dont Triton, dont le buste est recouvert d'une tunique chamarrée, présente à Amphitrite un Thésée entièrement nu; on penserait volontiers, ici encore, à l'influence d'un autre thème légendaire, tel que la naissance d'Erichthonios. Les bras de Thésée se tendent vers Amphitrite qui s'apprête à déposer une couronne sur la tête du jeune homme. Au-dessus de ce groupe surgit Hélios sur son char. Dans l'autre partie du tableau l'artiste a groupé des Néréïdes et un Eros aux longues ailes qui verse le contenu d'un vase dans un cratère et qui se prépare ainsi à jouer le rôle d'échanson. Deux trépieds dressés sur des colonnes et des éléments végétaux remplissent les vides de la composition. Elle est complétée à l'extrémité gauche par la poupe d'un bateau, qui évoque le voyage de Thésée.

Dans les sources littéraires, comme nous l'avons vu, l'histoire commence par la querelle qui opposa Thésée à Minos. Les peintres de vases semblent ignorer cet épisode de la légende. Avait-il été traité ailleurs? Le témoignage dont nous disposons sur une peinture de Micon qui décorait un mur du Théseion est à cet égard décevant. Il était difficile, selon Pausanias (I, 17, 3) de comprendre la signification de l'oeuvre en raison de son ancienneté et aussi parce que l'artiste n'avait pas représenté toute l'histoire. Faute d'autres précisions, cela nous laisse dans la plus complète incertitude. L'activité de Micon se situe dans le second quart du Ve siècle. A la même époque, la popularité de la légende est attestée par des reliefs méliens, qui montrent Thésée entre les bras de Triton. Fr. Brommer (Theseus, p. 82) a supposé que les gens de Mélos avaient attribué à la légende une signification locale. Mais une influence athénienne suffit sans doute à justifier le choix du motif.

Voici une autre légende, bien attestée aussi dans la littérature et illustrée par les peintres de vases. Je m'en tiendrai de nouveau à la céramique attique à figures rouges, où elle fait son apparition à une époque tardive, vers la fin du Ve siècle.

Il s'agit de la légende de Pélops, dont je rappelle les traits essentiels. Ce héros, qui a donné son nom au Péloponnèse, passe pour être venu d'Asie Mineure. La tradition littéraire lui attribue de grandes richesses et de nombreux enfants. L'un d'entre eux est Atrée, père d'Agamemnon, en sorte que Pélops est l'ancêtre du chef qui conduisit l'expédition contre Troie. L'épisode qui retiendra notre attention est le mariage de Pélops avec Hippodamie, fille d'Oinomaos, roi de Pise. On situe cette localité dans la région d'Olympie. Oinomaos, nous dit-on, avait promis la main de sa fille à celui qui réussirait à le vaincre dans une course de chars. Grâce à des chevaux d'une étonnante rapidité, il était sûr de triompher et, au terme de l'épreuve, il tuait le concurrent. Plusieurs héros avaient déjà succombé quand parut Pélops, qui l'emporta. Oinomaos fut tué; Pélops épousa Hippodamie et devint le successeur du roi de Pise.

C'est la légende évoquée dans une oeuvre d'art célèbre, qui décorait le fronton est du temple de Zeus à Olympie. On y voit au centre Zeus, qui joue le rôle d'arbitre. Il est placé entre Pélops et Oinomaos, eux-mêmes accompagnés de personnages féminins, la fille d'Oinomaos, Hippodamie, et son épouse, Stéropé, puis les chars où vont prendre place les concurrents. La course n'est pas commencée et tous ceux qui sont mêlés à cette action attendent avec anxiété la décision qui appartient à la divinité.

Le tableau qui décore un cratère du Musée de Naples nous montre aussi les préparatifs de la course. On y a décelé, selon l'expression d'Henri Metzger, une "ambiance tragique", et il est possible, en effet, que l'artiste se soit inspiré d'une tragédie, sans que l'on puisse préciser davantage. De nombreux personnages sont réunis dans une composition, dont le centre est occupé par un autel avec, derrière cet autel, une haute colonne sur laquelle se dresse l'idole d'une déesse. Des inscriptions accompagnent les principaux personnages et elles ne laissent aucun doute sur la signification du sujet. Près de l'autel un guerrier casqué et tenant une lance est Oinomaos. Devant lui, un serviteur tient un coffret et une corbeille. Sans doute Oinomaos y trouvera-t-il les grains d'encens et le couteau avec

lequel il va sacrifier le bélier que lui amène un autre serviteur. A gauche, dans le registre supérieur, un quadriga au repos : c'est celui d'Oinomaos, conduit par le cocher Myrtilos. En bas, à droite, un autre quadriga prend déjà le départ; sur le char, Pélopos et, à côté de lui, une femme qui ne peut être qu'Hippodamie. Les dieux assistent aux préparatifs. A gauche, on reconnaît Poseidon, tandis qu'à droite se succèdent Athéna debout, Zeus assis, tourné vers un enfant, qui n'est autre que Ganymède, puis une déesse, qui est sans doute Aphrodite.

Cette intéressante composition appelle plusieurs remarques. La scène se situe dans un sanctuaire, celui d'Artémis, dont l'idole est reconnaissable à ses attributs et qui intervient sans doute ici comme patronne des courses de chevaux. Autre particularité : alors que l'attelage de Pélopos prend le départ, Oinomaos en est encore à préparer le sacrifice qui lui permettra - du moins il l'espère - d'obtenir la faveur de la divinité. L'artiste s'est conformé à la tradition qui veut qu'Oinomaos laisse partir son concurrent puis, après avoir sacrifié, se lance à sa poursuite. Le char d'Oinomaos a pour cocher Myrtilos. Ce personnage joue un rôle dans la légende, telle du moins qu'elle nous est connue par une partie de la tradition littéraire. Myrtilos se serait laissé corrompre par Pélopos; il aurait trahi son maître, provoquant ainsi la défaite et la mort d'Oinomaos. En revanche Pélopos conduit lui-même son char et il est accompagné d'Hippodamie. Voilà qui paraît surprenant. Comment Hippodamie, qui est l'enjeu de la course, se trouve-t-elle déjà sur le char de Pélopos au moment du départ? Nous aurons à revenir sur cette question. Mais passons tout d'abord à une autre peinture de vase.

Il ne s'agit plus des préparatifs de la course, mais de la course elle-même dans une composition qui décore une amphore du musée d'Arezzo. Cette oeuvre est remarquable par l'élégance et la vivacité du dessin. Mais il convient tout d'abord d'en comprendre la signification. Laissant de côté Oinomaos, l'artiste concentre toute son attention sur le char de Pélopos, qu'il nous montre en pleine action, à un moment décisif de l'épreuve. Courbé sur ses rênes, Pélopos jette un regard en arrière, geste

de l'athlète qui s'assure de son avance. Sa chevelure et les pans de son manteau s'envolent, soulevés par le vent, et suggèrent la rapidité de la course. Hippodamie est debout à côté de Pélops; elle se tient de la main gauche à la barre antérieure du char et elle lève la main droite. Dans le fond du tableau, l'artiste a esquissé un paysage, avec des lignes sinueuses, qui suggèrent des montagnes, des arbres et même un couple de colombes, symbole du triomphe d'Aphrodite. Sous les pieds des chevaux, de petits traits courbes représentent les flots de la mer, où bondit un dauphin.

Dans les textes anciens, l'action est localisée au nord du Péloponnèse. Partis du Cladéos, un cours d'eau qui se jette dans l'Alphée à Olympie, les concurrents devaient atteindre l'Isthme de Corinthe et le lieu de l'arrivée était fixé à l'autel de Poseidon, dans le sanctuaire de l'Isthme. Euripide allonge encore ce trajet puisque, dans sa version (Oreste, 988 ss.), Pélops va avec son char jusqu'au sud de l'Eubée. On comprend que Charles Dugas ait cru reconnaître dans le tableau que nous offre cette peinture de vase l'évocation du golfe de Corinthe. Henri Metzger se montre encore plus précis lorsqu'il voit, dans le fond du tableau, les montagnes d'Etolie et de Phocide. Dans l'interprétation de Charles Dugas, Hippodamie, émerveillée par le spectacle, "élève la main en signe d'admiration".

Il faut, à mon avis, renoncer à une interprétation qui ferait de cette course de chars une sorte de promenade touristique. Je ne crois pas que l'artiste ait voulu évoquer un paysage réel, car cette idée me paraît étrangère aux conceptions des peintres de vases. Il s'agit de tout autre chose. La présence de la mer et du dauphin sous les pieds des chevaux nous donne une information très précise. Le char quitte la terre ferme pour s'élever au-dessus des flots, assurant ainsi la victoire de Pélops. Peut-être Hippodamie lève-t-elle la main "en signe de victoire", comme l'ont récemment suggéré Anna et Henri Metzger (La beauté nue, p. 228). Mais je croirais plutôt que ce geste exprime la surprise qu'éprouve l'héroïne en voyant le char de Pélops transformé en machine volante.

Il faut revenir à la légende, telle qu'elle nous est contée

par les auteurs anciens. Pour triompher d'Oinomaos, Pélops, au dire de Pindare (Ol., I, 70 ss.), disposait "d'un char d'or et de chevaux aux ailes infatigables". Ce merveilleux attelage était un cadeau de Poseidon et l'on comprend dès lors que le terme de la course ait été généralement situé à l'Isthme de Corinthe, dans le sanctuaire de Poseidon. Bien entendu le char divin pouvait franchir tous les obstacles et en particulier s'élever au-dessus des flots. C'est très exactement ce que nous montre notre peinture de vase et ce qui justifie l'attitude des personnages. Le langage de l'artiste me paraît parfaitement clair, même si les chevaux de Pélops sont des êtres réels, et non des créatures fantastiques, comme le célèbre Pégase.

Un artiste de l'époque archaïque aurait procédé autrement. Il aurait prêté des ailes aux chevaux de Pélops. C'est ainsi qu'ils étaient représentés sur une oeuvre d'art fameuse, conservée à Olympie, le coffre dit de Kypselos. La description de ce célèbre coffre, que nous devons au voyageur Pausanias (V, 17, 7), nous apprend que l'artiste avait figuré Oinomaos poursuivant Pélops et qu'au char de ce dernier étaient attelés deux chevaux ailés. Pindare aussi, nous l'avons vu, donnait des ailes aux chevaux de Pélops. Autre détail curieux : le char divin possédait la propriété de pouvoir courir sur la mer sans mouiller ses essieux. Le trait est emprunté à l'épopée homérique, où le char de Poseidon possède effectivement cette étonnante propriété.

Mais il reste un problème à résoudre. Que vient faire Hippodamie sur le char de Pélops? Les mythographes anciens avaient supposé qu'Oinomaos avait imposé à chacun des prétendants de prendre Hippodamie sur son char, espérant sans doute distraire ainsi le conducteur. Les savants modernes ont avancé une explication qui paraît plus sérieuse. Il ne s'agirait pas, à l'origine tout au moins, d'une course de chars, mais d'un rapt. Somme toute, la course se serait substituée au mariage par rapt dont les oeuvres d'art nous auraient conservé le souvenir. Mais lorsque les artistes grecs veulent figurer un enlèvement, ils utilisent d'autres formules. D'autre part, les sources littéraires attestent bien qu'il s'agit d'une compétition et nous

connaissons d'autres légendes où le prétendant doit se soumettre à une épreuve du même genre.

Je pense pour ma part que la présence d'Hippodamie sur le char de Pélopos doit s'expliquer d'une autre manière. Un artiste de l'époque archaïque obéit à une logique que nous avons peine à comprendre et qui le conduit à réunir dans un même tableau tous les personnages d'une légende. A Pélopos il convenait d'associer Hippodamie et c'est ce qui explique la présence de la jeune fille sur le char du héros, telle qu'elle apparaissait dans la décoration du coffre de Kypselos. Introduit sous cette forme dans le répertoire des artistes grecs, le motif s'y est maintenu, car, comme l'écrivait Charles Dugas, il arrive que le peintre crée "des variantes de légende, appelées à se perpétuer". On ne saurait négliger le rôle de l'image dans la formation de thèmes légendaires; l'iconographie chrétienne offrirait de beaux exemples, qui confirment ce genre d'interprétation.

Qu'il s'agisse de Dionysos sur son bateau, de Crésus sur le bûcher, de Thésée au fond de la mer ou de la victoire de Pélopos sur Oinomaos, nous avons pu interroger les sources littéraires et elles nous ont permis de retrouver la tradition dont les peintres se sont inspirés. Il n'en est pas toujours de même. Nous allons pouvoir le constater à propos d'une peinture de vase qui évoque la légende des Argonautes.

On sait que ceux-ci étaient partis pour la Colchide à la conquête de la toison d'or. Arrivé au terme du voyage, le chef de l'expédition, Jason, dut affronter de terribles épreuves. Il les surmonta grâce à l'aide de la magicienne Médée. Elle intervint encore lorsque Jason se trouva en présence du dragon qui veillait sur la toison. Elle endormit le dragon par ses sortilèges et elle assure ainsi la victoire de Jason. Telle est la version adoptée par le poète Apollonius de Rhodes dans ses Argonautiques, IV, 145 ss.

Médée est présente sur les peintures de vases qui montrent Jason affrontant le dragon; elle tient en main le coffret contenant les drogues dont elle se sert pour exercer son redoutable pouvoir. La situation est différente sur une coupe du Vatican,

oeuvre d'un des représentants les plus célèbres de la céramique à figures rouges, Douris. Nous avons ici un nouvel exemple d'une composition sur champ circulaire, mais le champ est divisé en deux par un axe vertical correspondant à la lance d'Athéna. Les attributs de la déesse sont les mêmes que sur la coupe d'Onésimos : le casque, l'égide, la lance sur laquelle elle s'appuie de la main droite et la chouette qu'elle tient de la main gauche. La tête légèrement baissée et tournée à gauche, Athéna contemple une scène étrange. Un énorme dragon, dont nous n'apercevons que le cou et la tête, tient dans sa gueule, coincé entre ses deux mâchoires, le torse d'un homme dont les bras retombent verticalement ; la tête et la longue chevelure suit le même mouvement. Cet homme est Jason, comme nous l'indique une inscription, et il s'agit de la conquête de la toison d'or. La fameuse toison est suspendue à un arbre qui se dresse à l'arrière-plan.

Comment interpréter ce motif ? Saisi par le dragon, l'imprudent Jason va-t-il périr englouti par le monstre ? Cela paraît peu vraisemblable, car l'histoire s'arrêterait là. Or nous savons fort bien qu'elle a une suite, avec le retour des Argonautes et les nouvelles aventures de Jason. D'autre part, quel serait le rôle d'Athéna sinon de veiller au salut de Jason ? On devine qu'elle intervient au moment décisif, pour obliger le dragon à restituer la proie qu'il avait commencé à engloutir. Médée est absente et toute la gloire revient à la déesse. Cette version originale n'est pas attestée dans la littérature. Est-ce là une "simple fantaisie" de l'artiste, pour reprendre les termes de Charles Dugas, ou celui-ci a-t-il suivi une tradition dont les auteurs anciens ne nous auraient pas conservé le souvenir ? Quoi qu'il en soit, on est séduit par l'intensité dramatique de la scène et, quand on voit Jason s'extraire de la gueule du monstre grâce à l'intervention de la toute puissante Athéna, on a le sentiment d'assister à un véritable miracle.

Il n'est pas toujours facile d'interpréter une peinture de vase et certaines oeuvres, même parmi les plus célèbres et les plus souvent étudiées, restent fort énigmatiques. En voici une qui a été reproduite dans toutes les histoires de l'art grec.

Elle décore un cratère du Musée du Louvre provenant d'Orvieto. Sur une face, l'artiste a représenté les enfants de Niobé tués par les flèches d'Apollon et d'Artémis, d'où le nom de peintre des Niobides donné à cet artiste. L'autre face nous montre une assemblée de "héros aimablement poseurs", pour reprendre les termes utilisés par A. et H. Metzger. Cette assemblée semble se tenir sous la présidence d'Héraclès, assisté d'Athéna. On admirera la variété des attitudes, la virtuosité qui permet à l'artiste de nous démontrer sa connaissance de l'anatomie humaine et aussi sa science du raccourci. Le procédé qui consiste à disposer les personnages sur plusieurs plans est probablement inspiré des compositions des grands peintres de l'époque, tels que Polygnote de Thasos. Mais, si l'on excepte Héraclès et Athéna, les autres personnages sont des guerriers dont l'identité nous échappe, figures qui semblent exister pour elles-mêmes et dont on ne perçoit guère les liens qui les unissent. Parmi les explications proposées, il n'en est aucune qui soit pleinement satisfaisante (les Argonautes, l'aube de Marathon, la descente d'Héraclès aux Enfers, où il vient libérer Thésée et Pirithous, la Nekyia homérique, la légende des sept contre Thèbes). L'artiste n'a pas jugé bon d'indiquer les noms des personnages. Il est difficile de croire cependant qu'il ne parlait pas un langage suffisamment clair, du moins pour ses contemporains. Mais il en est autrement pour l'archéologue d'aujourd'hui. Aussi longtemps que l'oeuvre du peintre des Niobides restera isolée, il est à craindre qu'elle ne garde son secret.

Heureusement, comme nous avons déjà pu le constater, la documentation archéologique ne cesse de s'enrichir. Un vase connu depuis peu de temps nous montre pour la première fois d'une manière claire et qui me paraît indiscutable une représentation de la mort d'Achille. Il s'agit d'une péliké du Musée universitaire de Bochum. Le décor est attribué au peintre des Niobides, dont il vient d'être question.

Trois personnages sont réunis dans une même composition. La figure centrale est drapée dans un long manteau et couronnée de laurier. A gauche un archer nu, un manteau jeté sur l'épaule et

sur le bras gauches, tend son arc et s'apprête à lancer une flèche; d'autres flèches sont plantées dans le sol devant lui. On notera que cet archer est aussi couronné de laurier. Le troisième personnage est un guerrier lourdement armé avec le casque, la cuirasse et les jambières. Le dessin de ce personnage révèle des inexactitudes. Il semble que l'artiste ait commis une méprise en le présentant de face, puis il a tenté de se corriger. La position de la lance tenue à la main droite et du bouclier suspendu au bras gauche indiquent clairement que le guerrier est vu de dos. Il tourne la tête sur le côté dans la direction de l'archer. L'indication essentielle, celle qui nous permet de reconnaître la signification du sujet, est la position de la flèche qui va atteindre le guerrier au bas de la jambe gauche. La tradition littéraire nous enseigne qu'Achille fut tué par Pâris, avec l'aide d'Apollon, d'une flèche qui l'atteignit à la cheville. Sur un vase chalcidien connu depuis longtemps, le peintre qui a représenté le combat opposant Ajax aux Troyens autour du cadavre d'Achille s'est conformé à cette tradition, car la cheville du héros est transpercée par une flèche. Le peintre des Niobides a choisi un autre moment. Prévenu depuis longtemps par sa mère Thétis du sort qui l'attend, Achille s'aperçoit que son heure est venue. Au centre, on reconnaît Apollon qui, d'un geste de la main gauche, imprime à la flèche la direction voulue. L'archer est évidemment Pâris. On est surpris de le voir nu et couronné de laurier. Mais l'aspect prêté à Pâris nous révèle les rapports qui l'unissent à Apollon. En fait, le prince troyen est un exécutant, qui obéit aux ordres de la divinité.

Au terme de cet exposé, quelques réflexions viennent, me semble-t-il, à l'esprit. Avec l'aventure de Thésée chez Amphitrite et avec le thème de la mort d'Achille, nous avons pu constater que la documentation archéologique ne cesse de s'enrichir. Pour se rendre compte de l'abondance, de la diversité et de la nouveauté des informations que l'on peut ainsi recueillir, il suffit de se reporter au Bulletin archéologique, consacré à la céramique grecque, que l'archéologue Henri Metzger

publie régulièrement dans la Revue des études grecques.

Dans de nombreux cas, c'est l'archéologie qui nous apporte le témoignage le plus ancien. Nous avons pu l'observer à propos de la représentation de Crésus sur le bûcher et de celle de Thésée en présence d'Amphitrite. Sans doute la compétition qui oppose Pélops à Oinomaos n'apparaît-elle, dans la peinture de vases attique, que vers la fin du Ve siècle. Mais nous pouvons remonter jusqu'aux environs de 600 avant J.C. avec la décoration du coffre de Kypselos, et c'est là notre plus ancien témoignage.

Dans l'article auquel je renvoyais au début de mon exposé, Charles Dugas écrivait : "Elle [lapoterie peinte] distribue un enseignement par les yeux qui concourt, avec l'enseignement oral, à faire connaître les légendes divines, les aventures héroïques". Il ne s'agit pas, notons-le, d'illustrations, comme on le dit volontiers, mais de documents, qui prennent toute leur valeur quand on arrive à les interpréter correctement. A ce sujet on gardera présente à l'esprit la réflexion de Fernand Chapouthier. Dans un livre où les problèmes d'iconographie jouent un rôle essentiel, il écrivait : "La méthode d'exégèse iconographique ne me paraît pas devoir le céder en précision à la méthode philologique" (Les Dioscures au service d'une déesse, avant-propos, p. IV). Bien entendu le langage de l'imagier n'est pas exactement le même que celui du narrateur. Dans la plupart des cas, le peintre de vases ne peut faire défiler devant nous les épisodes successifs d'une légende. Il doit concentrer son attention sur le moment qui lui paraît le plus évocateur. Les oeuvres que je vous ai montrées répondent, me semble-t-il, à cette exigence. Certaines d'entre elles sont même chargées d'une véritable intensité dramatique. Le merveilleux n'en est pas absent. Sur la coupe d'Exékias, Dionysos nous apparaît sous les traits d'un magicien. Sur la coupe signée par le potier Euphronios, nous voilà plongés avec Thésée dans le fond de la mer. Sur le cratère de Bologne, nous découvrons avec étonnement le palais de Poseidon. L'artiste a l'art de nous tenir en suspens. Que va-t-il arriver de Jason coincé entre les mâchoires du dragon? Pélops sur son char pourra-t-il échapper à Oinomaos? Devant des tableaux de ce genre, c'est le mot miracle qui vient naturellement à l'esprit.

Quels pouvaient être les sentiments des Grecs devant de telles représentations? Etaient-elles seulement pour eux de belles images? Il me paraît difficile de croire qu'elles n'aient pas suscité en eux une pieuse admiration pour les héros dont elles contaient les exploits et pour les divinités dont elles commémoraient les miraculeuses interventions.

L. LACROIX

Bibliographie sommaire

Pour la céramique attique à figures noires et à figures rouges, on trouvera la documentation essentielle dans les ouvrages de J.D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters, 1956, et Attic Red-Figure Vase-Painters, 2e éd., 1963 (cités ci-dessous ABV et ARV²). Ces ouvrages sont complétés par les Paralipomena, 1971, et les Addenda, 1982.

Pour un exposé d'ensemble sur la peinture grecque, avec illustrations et commentaires, voir A. et H. Metzger, La beauté nue. Quinze siècles de peinture grecque, Paris, Phébus, 1984.

Principales illustrations

DIONYSOS SUR UN BATEAU

Coupe de Munich, Staatliche Antikensammlungen inv. 2044 : ABV, p. 146/21 (Exékias); A. et H. Metzger, op. cit., pp. 116-117.

CRÉSUS SUR LE BÛCHER

Amphore du Louvre G 197 : ARV², p. 238/1 (Myson); Charbonneaux-Martin-Villard, Grèce archaïque, 1968 (coll. L'Univers des formes), fig. 408.

THÉSÉE CHEZ LES DIVINITÉS MARINES

Coupe du Louvre G 104 : ARV², p. 318/1 (Onésimos); Dugas-Flacelière, Thésée. Images et récits, 1953, pl. 9.

Cratère du Cabinet des Médailles 418 : ARV², p. 260/2 (peintre de Syriskos); Fr. Brommer, Theseus, 1932, p. 80, fig. 12.

Cratère de Harvard, Fogg Museum 60.339 : ARV², p. 274/39 (peintre de Harrow); C. Isler-Kerenyi, Lieblinge der Meermädchen, 1977 (Zürcher archäol. Hefte, 3), fig. 10.

Coupe de New York, Metropolitan Museum 53.11.4 : ARV², p. 460/7 (peintre de Briséis); H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen, 1971, pl. 13 et 14, 1.

Amphore de Zurich : ARV², p. 1656 (peintre d'Orithye); C. Isler-Kerenyi, op. cit., fig. 1 (peintre de Copenhague).

Cratère de Bologne, Museo Civico 303 : ARV², p. 1184/6 (peintre de Cadmos); Dugas-Flacelière, op. cit., pl. 18 et 19.

PELOPS ET OINOMAOS

Sur la légende et son iconographie, voir L. Lacroix, dans Bull. de corr. hellén., 1976, pp. 327-341.

Amphore d'Arezzo, Museo archeologico inv. 1460 : ARV², p. 1157/25 (style du peintre du dinos); A. et H. Metzger, op. cit., pp. 228-229.

Cratère de Naples, Museo Nazionale H. 2200 : ARV², p. 1440/1 (peintre d'Oinomaos); H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IVE siècle, 1951, p. 321, n° 37 (pl. XXXIX, 4).

JASON ET LE DRAGON

Coupe du Vatican inv. 16545 : ARV², p. 437/116 (Douris); L. Lacroix, dans Mélanges Jacques Stiennon, 1982, fig. 1; Art & Fact, 2 (1983), p. 36, fig. 2.

HÉRACLÈS ENTOURÉ DE HÉROS

Cratère du Louvre G 341 : ARV², p. 601/22 (peintre des Niobides); Dugas-Flacelière, op. cit., pl. 14.

MORT D'ACHILLE

Péliké de Bochum, Musée universitaire S 1060 : L. Lacroix, dans Mélanges Jules Labarbe, fig. 5 (à l'impression).

On trouvera sur ces vases d'autres indications bibliographiques dans les ouvrages auxquels je renvoie.