Arrête ton char ?

Représentations de l'action d'Achille et de la réaction divine qu'elle engendre sur la céramique attique à figures noires

Representations of Achilles' Action and the Divine Reaction It Generates on Attic Black-figure Ceramic

Annaïg Caillaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2202>

DOI : 10.4000/mondesanciens.2202

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Annaïg Caillaud, « Arrête ton char ? », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 28 mars 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2202> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.2202>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Les *Cahiers « Mondes Anciens »* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Arrête ton char ?

Représentations de l'action d'Achille et de la réaction divine qu'elle engendre sur la céramique attique à figures noires

Representations of Achilles' Action and the Divine Reaction It Generates on Attic Black-figure Ceramic

Annaïg Caillaud

Introduction : Regards sur une série de vases

- 1 Sur cinq vases à figures noires (figures 1 à 5) on peut voir une déesse ailée qui semble intervenir au sein d'une scène de char bien particulière : celle où Achille traîne le corps d'Hector autour du tumulus de Patrocle. Dans l'*Iliade*, Achille tue Hector au chant XXII et, après avoir rendu les honneurs à Patrocle au chant XXIII, il continue à mutiler le cadavre du prince troyen en le traînant derrière son char jusqu'à ce que Priam puisse récupérer le corps de son fils selon la volonté des dieux au chant XXIV.

Fig. 1 : Hydrie à figures noires attribuée au groupe de Léagros

Vers 510 avant notre ère. Boston, Museum of Fine Arts, 63.473. BAPD 351200.
Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 2 : Lécythe à figures noires attribué au groupe de Léagros

Vers 510 avant notre ère. Cracovie, Czartoryski Museum, 1245. BAPD 302372.
D'après Bulas 1935, CVA Cracovie, pl. 6.

Fig. 3 : Lécythe à figures noires attribué au groupe de Léagros

Vers 510 avant notre ère. Délos, Musée Archéologique B6137.546. BAPD 302338.
D'après Kossatz-Deissmann 1981, *LIMC* I Achilleus 588.

Fig. 4 : Amphore à figures noires attribuée au peintre de Priam

Vers 520 avant notre ère. Londres, British Museum 1899.7-21.3. BAPD 301780.
The Trustees of the British Museum.

Fig. 5 : Hydrie à figures noire attribuée au groupe de Léagros

Vers 510 avant notre ère. Munich, Staatliche Antikensammlungen 1719. BAPD 302008.
D'après Kreuzer 2017, CVA Munich 19, pl. 52, 1.

- 2 Si les vases donnant une telle représentation d'une déesse ailée sont peu nombreux, la scène est bien connue car d'une part les peintres semblent avoir apprécié reproduire le motif¹ et d'autre part les chercheurs, historiens, conservateurs ont, pour certains, apprécié de pouvoir faire coïncider ces quelques images et une partie de l'« illustre » *Iliade*². Ces vases furent ainsi bien conservés et bien exposés. Depuis les années 1960 ils sont régulièrement analysés car ils permettent de commenter de manière intéressante le décor d'un tumulus³, la représentation d'un *eidôlon*⁴, ce petit personnage servant de

marqueur visuel d'un esprit, les images d'une course de char⁵ ou encore la place et l'utilisation de l'inscription⁶. On remarquera que, dans ces analyses, la présence d'une déesse ailée identifiée comme étant Iris semble communément admise⁷.

- 3 Sur les cinq premiers vases qui forment notre corpus la déesse n'est pas nommée par une inscription, et trois fois sur cinq elle ne porte pas de caducée. Néanmoins il semble plus probable que ce soit bien la déesse messagère qui soit représentée dans ces scènes ; mais y est-elle nécessairement une simple mandataire du message des dieux ?

Fig. 6 : Tableau récapitulatif des représentations d'Achille traînant le corps d'Hector dans la céramique attique à partir du Beazley Archive

BAPD n°	attribution	forme	Iris	tumulus	Eidolon	autre
5818	P. d'Athéna	oenochœ	non	oui		Achille devant le char
11078	P. de Sappho	Lécythe	non			
11079	P. de Diosphos	lécythe	non	oui	oui	inscript° Achille / serpent sous le char
20331		lécythe	non	oui	oui	arbre
30432	P. de Géla	lécythe	non	oui	oui	absence d'Achille ? Ou seul conducteur ? Chien
301780	P. de Priam	amphore type A	oui	oui	oui	inscriptions et présence Ulysse / Chien
302008	G. de Léagros	hydrie	oui	oui	oui	
302026	P. d'Antiope G. de Léagros	hydrie	? aptère	non	non	
302142	G. de Léagros	amphore à col	non	oui	non	Achille sur le côté du char
302143	G. de Léagros	amphore à col	non	oui	oui	Achille devant le char
302338	G. de Léagros	lécythe	oui	oui	oui	double eidolon
302339	G. de Léagros	lécythe	non	non	oui	serpent au dessus d'Hector / vigne ou lière
302340	G. de Léagros	Lécythe	non	oui	oui	guerrier sous les chevaux
302372	P. de l'aube G. de Léagros	lécythe	oui	non	non	
351200	G. de Léagros	hydrie	oui	oui	oui	présence de Priam et Hécube
351201	G. de Léagros	hydrie	? Aptère	oui	oui	épaule : réunion divine / absence d'Hector
390342	P. de Diosphos	lécythe	non	oui	oui	Achille sur le côté du char et serpent dessous
9022614	P. de Diosphos/de Sappho	lécythe	non	oui		
9025091		cratère à volutes	non			guerriers / chien

Tableau Annaïg Caillaud.

Fig. 7 : Présence d'Iris dans l'ensemble du corpus

Graphique Annaïg Caillaud.

Fig. 8 : Comparaison entre la présence d'Iris dans le corpus et celles de l'*eidolon* et du tumulus

Graphique Annaïg Caillaud.

- 4 Il est une première chose intéressante à noter sur cette petite série : sur cinq vases, quatre sont attribués à des peintres appartenant au groupe de Léagros. Et si l'on envisage l'ensemble de la série d'Achille traînant Hector (fig. 6) on remarque que sur les 19 vases référencés⁸, au moins 10 sont aussi à rapprocher de la production du groupe de Léagros. Les compositions très denses et allégées de rehauts blancs sont caractéristiques de ce groupe⁹ qui a produit des vases vers 510 avant notre ère, sur une période d'environ 20 ans. Nos cinq références avec la déesse s'insèrent donc dans une série plus large d'une vingtaine de vases assez variée (fig. 7). Certains éléments peuvent être absents de l'ensemble (fig. 8) ¹⁰ sans que cela ne nuise complètement à l'identification de la scène¹¹, que ce soit le tumulus, voire l'*eidolon* de Patrocle.
- 5 On remarque aussi des différences dans la façon de peindre la déesse : elle peut être très droite, presque rigide avec son chiton long qui lui retombe lourdement sur le corps, comme sur le lécythe de Délos (fig. 2), ou au contraire se présenter avec la jambe découverte et le caducée à la main comme sur les vases de Cracovie et de Munich (fig. 2 et 5) ou en vol et centrale comme sur l'hydrie de Boston (fig. 1).
- 6 Les peintres du groupe de Léagros présentent quelques spécificités qu'il nous semble ici important de rappeler : c'est dans ce vivier que se serait élaborée la figure de l'*eidolon* en tant qu'âme, selon Halm-Tisserant¹². C'est aussi au sein de ce groupe que les recherches sur l'espace, les raccourcis, les différences de niveaux représentés dans l'image auraient été riches pour une création à figures noires en concurrence avec la figure rouge à ses débuts¹³. Sans être d'une grande modernité, leur pluralité et l'ambiance créatrice de l'époque, avec les débuts de l'utilisation de la technique des vases à figures rouges, ont nécessairement influencé leur production¹⁴.

L'action d'Achille

- 7 Loraux et Vernant dans les années 1990¹⁵ ou De Roquin plus récemment¹⁶ ont bien insisté sur l'aspect colérique, désespéré, outrancier, violent de l'action d'Achille. En traînant le corps d'Hector, Achille fait deux choses : il venge par tristesse et colère son cher Patrocle et il nie sa part d'humanité qui devrait l'inciter à rendre Hector à ses parents afin que le rite funéraire puisse avoir lieu. Il agit en carnassier, empli d'*hubris*.
- 8 Mais que nous montrent nos cinq images ? Tout d'abord que ce n'est pas Achille qui conduit le char. En effet le héros est occupé ailleurs : sur l'hydrie de Boston (fig. 1) et sur le lécythe de Cracovie (fig. 2), il effectue un saut, et sur les trois autres vases il est tourné, voire penché vers le cadavre d'Hector.

Différencier l'action épique et l'action visualisée

- 9 Friis Johansen¹⁷ avait noté que si l'on regarde les vases on remarque rapidement qu'il y a deux types de scènes : celles où le char est en mouvement et celles où il est à l'arrêt. Cette différenciation a donc été l'objet de son analyse : Friis Johansen voyait ici la possibilité de reconnaître d'une part les scènes en mouvement qui correspondraient au chant XXII de l'*Iliade* où Achille, après avoir tué Hector, le traîne autour des murs de Troie ; et d'autre part les scènes où le char est à l'arrêt qui représenteraient le chant XXIV où Achille arrête de traîner le corps du défunt face à la volonté divine qui lui aurait été insufflée par Iris, entre autres.
- 10 L'auteur suggère que la présence d'Iris dans une scène où le char est au galop serait un entremêlement des deux séquences. Si cette analyse n'est pas inintéressante, bien que dépassée dans sa volonté d'une stricte mise en parallèle des images et des textes¹⁸, il pourrait surtout être judicieux de remarquer qu'Iris peut aussi être en grand mouvement, comme sur l'hydrie de Boston (fig. 1), mais qu'elle peut tout aussi bien être à l'arrêt comme sur l'amphore de Londres (fig. 4). Et si l'on peut penser que l'arrêt du char entraîne nécessairement l'arrêt de la déesse, l'épaule de l'hydrie de Munich (fig. 5) nous amène à revoir cette hypothèse simpliste : en effet on remarque que, sur ce vase, le char est effectivement à l'arrêt – Achille en est descendu – alors que la déesse soulève encore son chiton, dévoilant sa jambe ce qui indique clairement une avancée dynamique du personnage.

De l'excellence dans l'atrocité : du saut d'apobate à l'arrêt du héros

- 11 Contrairement à ce qui est décrit dans l'*Iliade*, Achille ne conduit pas lui-même le char qui traîne le corps d'Hector au sol. Au contraire le héros est accompagné par un aurige, ce qui lui permet d'effectuer des sauts d'apobate (fig. 1 et 2) : il s'agit d'une compétition spécifique des jeux athéniens, au cours de laquelle un homme saute du char pour y revenir ensuite tandis que l'aurige continue de faire avancer les chevaux. Comme Nagy l'a montré¹⁹, ce saut caractéristique indique une période précise de création (vers 510 avant notre ère) et une iconographie spécifiquement athénienne²⁰. Cette épreuve sportive jouissait d'un certain prestige à Athènes en raison du grand effort qu'elle demandait, de sa dangerosité, mais aussi de la noblesse et de la majesté de l'équipement des apobates (« que l'on pourrait comparer à une image de la puissance des dieux » selon Démosthène²¹

) et, surtout, parce qu'on peut la rapprocher des scènes de combat décrites dans l'*Iliade*. Ce que nous comprenons ainsi de l'image c'est, certes, qu'elle s'inscrit dans un contexte social et chronologique précis, mais surtout que l'on insiste par cette image sur la grandeur et le talent d'Achille, alors même qu'il est en train d'effectuer une action atroce.

- 12 Outre le saut d'apobate, dans notre corpus il est un deuxième type de représentation d'Achille : lorsque celui-ci semble marquer un temps d'arrêt vers le corps d'Hector, qui l'amène à se tourner vers le tumulus de Patrocle²². Ici Achille n'effectue pas de maltraitance spécifiquement cruelle du cadavre ; néanmoins il regarde directement l'atrocité qu'il a commise. Cela est particulièrement marquant sur l'amphore de Londres (fig. 4). Il se penche au-dessus du corps d'Hector, tend sa main droite vers lui, comme s'il continuait à invectiver le héros troyen. Au-dessus de son casque l'*eidôlon* de Patrocle semble sortir de sa tête, comme si Achille avait son ami à l'esprit. Avec l'arrêt d'Achille, tourné vers Hector et Patrocle on a l'image d'un trio qui se dégage, un trio presque autonome du reste de la scène

Le regard détourné d'Achille

- 13 En dehors de ce qu'Achille peut exprimer avec son corps – de l'excellence ou de l'atrocité – il y a un fait notable : sur quatre des cinq vases, Achille est tourné à l'opposé de la déesse ailée. Celle-ci semble davantage « converser » avec le conducteur du char qu'avec Achille. Si ce n'est sur le petit lécythe de Cracovie (fig. 2), où la déesse accourt au devant du char et où les deux guerriers ont le visage tourné dans le sens de la course, sur les quatre autres images le visage d'Achille est strictement tourné à l'opposé de la déesse. La déesse s'adresse-t-elle au conducteur du char ? Achille effectue-t-il ou a-t-il déjà effectué son saut d'apobate ? La déesse l'a-t-elle déjà persuadé de s'arrêter ? Ce n'est pas ce qui semble ressortir de ces images, particulièrement si l'on retient la course de la déesse, son arrivée échevelée ou encore ses gestes de supplique qui, si Achille exécutait déjà son ordre, seraient inutiles. L'impression générale de cette image est la suivante : nous, spectateurs anciens et modernes, lecteurs du vase, nous voyons la déesse, nous connaissons l'histoire. Iris est donc un symbole permettant de saisir ce qui est en jeu : la volonté des dieux est qu'Achille doit cesser de mutiler le cadavre d'Hector. Mais le héros ne la voit pas : Iris lui est invisible²³. Il n'y a aucun jeu de regards, de toucher, et si l'image de la déesse avec ses grandes ailes produit nécessairement un fort effet visuel, nous ne pouvons que nous interroger sur le désintérêt que semble évoquer le regard détourné d'Achille.

La réaction divine : Iris au service des dieux

- 14 Si nous regardons celle qu'Achille ne regarde pas, nous remarquons encore une fois que son iconographie n'est pas stable : Iris peut être très droite, presque rigide avec son chiton long qui lui retombe lourdement sur le corps comme sur le lécythe de Délos (fig. 3), ou, au contraire, se présenter avec la jambe découverte et le caducée à la main comme sur les vases de Cracovie ou de Munich (fig. 2 et 5), voire en vol et centrale sur l'hydrie de Boston (fig. 1).

Marquer l'horreur de l'action d'Achille

- 15 Sur les images, l'horreur de l'acte semble effectivement soulignée par les gestes de la déesse : ces gestes peuvent être de discussion, avec les deux mains levées et croisées sur le lécythe de Délos (fig. 3) ou des gestes de supplique sur l'hydrie de Boston (fig. 1). Iris lève les bras au-dessus de sa tête ; ce geste semble répondre à ceux qu'effectuent Priam et Hécube sur la gauche de l'image. Mais ce qui est particulièrement marquant c'est l'empressement visuel de la déesse qui accourt sur l'hydrie de Munich (fig. 5) ou le lécythe de Cracovie (fig. 2) avec le chiton relevé, la jambe lancée en avant, ou sur l'hydrie de Boston (fig. 1) le vol « échevelé » avec les ailes largement déployée et les pieds qui ne touchent pas le sol. Cette agitation de la déesse semble être un marqueur visuel de la réaction divine face à l'action d'Achille.

Les missions d'Iris

- 16 En effet souiller le corps d'Hector est un acte terriblement réprouvé²⁴. En traînant le corps autour de la tombe de Patrocle, Achille veut priver Hector de son statut héroïque²⁵, de sa Belle Mort²⁶, empêcher son passage vers l'Hadès en le privant de funérailles²⁷ et cela choque les dieux. Dans *l'Iliade* le conseil divin exige qu'Achille cesse cette folie et, dans l'épopée, Zeus envoie Iris effectuer une double mission : d'une part elle doit aller chercher Thétis, mère d'Achille afin qu'elle raisonne son fils quant au traitement affligeant du corps d'Hector et d'autre part elle doit prévenir Priam, père d'Hector, qu'il peut aller récupérer le corps de son fils dans le camp achéen. Mais ce n'est pas cette double mission qui apparaît dans les images : Iris intervient directement auprès du char afin que le sacrilège cesse. Il n'est pas fait mention de Thétis dans l'image mais Priam apparaît sur l'hydrie de Boston (fig. 1) avec un geste de bras levé, et le même geste d'Iris lui répond visuellement au centre de la fenêtre créée par le cadre de l'image. Le geste de Priam n'est pas destiné à proprement parler à Achille : Hécube et Priam effectuent des gestes que l'on retrouve dans l'iconographie funéraire, lors de la *prothesis*, l'un des moments essentiels du rituel funéraire grec.
- 17 Les hommes et les femmes ne présentent pas les mêmes gestes lors de la *prothesis*²⁸. En effet les chercheurs considèrent que les gestes des femmes sont plus extravagants et violents, elles s'arrachent les cheveux ou se griffent les joues²⁹. On retrouve ainsi dans diverses images de *prothesis* le geste des deux mains en l'air (comme celui d'Iris sur l'hydrie qui nous intéresse ici, fig. 1) mais aussi le geste d'une seule main sur la tête (comme celui d'Hécube sur le même vase) qui indiquent une douleur forte. Cependant ce dernier geste peut également indiquer un salut ou une hésitation et n'est donc pas systématiquement lié à l'image du deuil.
- 18 Sur le vase de Boston, le geste d'Hécube est caractéristique de celui d'une pleureuse : elle porte sa main droite au dessus de sa tête et pointe de sa main gauche le visage de son fils Hector, ce qui indique clairement un lien à la mort de celui-ci.
- 19 Les gestes masculins sont moins variés et se résument bien souvent à un geste de salut comme celui qu'effectue Priam. Pour certains, ce geste peut avoir une signification d'adoration religieuse³⁰, pour d'autres il a la fonction de montrer le chemin au mort³¹. Il est intéressant de noter que cette distinction genrée de l'iconographie de la *prothesis* est respectée dans cette scène anormale d'exposition du corps mort. Le code³² est respecté si

ce n'est que c'est Iris qui est ici la plus extravagante. Mais si elle agit de la sorte c'est sans doute afin de marquer visuellement le lecteur du vase : cette incongruité (et ce n'est pas la seule du vase) vise à persuader de l'importance du respect du rituel funéraire³³.

Une femme sans aile dans l'image

Fig. 9 : Fragment de la panse de l'hydrie à figures noires, proche du groupe de Léagros

Vers 520 avant notre ère. Münster, Universität De Wilhelms, 565. BAPD 351201.
D'après Nagy 2013, p. 190.

Fig. 10 : Fragment de l'épaule de l'hydrie à figures noires, proche du groupe de Léagros

Vers 520 avant notre ère. Münster, Université De Wilhelms, 565. BAPD 351201.

D'après Nagy 2013, p. 190.

- 20 Comme nous l'avons vu, nous retrouvons la déesse ailée sur 5 vases dans une série de 19 représentations d'Achille traînant le corps d'Hector. Mais Nagy propose de reconnaître la déesse sur deux autres hydries attribuées à des peintres proches du Groupe de Léagros. Sur la première hydrie (fig. 9), fragmentaire et conservée à Münster³⁴, l'auteur explique que les dernières analyses démontreraient que le personnage féminin qui se tient au-devant du char aurait le même geste de lamentations qu'Iris sur l'hydrie de Boston, ce qui ne nous paraît pas évident à voir³⁵. De plus, il reconnaît Iris au sein de la réunion divine représentée sur l'épaule de cette même hydrie conservée à Münster (fig. 10). Il propose en effet que la déesse faisant face à Dionysos soit Iris pour deux raisons :
- 21 • elle effectue un geste de la main droite similaire à celui d'Hermès dans l'image ;
- 22 • elle tiendrait dans sa main gauche non pas un sceptre mais un caducée dont la boucle serait tournée vers le sol.
- 23 Pour confirmer son hypothèse il donne pour exemple l'épaule de l'hydrie de Munich (fig. 5) où la déesse pointe son caducée de la même manière. Cependant on ne trouve pas d'images de caducée qui ne se terminerait pas avec une pointe simple de bâton mais avec une fioriture telle que celle que l'on remarque sur l'épaule de l'hydrie de Münster (fig. 10) et qui entraînerait la confusion avec un sceptre. Dans les images à figures rouges, il est possible de reconnaître une telle fioriture à l'opposé de la boucle du caducée, mais ces exemples sont bien trop tardifs par rapport à nos images, et ne conviennent donc pas complètement au cas présent³⁶. Mais qu'en est-il du côté des autres porteurs de caducée ? Nous n'avons rien trouvé qui puisse tant faire ressembler le bout d'un caducée à un sceptre. L'idée de reconnaître la réunion divine entraînant l'intervention de la déesse messagère auprès d'Achille sur l'épaule de cette hydrie a certes quelque chose d'alléchant ; néanmoins, nous ne pouvons reconnaître assurément Iris face à Dionysos comme l'affirme Nagy. Quant à l'image représentée sur la panse, (fig. 9) cette dernière est trop fragmentaire pour que nous puissions à l'heure actuelle reconnaître un personnage précis, si ce n'est que ce personnage est féminin car rehaussé de blanc.

Fig. 11 : Hydrie à figures noires attribuée au peintre d'Antiope

Vers 520 avant notre ère. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, ST165. BAPD 302026.

D'après Nagy 2013, p. 200.

- 24 Néanmoins le deuxième vase, où Nagy propose de reconnaître Iris, peut être plus convainquant. Sur la panse d'une hydrie conservée à Saint-Petersbourg³⁷ (fig. 11), on remarque une femme qui lève la main droite en un geste qui correspond à ceux qu'effectue la déesse ailée. De plus, elle se tient le long du char et Achille ne la regarde pas. Mais pourquoi représenter Iris aptère là où elle semble habituellement représentée ailée ? Outre le fait que la déesse puisse être représentée sans ailes, particulièrement dans la production à figures noires, il est possible que la place d'Iris dans cette image, au bord du cadre ait pu amener le peintre à ne pas représenter les ailes de la déesse³⁸.

Les espaces de l'image : des actions qui se croisent mais ne se rencontrent pas

- 25 Mais revenons vers nos cinq vases avec une déesse ailée : si Priam et Hécube agissent en fonction du cadavre d'Hector et non en fonction d'Achille (fig. 1) ; qu'Achille ne s'occupe pas de la présence d'Iris (fig. 5) ; qu'Iris semble converser avec le conducteur du char (fig. 3) ; que cet aurige, comme nous allons le voir sur le vase Londres (fig. 4 et 12), peut se tourner vers un *eidôlon* invisible et que sur ce même vase s'ajoute Ulysse se cachant le visage (fig. 12) : alors qui agit en fonction de quoi ? C'est à ce moment-là qu'il faut se poser la question de ce que l'on pourrait appeler des *in-interactions*.
- 26 Si nous avons pu penser que la déesse s'adressait au conducteur du char, probablement Automédon, nous avons rapidement songé que c'était aussi parce qu'Achille l'ignorait au départ. Achille est un héros qui dépasse les règles habituelles et qui présente, selon Jean-Pierre Vernant, une certaine ignorance de l'*aidôs*³⁹, il se ferme aux injonctions, aux conseils dès qu'il se sent victime d'un affront. Il se laisse dès lors envahir par une fureur démente, il ne cherche plus à confirmer son *arété* mais à rendre ses actes horribles.

Tellement horribles qu'Ulysse sur l'amphore de Londres se présente avec le regard caché ?

Du regard *aphanês* d'Ulysse à la représentation de l'esprit de Patrocle

Fig. 12 : Amphore à figures noires attribuée au peintre de Priam

Vers 520 avant notre ère. Londres, British Museum 1899.7-21.3. BAPD 301780.
The Trustees of the British Museum.

- 27 En effet, sur l'amphore de Londres (fig. 4 et 12), attribuée au peintre de Priam, un personnage inhabituel pour ce type de scène est représenté : Ulysse, nommé par une inscription, et ayant à ses pieds un chien lui aussi nommé par une inscription. Ici, Ulysse est représenté avec le visage caché (fig. 12), ce que Ludi Chazalon a appelé un regard *aphanês*⁴⁰, c'est-à-dire dont on ne voit pas les yeux. Cette situation particulière vient renforcer l'incongruité du personnage, nommé mais dont la présence est atypique. Si le regard *aphanês* marque un écart entre le spectateur et la scène⁴¹ ou encore peut « présentifier de l'invisible⁴² », nous retiendrons surtout qu'il semble être « l'expression graphique du cloisonnement des espaces, de leur organisation les uns par rapport aux autres, qui qualifie l'univers mental grec. C'est une visualisation de la notion de frontière, non seulement celle qui sépare le monde du spectateur du monde de l'image, mais aussi, à l'intérieur de l'image, celle qui détermine les différents espaces dans lequel évoluent certains personnages⁴³ ».
- 28 Une fois cela souligné, il faut envisager l'image sous un jour nouveau : il semble que l'on ait ici différents niveaux de réalité. D'une part Ulysse qui, bien que nommé, semble indiquer un ailleurs ainsi que quelque chose d'invisible pour les personnages de l'image,

d'autre part le tumulus et l'*eidôlon* de Patrocle. En effet cet « esprit » est-il réellement visible ? Pour le spectateur du vase oui, mais pour les personnages ? L'étude de la figure de l'*eidôlon* a bien été approfondie⁴⁴ et nous retiendrons pour les besoins de notre analyse deux points :

- 29 • Dans nos images, l'*eidôlon* semble répondre visuellement aux autres personnages. On remarque en effet des jeux visuels : par exemple, sur le col de l'hydrie de Munich (fig. 5), Achille regarde vers le tumulus de Patrocle et l'*eidôlon* de ce dernier répond de façon symétrique à l'arrivée de la déesse dans l'image ; sur la panse de l'hydrie de Boston (fig. 1), Iris et l'*eidôlon* de Patrocle volent tous deux dans le même sens vers la partie gauche de l'image, beaucoup plus chargée en personnages.
- 30 • La petite taille et les ailes de ces personnages dénotent une volonté de la part des peintres de les différencier des autres personnages et de rendre visible un aspect qui relève de l'invisible⁴⁵. C'est-à-dire que les ailes tant de l'*eidôlon* que de la déesse Iris pourraient démontrer une volonté de rendre visible pour le spectateur du vase quelque chose qui est invisible pour les autres personnages représentés sur le vase. D'une part, Iris représente la volonté de dieux que cessent l'outrage du corps d'Hector et l'*hubris* d'Achille, d'autre part, l'*eidôlon* indique la volonté de vengeance d'Achille, ce qui provoque son *hubris*.

Les liens entre les personnages dans l'image

- 31 Ces deux détails permettent d'envisager des niveaux et des frontières dans l'image⁴⁶. Dès lors, nous pouvons proposer que si Achille ne regarde pas Iris c'est qu'elle n'est pas visible pour lui. Iris n'est pas là pour dire « Arrête ton char, Achille », ce qu'il ferait, docilement. L'image montre autre chose que ce que l'on a voulu y voir : la présence de la déesse messagère semble dire qu'il y a des choses qui dépassent le héros ici empli d'*hubris*.
- 32 Nous avons indiqué plus haut qu'un trio visuel se formait lorsqu'Achille était à l'arrêt : un trio entre Achille, Hector et Patrocle. Ce n'est pas que le sacrilège d'Achille libère Patrocle, mais plutôt que la mort de Patrocle indique celle d'Achille (destin lié volontairement, tumulus commun) et que le traitement du corps d'Hector par Achille est lié à celui de Patrocle⁴⁷. Ces images indiquent peut-être plutôt l'importance du passage de ces trois héros du statut de vivant à celui de mort : Achille le héros vivant ; Hector, le héros cadavre ; Patrocle, le héros *eidôlon*. Cette importance du lien entre ces trois hommes et de leur passage vers la mort est marquée visuellement par la dissociation des rituels habituels : le tumulus que l'on voit ne correspond pas au cadavre représenté.
- 33 Ce lien entre les morts des trois héros se retrouve aussi dans le passage de l'armure d'Achille à Patrocle, prise par Hector lorsque ce dernier tue Patrocle et récupérée par Achille après avoir tué Hector : « Ici encore joue la dialectique corps et armes : Achille dépouille Hector de sa propre armure et traîne le corps dénudé, refusant de le rendre à sa famille, refusant que les funérailles aient lieu. Corps sans sépulture, armes vidées de leur corps, après avoir été portées successivement par Achille, Patrocle et Hector, on voit que la circulation de cette peau de bronze marque fortement la trame de l'*Iliade* et de sa suite, puisqu'à la mort d'Achille, Ulysse et Ajax se disputeront l'héritage de ces armes héroïques⁴⁸. » Serait-ce d'ailleurs pour indiquer cet autre temps, celui après la mort d'Achille, qu'Ulysse apparaît dans l'image mais avec un regard *aphanês* ?

- 34 Toujours est-il que les excès d'Achille créent un déséquilibre dans la société divine et y introduisent le désordre : Iris intervient alors pour indiquer un strict devoir de retour à l'ordre. La déesse se déplace pour porter une volonté divine : la mutilation du cadavre d'Hector doit cesser. Mais, au-delà de cette parole divine, elle semble particulièrement être liée au bon traitement des morts. Dans l'*Illiade*, Iris est liée à l'histoire de la mort de Patrocle : l'esprit de ce dernier est apparu à Achille afin qu'il lui organise des funérailles⁴⁹ et Iris est celle qui va faire en sorte que le corps de Patrocle puisse brûler en allant prévenir Zéphyr et Borée de souffler pour que le brasier s'enflamme⁵⁰. Iris passe donc entre les sphères divines et humaines afin que le traitement du corps des héros soit effectif, que le rituel funéraire⁵¹ se fasse afin que le héros se place définitivement dans la sphère de la mémoire⁵² et de l'Hadès. Et elle agit en respectant les espaces intermédiaires, elle ne se rend pas visible en agissant dans les lieux ambivalents (de l'image ou des sphères humaines et divines) et elle assure les passages⁵³.

Conclusion : actions visibles et invisibles

- 35 Dans ses actes, Achille se laisse dépasser par son *hubris*, mais il reste malgré tout le meilleur des Achéens, proche du divin (il effectue dans l'image des sauts d'apobates), ou semble assumer en un regard l'atrocité de ses actions, car tout cela est lié à sa mort à venir : cette folie serait un « marqueur » de sa vie brève pour reprendre Jean-Pierre Vernant. Les dieux veillent alors à l'ordre des choses et la déesse ailée⁵⁴ serait la garante invisible de cet ordre dans les représentations à figures noires⁵⁵. Iris est donc ici un symbole paradigmatique des morts présents, passés et à venir et de ce qui doit être respecté dans ce passage du vivant au mort.

BIBLIOGRAPHIE

Benndorf O. (1869-1883), *Griechische und sicilische Vasenbilder*, Berlin.

Bérard C. (2005), « La Molemort et l'impossible sépulture », dans Gilbert M. éd., *Antigone et le pouvoir de sépulture*, Genève, p. 59-69.

Biosse-Duplan K. (1972), « Une hydrie à col blanc du Groupe de Léagros », *Revue Archéologique* 1, p. 127-140.

Caillaud A. (2016), « Reconnaître une déesse ailée au caducée », *Cahiers « Mondes anciens »* [en ligne] 8. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/1705> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.1705

— (2017), *À la rencontre d'Iris*, thèse de doctorat de l'EHESS, Paris.

— (2019), « “Entre- deux” : images de déesses ailées dans la céramique à figures noires » dans Zachari V., Lehoux É. et Hosoi N. éd., *La Cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes, p. 171-188.

Chazalon L. (2001), « Un procédé graphique mésestimé : les personnages au regard *aphanès* sur la céramique attique », *AION* 8, p. 65-84.

— (2008), « Des dieux au regard *aphanès* sur la céramique grecque », dans Estienne S. et Jaillard D. éd., *Image et Religion, Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, Naples, p. 25-39.

Collard H. (2016), *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Liège.

De Martino E. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico : dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin.

Detienne M. (1968), « Remarque sur le char en Grèce », dans Vernant J.-P. éd., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, p. 313-318.

Friis Johansen K. (1967), *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhague.

Halm-Tisserant M. (1988), « Représentations et problématique de l'homoncule dans la peinture de vases grecque : naissances merveilleuses, sommeil et mort », *Ktéma* 13, p. 223-244.

Havelock C. M. (1981), « Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women », dans Hyatt S. L. éd., *The Greek Vase*, New York, p. 103-118.

Kreuzer B. (2017), *Corpus Vasorum Antiquorum, München, Antikensammlung 19, Deutschland 101*, Munich.

Leclerc M.-C. (1997) « L'insoutenable légèreté de la victoire. Niké chez Homère et Hésiode », *REG* 110, p. 325-352.

Lissarrague F. (1988), « La stèle avant la lettre », *AION* X, p. 97-105.

— (2008), « Corps et armes : figures grecques du guerrier », dans Dasen V. et Wilgaux J. éd., *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, p. 15-27.

Loraux N. (1990), « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », dans Gnoli G. et Vernant J.-P. éd., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, p. 27-43.

Lowenstam S. (1981), *The Death of Patroklos. A Study in Typology*, Hain.

— (2008), *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore.

Morard T. (2009), *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz.

Nagy G. (2013), *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge-Londres.

Pedrina M. (2001), *I gesti di dolore nella ceramica attica*, Venise.

Raoul-Rochette D. (1828), *Monuments inédits d'antiquité figurée, grecque, étrusque, romaine, recueillis pendant un voyage en Italie et en Sicile dans les années 1826 et 1827*, Paris.

Rodriguez-Perez D. (2013), « Encounters at the Tomb: Visualizing the Invisible in Attic Vase-painting », dans Voss A. et Rowlandson W. éd., *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*, Newcastle, p. 23-42.

Roguin C.-F. (2008), « Quand le divin Achille se met à penser : colère, désespoir et pitié dans l'*Iliade* », *RHR* 225-2, p. 223-241.

Schnapp-Gourbeillon A. (1990), « Les funérailles de Patrocle », dans Gnoli G. et Vernant J.-P. éd., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, p. 77-88.

- Siebert G. (1981), « Eidôla, le problème de la figurabilité dans l'art grec », dans *Méthodologie iconographique, Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979, Études et travaux IV*, Strasbourg, p. 63-73.
- Sourvinou-Inwood C. (1972), « Three Related Cerberi », *AK* 17, p. 30-35.
- Stähler K. P. (1967), *Grab und Psyche des Patroklos. Ein schwarzfiguriges Vasenbild*, Münster.
- Touchefeu O. (1990), « L'humiliation d'Hector », *Métis* V, p. 157-165.
- Vermeule E. (1981), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley.
- Vernant J.-P. (1990), « La belle mort et le cadavre outragé » dans Gnoli G. et Vernant J.-P. éd., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, p. 45-76.
- Yagamata N. (2005), « Disaster Revisited », dans Stafford E. et Herrin J. éd., *Personification in the Greek World*, Londres, p. 21-28.
- Zschiezschmann W. (1928), « Die Darstellungen der Prothesis », *Atenische Mitteilungen* 53, p. 25.
- Zurbach J. (2005), « Pratique et signification de l'incinération dans les poèmes homériques. Quelques observations », *Ktéma* 30, p. 161-171.

NOTES

1. Bérard 2005, p. 65.
2. Friis Johansen 1967, p. 138-153 ; Halm-Tisserant 1988, p. 235-236. Ceci est vrai depuis Raoul-Rochette (1828) : il a publié une *Achilléide* où ces vases sont pour la première fois mis en série.
3. Rodriguez-Perez 2013.
4. Siebert 1981.
5. Detienne 1968 ; Nagy 2013.
6. Lissarrague 1988.
7. Il nous semble peu probable d'envisager pour cette série d'images une fusion de figures ailées, comme nous l'avions proposé pour d'autres images de la déesse Iris dans un précédent article : Caillaud 2016. Notons aussi que si N. Yagamata (2005) parle de l'importance d'Atê, l'Erreur personnifiée, dans cette scène cette figure divine ne présente pas une iconographie connue à ce jour et ne peut donc être *confondue* avec une figure ailée.
8. Depuis les années 1960, trois vases ont été ajoutés à la liste proposée par K. P. Stähler (1967, p. 68-69).
9. Biosse-Duplan 1972, p. 129.
10. Le choix du camembert (fig. 7) et du graphique (fig. 8) a été fait afin de donner une meilleure lisibilité du tableau (fig. 6) ; c'est pourquoi ils ne sont pas commentés.
11. Nagy 2013, p. 187.
12. Halm-Tisserant 1988, p. 235.
13. Morard 2009, p. 34-37.
14. Sourvinou-Inwood 1974, p. 35.
15. Loraux 1990 ; Vernant 1990.

16. Roguin 2008, p. 231-232.
17. Friis Johansen 1967, p. 138-153.
18. Voir H. Collard (2016, p. 16-17) qui, outre un rappel bibliographique, propose un bon résumé du point de vue actuel de la recherche à ce sujet.
19. Nagy 2013, *Hour* 7.
20. Nagy 2013, p. 228.
21. Démosthène, *Érotique*, LXI.24-25. Nagy 2013, p. 215-216.
22. Sur les vases suivants : figures 3 à 5.
23. Le choix du terme « invisible » est dû au travail déterminant d'Hélène Collard sur la question de la figuration de l'invisible. Voir Collard 2016. Si son ouvrage concerne plus spécifiquement les dieux au rituel, car il lui a bien fallu se concentrer sur une série figurative précise (et déjà très importante), il n'en a pas moins été tout à fait essentiel pour l'analyse que nous faisons de cette petite série de vases où figure une intervention divine « visible-invisible », non plus dans le cadre d'un rituel humain mais dans le cadre d'une scène « héroïque ». C'est à la suite de son travail, s'inscrivant lui-même dans la droite ligne de celui de François Lissarrague, que l'on a cherché à « repérer les différentes stratégies figuratives élaborées par les peintres de vases pour “re-présenter” les dieux, dans le double sens de figurer et de rendre présent » (Collard 2016, p. 12).
24. Voir Leclerc 1997, p. 339-340 : l'auteur fait un point historiographique sur la question entre les auteurs qui pensent que mutiler le corps d'Hector faisait scandale dans la Grèce Antique et ceux qui pensent que cette mutilation pouvait être d'usage ou du moins comprise.
25. Touchefeu 1990, p. 164-165.
26. Vernant 1990, p. 62-64.
27. Vernant 1990, p. 65.
28. Sur les gestes de la douleur voir Pedrina 2001.
29. Sur la question des gestes des femmes dans la *prothesis* voir Havelock 1981. Sur la distinction hommes/femmes voir Benndorf (1869-1883) et son travail sur la plaque attribuée au peintre de Sappho et conservée au Louvre.
30. Zschietzschmann 1928, p. 25.
31. De Martino 1958.
32. Sur la notion de « code gestuel » voir Pedrina 2001.
33. Nous remercions ici Milena Sécher pour son autorisation à utiliser ses travaux concernant la *prothesis* féminine. Sur la question des ailes et du respect du rituel, voir Collard 2016, p. 110-114 et p. 123 : bien que l'auteure parle de Niké et non d'Iris, le lien entre un « opérateur actif » invisible, la réussite ou le respect d'un rituel et le symbole visuel des ailes y est bien démontré.
34. BAPD n° 351201. Stähler 1967, p. 69, n° 16.
35. Nagy 2013, p. 190.
36. Si l'on regarde dans les images à figures noires, rien ne donne à voir quelque chose de cet ordre dans le catalogue d'images concernant Iris : ni dans le Beazley Archive, ni dans le LIMC, ni dans ma propre thèse (Caillaud 2017).
37. BAPD n° 302026.

38. Il n'est pas rare que dans un souci de gain de place les peintres aient pu rogner les ailes de la déesse dans l'image, sans doute aussi car cela n'empêchait pas de comprendre la scène et d'identifier le personnage.
39. Vernant 1990, p. 47.
40. Chazalon 2001 et 2008.
41. Chazalon 2008, p. 34.
42. *Idem.*, p. 36. Voir aussi Collard 2016 (« présentification de l'invisible », formule de Jean-Pierre Vernant, y est aussi citée p. 12).
43. Chazalon 2008, p. 37.
44. Siebert 1981 ; Vermeule 1981, p. 30-31 ; Halm Tisserant 1988.
45. Halm-Tisserant 1988, p. 225. Collard 2016, p. 157-158 et p. 170.
46. Nous rejoignons ici l'analyse que Hélène Collard (2016, p. 169) fait lorsqu'elle parle de la présence des morts, des *eidôla*, des dieux, autour de la stèle (ou du tumulus) puisqu'elle explique que ce ne sont pas des juxtapositions de motifs ou d'histoire, mais propose plutôt une synthèse visuelle : « les imagiers les ont synthétisés en une seule image ».
47. Pas seulement sur le fait qu'Achille se venge de la mort de son ami mais aussi par exemple concernant le parallèle entre les funérailles de Patrocle et celles d'Hector. Voir à ce sujet Schnapp-Gourbeillon 1990. Ou encore concernant le lien entre la mort de Patrocle et celles à venir d'Hector et d'Achille. Voir à ce sujet Lowenstam 1981 et 2008, p. 34-35 : « Achilleus dies, is dead, while he is still alive. »
48. Lissarrague 2008, p. 17-18, et plus particulièrement sur la notion d'armure comme deuxième corps, p. 25.
49. *Iliade* XXIII, v. 75-76 : Patrocle demande sa part de feu.
50. *Iliade* XXIII, v. 198-212.
51. Voir Zurbach 2005, p. 167-168, sur l'importance de l'incinération et des funérailles comme rite de passage.
52. Vernant 1990, p. 65-67.
53. Collard 2016, p. 185 : « Chaque puissance divine est susceptible d'appeler à un mode de représentation particulier, lié à un mode de présence et un mode d'action qui lui sont propres. » Si Hélène Collard utilise cette phrase pour conclure son ouvrage qui traite des différentes figures divines que sont Hermès, Athéna, Apollon, Niké ou Dionysos, celle-ci s'applique aussi ici à Iris. Passeuse et messagère des dieux, elle est figurée agissante dans le respect des sphères qui sont représentées selon le jeu visuel désiré par le peintre : l'ambiguïté des frontières, qu'elles soient mythologiques et/ou figurées, sont l'espace d'action de la déesse.
54. Nous n'avons bien entendu pas oublié les personnages féminins aptères des vases de Münster et de Saint-Petersbourg (figures 9 à 11) mais nous ne pouvons pas non plus confirmer ici leur identification.
55. Voir aussi à ce sujet Caillaud 2019.

RÉSUMÉS

À partir de l'hydrie de Boston (MFA 63.473) on peut dégager une petite série de cinq vases créés autour de 520-510 avant notre ère dans laquelle apparaît une déesse ailée qui semble intervenir au sein d'une scène de char bien particulière : celle d'Achille traînant le corps d'Hector autour du tumulus de Patrocle. Outre des détails qui ont su piquer la curiosité des chercheurs – le tumulus, le saut d'Achille, l'*eidolon* – cet article propose de comprendre comment et pourquoi la figure ailée de la messagère Iris agit visuellement. Est-elle une simple mandataire d'un message divin ? Pourquoi Achille semble-t-il détourner son regard de cette épiphanie ? Il paraît alors intéressant d'envisager l'action d'Achille en la décomposant, de regarder les gestes qui y sont attachés, l'articulation des différentes identités (héros, char, tumulus, esprit, déesse) et de voir quels sont les différents niveaux d'action (courses, vols, regards) et de lecture imaginés par l'artiste.

Starting from Boston hydria (MFA 63.473) we can find a small series of five vases created around 520-510 BC in which appears a winged goddess who seems to intervene within a very particular chariot scene : that of Achilles dragging Hector's body around the tumulus of Patroclus. In addition to details that have aroused the curiosity of researchers – the tumulus, the jump of Achilles, the *eidolon* – this paper adresses how and why the winged figure of the messenger Iris is inserted. Is she merely the bearer of a divine message ? Why does Achilles seem to look away from her epiphany ? It seems interesting to consider the action of Achilles by decomposing it, looking at the gestures it encompasses and at the articulation of the different identities (heroes, chariots, tumulus, spirit, goddess) in order to assess the different levels of action (races, flights, glances) and reading imagined by the artist.

INDEX

Mots-clés : céramique attique, figure noire, image des dieux et des héros

Keywords : attic ceramic, black-figures, Gods and Heroes' image

AUTEUR

ANNAÏG CAILLAUD

Docteure de l'EHESS, UMR 8210 ANHIMA – annaigcaillaud@orange.fr