

---

## Au seuil de Troie

Représentation et espaces sur la céramique attique

**Nina Strawczynski**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3156>

DOI : [10.4000/ccrh.3156](https://doi.org/10.4000/ccrh.3156)

ISSN : 1760-7906

### Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 25-44

ISSN : 0990-9141

### Référence électronique

Nina Strawczynski, « Au seuil de Troie », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 37 | 2006, mis en ligne le 08 septembre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/3156> ; DOI : [10.4000/ccrh.3156](https://doi.org/10.4000/ccrh.3156)

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Au seuil de Troie

Représentation et espaces sur la céramique attique

Nina Strawczynski

---

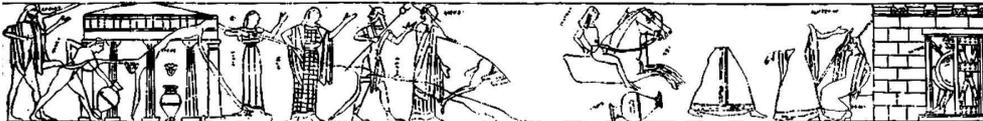
- 1 La gestion de l'espace de représentation est un des thèmes de prédilection des historiens de l'art et des iconologues ; mais c'est une voie qui a pourtant été peu explorée dans l'analyse de l'imagerie grecque ancienne, qui s'intéresse davantage à l'étude des thèmes figurés et à leur apport pour la connaissance de la religion, de la politique ou de la société grecques. On trouve pourtant quelques observations pertinentes sur la composition et l'agencement des scènes figurées sur les vases grecs et – dans une moindre mesure – sur les reliefs, mais elles se réduisent le plus souvent à un aspect purement formel. Or l'analyse de la gestion de l'espace figuré (sur la céramique attique principalement) pourrait non seulement permettre de mieux saisir le statut de l'image et son mode de perception anciens, mais aussi mieux nous informer sur le contenu, le sens des scènes figurées.
- 2 Le support d'image est ici particulier : il s'agit de vases qui remplissent une fonction avant tout rituelle, d'abord dans un cadre funéraire, pour signaler une tombe, mais utilisés ensuite plus largement dans divers rituels religieux et autres pratiques sociales. La fonction funéraire demeurera du reste pertinente à travers le temps, puisque une très large part des vases athéniens ont appartenu au mobilier funéraire des Étrusques. La peinture sur ces vases est avant tout décor, et cet aspect ornemental sera longtemps prééminent<sup>1</sup>. La tridimensionnalité du vase, sa rotondité, sont également une contrainte qui a eu des incidences sur le statut des images.
- 3 J'examinerai ici quelques vases athéniens décorés d'épisodes troyens. En effet, alors que l'imagerie athénienne archaïque et même classique est avant tout une scénographie des corps, des gestuelles et des attitudes, qui laisse peu de place à une détermination aussi bien spatiale que temporelle des actions représentées, les scènes liées à la chute de Troie font une place importante à certains éléments architecturaux. Ces éléments ne peuvent cependant être réduits à de simples indices topographiques, mais construisent un espace pertinent dans la logique de la représentation et témoignent ainsi d'une perception spécifique du champ pictural. Le dossier est volontairement réduit et sera exploratoire : d'autres pistes, notamment celles déjà amorcées dans le cadre d'un atelier du Centre

Gernet sur l'espace dans les images et celles qui ne manqueront pas de s'ouvrir viendront progressivement grossir le dossier. D'autre part, l'étude de l'agencement des figures et des éléments dans une scène, étude dont je m'occupe principalement ici n'est qu'une des facettes permettant de saisir le statut de l'image, certains peintres ayant par ailleurs exprimé par d'autres moyens un « discours » sur la représentation<sup>2</sup>.

- 4 Parmi les vases qui marquent les débuts de la technique à figures noires à Athènes, le Vase François occupe une place importante par sa monumentalité et le nombre des personnages figurés dans ses nombreux registres, ainsi que par la profusion d'inscriptions désignant les figures et certains objets. Il s'agit d'un grand cratère, principalement utilisé pour mélanger l'eau et le vin dans le banquet, mais le lieu de sa découverte, une tombe en Étrurie, comme d'ailleurs les autres vases examinés ici, témoigne également d'une fonction funéraire.
- 5 La scène principale est un long cortège de divinités figurées tout autour de la panse du vase, cortège se terminant à l'extrême droite de la face principale devant le palais de Pélée dans lequel se trouve Thétis<sup>3</sup>. Deuxième scène importante de cette face principale, figurée sur le registre inférieur de la panse : la poursuite de Troïlos par Achille, encadrée à gauche par une fontaine monumentale et à droite par les murs troyens<sup>4</sup>. Le revers du vase montre à ce même emplacement un retour d'Héphaïstos accueilli par une assemblée divine. Sur le col sont présentés la course de chars en l'honneur de Patrocle, la chasse au sanglier de Calydon, une Centaoumachie (Caénée) et Thésée avec Ariane. Le combat de Pygmées contre les grues est figuré sur le pied, et les anses présentent trois métopes chacune, montrant Ajax portant le corps d'Achille, une maîtresse des animaux et une Gorgone en course. Une frise de duels d'animaux fait le tour du vase dans le registre inférieur de la panse.
- 6 La majorité des scènes ne comprend aucune indication spatiale qui permette de situer le lieu de l'action, à l'exception notable des deux scènes principales qui comportent en tout trois bâtiments. Cette absence de détermination du lieu d'un événement est caractéristique de la peinture vasculaire, où l'espace est subordonné aux figures et à leurs relations<sup>5</sup>. Généralement, les rares signes, colonne, arbre, sont métonymiques et visent simplement à différencier un espace intérieur ou extérieur quand cet élément peut être pertinent dans l'économie de la scène. Au milieu du VI<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la conception du Vase François, rares sont les indices topographiques utilisés par les peintres<sup>6</sup>. Au contraire, une certaine indétermination spatiale aussi bien que temporelle est manifestement voulue<sup>7</sup>. Sur le Vase François par exemple, bien des commentateurs ont tenté de localiser le lieu de la rencontre de Thésée et Ariane figurée au revers, en vain : les éléments de l'image, notamment la présence d'une nourrice, signe d'une localisation crétoise selon certaines interprétations, ou des Athéniens libérés et leur bateau, voire de la lyre que tient Thésée et qui évoquerait la danse à Délos ne permettent pas d'infléchir l'interprétation dans un sens ou dans l'autre. La localisation d'une scène, tout comme son ancrage dans un moment particulier ne semblent pas avoir de pertinence à cette époque. Pourquoi alors ces bâtiments sont-ils figurés dans les deux scènes principales ? Quel sens autre qu'une simple indication topographique peuvent-ils assumer ?
- 7 La frise principale avec la procession divine fait le tour du vase, sans être interrompue par l'attache des anses. En effet, des inscriptions, analogues à celles qui nomment chaque divinité, mentionnent les divinités dont le char est virtuellement masqué par l'attache des anses, et favorisent ainsi la continuité de la scène. Si la frise est continue grâce à ces inscriptions, l'espace n'est pas pour autant homogène, puisque l'écriture, inscrite sur la

surface picturale sur le même plan que les figures ou les objets qu'elle désigne, inhibe toute perception unifiée de la surface picturale<sup>8</sup>. Le rôle déterminant des inscriptions dans la composition ne se limite pas à celui de rendre présentes les divinités qui auraient été figurées à l'emplacement des anses, car dans les deux scènes principales notamment, des inscriptions désignent des objets particuliers et rehaussent ainsi leur pertinence<sup>9</sup>. Dans la poursuite de Troïlos, trois éléments sont ainsi soulignés par l'écriture : la fontaine à gauche (*krene*), l'hydrie (*hydria*) à terre, au centre de la composition et le siège (*thakos*) sur lequel est assis Priam, devant Troie, à droite de la scène. Ces éléments et leur inscription, scandent, par leur emplacement, la composition.

Fig. 1 : le Vase François, Florence, 4209<sup>10</sup>



- 8 La scène est souvent présentée comme une narration presque continue qui se lirait de gauche à droite : l'embuscade à la fontaine, la poursuite, l'annonce au roi et le renfort (Hector et Politès) qui sort de la ville. Cette perception semble cependant réductrice. Le siège sur lequel Priam est assis porte une inscription gravée sur le vernis noir, tout comme l'autel placé juste au-dessus, dans le registre supérieur. Emplacement et technique associent ces deux objets et la composition, notamment à travers les deux bâtiments qui se juxtaposent verticalement, souligne également une volonté de mise en relation des deux scènes. Pélée est devant sa maison comme Priam devant Troie. L'autel souligne avec la poignée de main l'alliance de Pélée et des dieux, concrétisée par ses noces avec Thétis, visible dans l'embrasure de la porte. Priam, on le sait, sera tué sur l'autel placé dans la cour de son palais<sup>11</sup>. Le peintre y fait peut-être allusion en liant visuellement *bomos* et *thakos*<sup>12</sup>, ce siège placé de manière étonnante devant la ville assiégée<sup>13</sup>. S'il paraît peu probable que le roi se trouve effectivement dehors dans ces circonstances, le motif pourrait évoquer l'assemblée des Troyens où Anténor, placé ici devant Priam, essaya de convaincre les Troyens de restituer Hélène<sup>14</sup>.
- 9 Le palais de Pélée, la ville de Troie, ne sont pas de simples indices topographiques créant un espace ou un lieu déterminés. Le palais, nouvelle résidence de Thétis, consacre l'alliance dont sera issu Achille. La protection divine fera au contraire cruellement défaut aux Troyens : la fontaine, placée hors des murs de la ville, ne pourra protéger Troïlos de l'assaut d'Achille. Et l'abri de la citadelle ne pourra, elle, qu'être provisoire, car obligés de sortir non seulement pour s'approvisionner, mais aussi pour combattre, comme Hector, les Troyens deviendront vulnérables. La protection de la famille, garantie par l'autel de Zeus Herkeios devant la demeure de Pélée, n'existe plus pour la famille royale troyenne, « tirée » vers l'extérieur, et dont le destin se confond avec celui de la cité. Les édifices

représentés sur le Vase François servent donc avant tout à souligner la problématique *oikos* / extérieur, liée à celle de la protection divine<sup>15</sup>.



Copyright : Munich, Staatliche Antikensammlungen

- 10 Vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle, alors que la nouvelle technique des figures rouges qui permet de détailler corps et postures pour rendre une certaine tridimensionnalité se diffuse plus largement, les peintres qui poursuivent dans l'ancienne technique cherchent également à innover. Autour de l'atelier du groupe de Leagros, certains peintres vont notamment élaborer de nouvelles stratégies dans la mise en espace des scènes figurées. Le thème troyen est ici disposé sur la panse et l'épaule de l'hydrie représentée ci-dessus (photo. fig. 2)<sup>16</sup>, cas exceptionnel, puisque généralement les deux espaces ne sont pas articulés entre eux, même thématiquement. Malgré la ligne qui souligne le passage de la panse à l'épaule du vase, les deux scènes sont entendues comme appartenant à la même surface picturale, ce qui ne signifie pas, naturellement, qu'il s'agit d'un lieu déterminé ou que l'espace est homogène. La scène principale montre, à gauche, l'irruption, à travers une ouverture, d'un attelage et de deux guerriers. Un arbre étend ses branches sur la scène de l'épaule. Athéna, très grande<sup>17</sup>, débordant largement sur l'épaule, fait face à l'attelage. Sous son bouclier qui occupe une place centrale, est accroupi un vieillard tendant une paume vers le sol<sup>18</sup>. Devant lui, à droite, un guerrier tenant un enfant par la cheville se dirige vers un autel surmonté d'un trépied couronné de bandelettes. Sur la ligne qui sépare la panse de l'épaule sont figurés des créneaux, entre lesquels on aperçoit un archer tendant son arc vers la scène de la panse, deux guerriers, un vieillard qui tend un bras vers le registre inférieur, un guerrier debout buvant depuis une corne et trois femmes se lamentant, les bras de l'une d'elles passant de part et d'autre d'un merlon vers la tête du guerrier à l'enfant.
- 11 L'articulation des deux scènes se fait non seulement parce que le casque d'Athéna, comme les lances du guerrier à droite et l'arbre figuré derrière les chevaux, débordent sur le registre supérieur, ce qui n'est pas rare à cette époque<sup>19</sup>, mais surtout par la gestuelle des figures de l'épaule, l'archer à gauche<sup>20</sup> et le vieillard et une des femmes à droite, qui

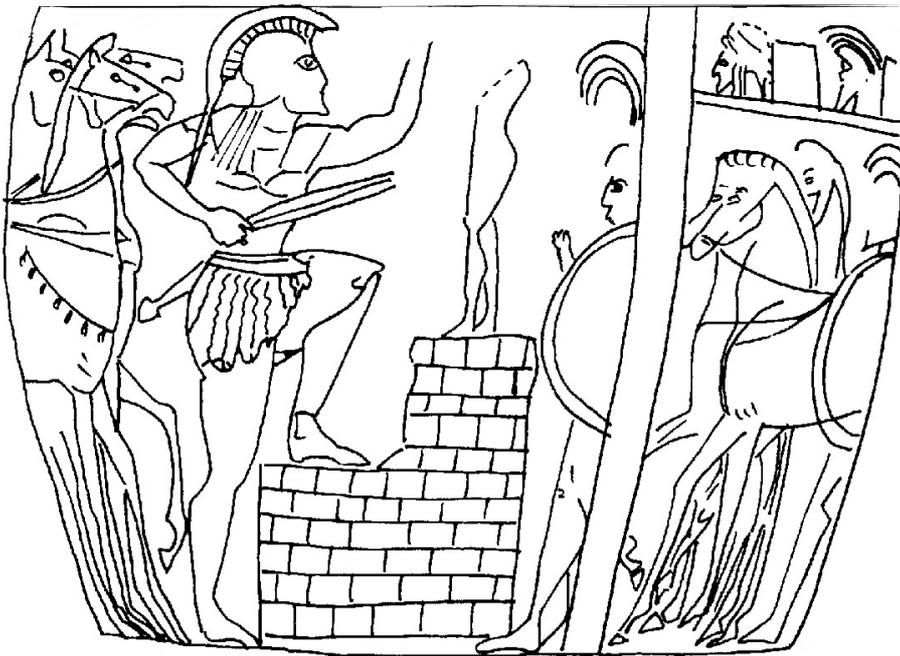
expriment une réaction au meurtre figuré sur la panse du vase. Le geste du vieillard figuré au centre du parapet, paume vers le bas, reprend celui du vieillard qui est accroupi au milieu de la scène principale : les deux vieillards sont donc associés par leur âge, leur emplacement et leur gestuelle. Le geste du guerrier placé sur les créneaux, devant le vieillard, pourrait également leur être associé. Si la plupart des commentateurs se sont interrogés sur l'activité de ce guerrier qui boit dans un rhyton, interprété parfois comme un Troyen se réjouissant lors du retrait des Grecs<sup>21</sup>, le geste qu'il accomplit de son autre main, les doigts posés sur le haut d'un créneau, n'a pas retenu l'attention. La position de la main et son emplacement sur la même verticale que les gestes des vieillards laissent penser que le guerrier accomplit quelque rituel. Le motif d'un guerrier tenant un enfant par la cheville, et s'appêtant vraisemblablement à le tuer vers un autel, rappelle plutôt à cette époque Néoptolème avec Astyanax, mais la composition générale, et notamment l'arrivée de renforts, évoquent davantage Achille et Troïlos, dont le meurtre est aussi figuré sur un autel<sup>22</sup>. L'interprétation de la scène dépend fortement de notre perception de l'espace représenté. Ainsi, pour Sarah Morris, le peintre aurait représenté le moment de la chute de Troie<sup>23</sup>. On verrait donc les massacres qui s'y déroulent, et l'attelage, venant du dehors, ferait irruption dans la ville protégée par Athéna. Cette interprétation va cependant à l'encontre de la tradition visuelle<sup>24</sup> et ne tient pas compte d'autres éléments, notamment des personnages sur les créneaux.

- 12 Le peintre a utilisé ici la forme même du vase pour créer un espace pictural particulier, non unifié. La scène de l'épaule s'articule plus particulièrement avec la moitié droite de la composition de la panse, les figures montrant une réaction au meurtre de l'enfant. Mais les murs de la ville ne sont bien évidemment pas à proximité du sanctuaire, les créneaux ne dominent pas celui-ci. De même, l'attelage et les guerriers qui surgissent du bord gauche de la scène<sup>25</sup>, et plus particulièrement par l'ouverture sommaire qui y est représentée, sont aussi articulés à la scène de l'épaule, mais différemment, car les personnages des créneaux ne se soucient pas de l'attelage : le lien est purement structurel, puisque les créneaux, comme l'ouverture, sont ceux de Troie. L'attelage « freiné » par Athéna, le vieillard accroupi et le meurtre au sanctuaire sont trois motifs distincts qui ne forment pas non plus un espace unifié<sup>26</sup>. Et pourtant une certaine continuité spatiale est donnée par la composition, notamment les créneaux qui unifient les actions de la panse et les gestes des figures de l'épaule. L'image est homogène lorsqu'on ne rapporte pas chaque motif à un référent « réel », si on ne cherche pas à l'ancrer dans un espace-temps unique et cohérent. Dans ce lieu de l'image, l'articulation ville-sanctuaire répond en quelque sorte à l'articulation ville-fontaine observée sur le Vase François. Ici l'architecture est réduite au minimum, peut-être parce que le peintre a su utiliser la forme du vase de manière pertinente<sup>27</sup>. Mais les éléments importants qui traduisent Troie sont présents : le parapet des remparts qui protège et l'inévitable ouverture évoquant les combats qui auront lieu à l'extérieur de la ville. Cependant, ni les remparts, ni le sanctuaire ou les rituels ne semblent préserver les Troyens de leur anéantissement : seule Athéna, protectrice des Grecs, est efficace. Contrairement aux remparts, elle est une véritable protection.
- 13 À droite, la bordure d'encadrement ornementale coupe l'image de l'autel surmonté d'un trépid<sup>28</sup>. L'ouverture représentée à gauche se superpose à la bordure décorative, elle est limitée par la ligne d'encadrement verticale, un peu comme l'arrière-train « coupé » des chevaux sur d'autres scènes de cet atelier. En revanche, les jambes des guerriers passent sur cette double bordure, comme s'ils émergeaient du corps du vase et non de l'ouverture

figurée. Si le cadre est « une clôture homogène pareille à la muraille d'une cité », l'effet des figures qui « enjambent » la bordure avant de passer l'ouverture peinte fait effectivement de la paroi du vase une sorte de rempart<sup>29</sup>.

- 14 On ne peut prétendre qu'une nouvelle dimension de l'espace soit donnée, car il n'y pas de tridimensionnalité ou d'amorce de la perspective<sup>30</sup> : les motifs sont juxtaposés, mais la superposition de figures n'induit cependant pas de profondeur. La composition se présente comme des couches superposées, des calques fusionnés qui n'induisent pas d'espace tridimensionnel.

Fig. 3 : Hydrie, Lisbonne, coll. privée



- 15 Sur l'hydrie ci-dessus attribuée au même groupe (fig. 3)<sup>31</sup>, qui montre l'assassinat de Troïlos sur l'autel, la gestion de l'espace pictural est un peu différente, mais néanmoins originale. L'articulation ne se fait pas ici avec la surface de l'épaule du vase car le peintre a préféré subdiviser la surface de la panse en divers registres : la mort de Troïlos y est représentée sur les deux tiers gauches de l'image, alors que le tiers restant est divisé en deux registres superposés, montrant la sortie des guerriers partant combattre Achille, scène surmontée des créneaux des remparts troyens. Un archer et un hoplite apparaissent dans les embrasures du parapet. L'importance donnée aux créneaux comme symbole des murs troyens est perceptible dans ce type de composition, le peintre pouvant se contenter, comme l'ont fait la plupart de ses prédécesseurs, de montrer l'attelage et/ou les guerriers arrivant derrière Troïlos.
- 16 Les espaces sont ici clairement délimités, aucune gestuelle ou élément figuré ne semblent les articuler. Le seul lien perceptible pour un spectateur avisé, qui connaît la tradition iconographique, est celui des deux registres superposés de droite, étant entendu que l'attelage et le guerrier évoquent Hector s'apprêtant à sortir de Troie pour aller combattre Achille. Dans ce cas, l'encadrement de l'avant des chevaux et du guerrier, formé par l'épaisse ligne de démarcation à gauche, la ligne des créneaux en haut et la

bordure ornementale à droite peut être comprise comme une ouverture, celle des portes de la ville. L'utilisation de la bordure ornementale de droite pour figurer cette ouverture est similaire à celle de la bordure ornementale de gauche sur l'hydrie de Munich.

- 17 Ce type de composition montre de manière originale que le meurtre de Troïlos au sanctuaire et la ville sont étroitement liés. Ici chaque motif semble indépendant, isolé dans son propre espace. La large bande qui divise la panse verticalement peut aussi être perçue comme mur ou rempart. Elle « coupe » la figure du guerrier à droite de l'autel, procédé courant dans cet atelier. La patte antérieure d'un des chevaux de l'attelage qui vient au secours de Troïlos est aussi partiellement masquée par cette même ligne, comme si ces renforts n'arrivaient pas à intégrer l'espace autour de l'autel. Les chevaux et les guerriers sont à l'arrêt, les figures sont figées, sans réaction face au meurtre, comme impuissantes face à la future chute d'Ilion.

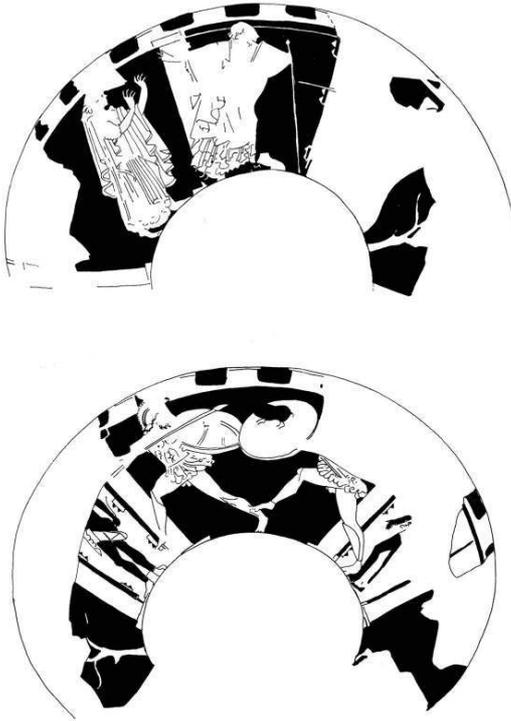
Fig. 4 : Hydrie, Boston, 63.473



- 18 Sur l'hydrie du même groupe figurée ci-dessus (fig. 4)<sup>32</sup>, attribuée au même atelier, la scène principale, l'outrage à Hector, s'inscrit dans un cadre aux bordures latérales et inférieure richement ornées de palmettes. À gauche, Priam et à la bordure Hécube sont figurés dans un portique : Hécube se lamente et Priam tend un bras vers Achille qui s'apprête à monter sur son char. L'attelage paraît déjà au galop, conduit par un guerrier qui se trouve placé au centre de la composition. Seul l'arrière-train de l'attelage est visible, le reste est coupé par la bordure de droite<sup>33</sup>. Ici la coupure souligne la rapidité du mouvement et permet aussi au peintre de jouer avec la rotondité du support. Derrière les chevaux, à droite, la tombe de Patrocle, surmontée d'un branchage, se détache par l'emploi du blanc qui la recouvre et par l'inscription qui la désigne. Un serpent est peint sur ce *tumulus*. L'*eidolon* de Patrocle, figurine de guerrier ailé, vole vers la gauche, dans le

même sens qu'une figure féminine ailée, vraisemblablement une messagère divine, figurée au premier plan vers le centre de la composition.

- 19 Le cadavre d'Hector, nommé, est accroché au char : sa tête s'inscrit dans le porche où se tiennent ses parents, et ses mains sont coupées par la bordure de gauche<sup>34</sup>.
- 20 On retrouve avec ce vase la thématique espace architecturé/espace extérieur. Et encore une fois, même si architecture et tombe bordent la scène, l'espace de l'image n'est ni homogène, ni continu. Priam et Hécube ne se trouvent pas à proximité de l'action, ils ne sont même pas aux portes de la ville mais au seuil du palais royal<sup>35</sup>. L'attitude des parents est empruntée à l'imagerie funéraire, notamment l'exposition du mort et le transport du cadavre. Ici ces deux rituels sont évoqués à travers le corps nu d'Hector au premier plan, et transgressés, pour mieux souligner l'outrage. Le corps n'est pas visible pour les parents, mais il l'est pour le spectateur, qui connaît l'usage et les scènes où le défunt est exposé sur le lit funèbre, puis transporté *sur* un char (et non tiré par lui) vers le tombeau. Le groupe de gauche pourrait aussi faire penser au motif du départ de guerrier, comme le suggère Emily Vermeule<sup>36</sup> : Achille prendrait alors congé des parents, comme s'il se substituait à Hector.
- 21 L'image se présente donc comme un assemblage de motifs étroitement articulés entre eux. La colonne *in antis* du porche semble même être le lieu de l'articulation : la main de Priam passe devant, comme le bouclier d'Achille, alors que la jambe du Péléide passe derrière. Le cadavre d'Hector, au premier plan, « traverse » les divers espaces. La messagère divine, peut-être Iris, figurée au premier plan, « relie » visuellement le tumulus et l'*eidôlon* de Patrocle au cadavre d'Hector. Les deux guerriers sont également unis par les inscriptions, car ils sont les seuls à être nommés : la relation entre les deux destinées est ainsi mise en évidence. Les motifs s'imbriquent et s'articulent entre eux en se superposant ; toutefois ces superpositions n'indiquent pas une volonté de conférer de la profondeur à la scène. La composition se présente comme un assemblage de couches juxtaposées, horizontalement, dans la contiguïté des espaces (palais-tumulus) mais aussi dans l'épaisseur de la représentation. La détermination d'un espace-temps cohérent où se déroulerait l'action représentée n'est pas primordiale, seule l'articulation des motifs entre eux est pertinente. L'espace de la représentation, créé par l'articulation entre l'espace de l'*oikos* – symbolisé par le seuil – et l'espace de la guerre, reflète et exprime au mieux la thématique de la scène. À travers l'outrage à Hector, le peintre dit un monde où les guerriers quittent la protection de l'*oikos* : une fois morts, ils peuvent exister comme *psyche* grâce aux tumulus qui leur sont élevés, si les dieux, manifestés ici par la place centrale d'Iris, le décident. Architecture et tombe ne sont pas de simples indices topographiques mais expriment ensemble l'univers du guerrier, le départ de sa demeure pour une autre, éternelle. Le porche, qu'il soit celui du palais ou qu'il signale la ville<sup>37</sup>, n'est pas figuré pour faciliter la présence de Priam<sup>38</sup>, il témoigne encore une fois que la thématique de la chute de Troie est construite sur le mode du seuil entre l'espace intérieur et le dehors, présenté comme menaçant ou dangereux. Comme sur d'autres vases contemporains, par exemple dans la série qui montre Héraclès qui extrait Cerbère hors de l'Hadès, le seuil de la représentation et le seuil du bâtiment figuré fonctionnent ici ensemble.

Fig. 5 : Boston, 98.933<sup>39</sup>

- 22 La relation entre l'intérieur de la ville et l'extérieur s'exprime pleinement sur une coupe à figures rouges des années 480 (fig. 5). Ici les créneaux de la ville suivent le pourtour de la lèvre, unifiant ainsi les deux faces du vase. L'une d'elles montre au premier plan la poursuite d'Hector par Achille, avec au second plan, mais aussi encadrant ce premier groupe figuré, deux éléments interprétés comme les portes de la ville, gardées par des archers noirs<sup>40</sup>. Une inscription [L]ON, placée entre les merlons au-dessus des boucliers d'Achille et d'Hector, nomme, de manière exceptionnelle, la ville. Celle-ci devient ainsi un protagoniste de l'action figurée, à l'instar des autres figures nommées, Achille, Hector, Priam, Hécube et Athéna<sup>41</sup>.
- 23 On se contente en général de percevoir la scène comme un espace unifié : la poursuite a lieu devant les remparts troyens, ainsi que le raconte Homère au vingt-deuxième chant de l'*Illiade*, et les portes seraient donc fermées. Mais ce n'est pas si simple. Les ouvertures sont figurées de manière assez particulière : le peintre a laissé un grand espace réservé, à l'intérieur duquel il a délimité des piliers posés sur des bases. Les deux battants de la porte sont ouverts vers l'intérieur du vase<sup>42</sup> ; on ne voit que leurs tranches peintes en vernis noir. Sur ces vantaux sont clouées trois traverses, dont les tranches sont figurées en silhouette ; deux têtes de clous coniques, en vernis noir, sont visibles sur ces tranches. À ces ouvertures répond, au revers du vase, l'entrée du palais de Priam, et non, me semble-t-il, une porte de la ville, quoique cette précision ne soit peut-être pas pertinente dans l'optique du peintre<sup>43</sup> ; la porte représentée à la fois de manière analogue mais légèrement différente, sans que « l'inversion des couleurs »<sup>44</sup> soit totale, puisque les montants sur socle sont toujours réservés, seul le dispositif d'ouverture étant chromatiquement inversé. Les battants sont ici encore ouverts vers l'intérieur du vase, c'est-à-dire vers la ville, s'il s'agit bien de la porte du palais royal. Hécube se trouve à

l'intérieur et Priam s'apprête à sortir<sup>45</sup>. L'extérieur est aussi figuré à droite de l'ouverture par l'arbre devant lequel se tient Athéna<sup>46</sup>.

- 24 On voit donc l'intérieur du palais et l'extérieur en même temps, dans un espace qui n'est pas logique mais unifié visuellement par les créneaux. De l'autre côté du vase, même si l'idée générale est celle d'une poursuite devant les murs de la ville, le peintre a préféré encore une fois souligner les *ouvertures* (puisque ici les portes semblent s'ouvrir vers l'intérieur de la ville). Si la porte du palais s'ouvre vers l'extérieur, c'est-à-dire vers la cité, et si les portes des remparts troyens s'ouvrent vers l'intérieur, donc vers la ville, alors les parois de la coupe sont comme les remparts troyens, ce que pourrait souligner l'inscription qui nomme la ville. La rotondité du vase accompagne d'ailleurs la poursuite autour des remparts<sup>47</sup>. Manifestement, créneaux et portes sont moins des signes topographiques que des signes pertinents qui disent Troie sur le mode du dedans-dehors.
- 25 Ce type de juxtaposition ne peut que perturber une perception qui poserait le spectateur devant la fenêtre de la représentation. Comme le fait remarquer Guy Hedreen, cette perception contredit notre croyance qu'on ne peut voir les deux côtés d'un mur à la fois. L'artiste aurait subtilement manipulé les éléments de la composition de manière à inclure des figures sur les deux côtés des fortifications, sans interrompre la bordure des créneaux qui unit les deux côtés du vase<sup>48</sup>.
- 26 Le spectateur se trouve d'une part dans le palais (ou la ville), et il est invité, avec Priam, à voir au-delà de l'ouverture, même s'il peut déjà voir Athéna, qui est à l'extérieur, donc vers Achille et Hector ; c'est en tournant la coupe qu'il accède à cet au-delà, mais le point de vue a changé : le spectateur ne voit pas comme Priam depuis la ville, il voit les remparts de Troie avec ses ouvertures. Tous les points de vue pertinents sont donc présentés<sup>49</sup>.

27 \*\*\*\*\*

- 28 Les scènes figurées sur les vases grecs ne sont généralement pas localisées, cependant certains éléments sont parfois interprétés comme des indices topographiques : ainsi on dit que les femmes se trouvent dans le gynécée, ou que la scène a lieu dans la palestra, mais ce type d'identification procède d'un raccourci trompeur. Les éléments figurés dans le champ, par exemple l'aryballe et le strigile dans une scène athlétique, ne caractérisent pas l'endroit mais les figures ou l'activité représentée<sup>50</sup>. Et seuls certains éléments sont choisis pour leur pertinence. Ainsi, les tables – utilisées pour poser les prix par exemple – ne sont pas figurées dans ces scènes athlétiques parce qu'elles ne possédaient pas les qualités essentielles nécessaires<sup>51</sup>. Elles ne transmettent aucune valeur particulière en rapport avec l'activité représentée, alors que le paquetage de l'athlète, notamment le strigile et le flacon d'huile, qui témoigne de l'importance des soins et de la beauté des corps, est un élément récurrent de l'imagerie athlétique. Ceci confirme que l'imagerie de cette période est construite autour des figures, procédé qui a été appelé *Körperperspektive*<sup>52</sup>, et dont malheureusement on ne tire pas assez les conséquences pour la lecture des images.
- 29 Il est naturel de percevoir une plus grande précision topographique lorsque des éléments architecturaux sont représentés, en particulier lorsqu'il s'agit manifestement des murs troyens ; cependant ces éléments sont moins un simple signe de localisation qu'un élément pertinent qui permet au peintre d'exprimer, au-delà de l'action représentée, des valeurs qui orientent l'interprétation de la scène. À une ou deux exceptions près<sup>53</sup>, c'est la ville de Troie qui est montrée, en particulier lors de sa chute. Et ce sont presque toujours

les remparts et la porte qui en sont les éléments prédominants. On peut donc en conclure que c'est la dialectique intérieur/extérieur qui est mise en scène. Cet extérieur est caractérisé sur nos images par un autre élément pertinent, comme la fontaine ou le sanctuaire, lieux qui renvoient à des activités courantes en temps de paix, et témoignent par conséquent des conséquences de l'irruption meurtrière de la guerre. La fontaine est plus particulièrement un point de passage entre l'espace humain, lié à la ville, et le monde naturel ou sauvage<sup>54</sup>.

- 30 Une autre articulation est celle qui met en parallèle – ou oppose – la ville au palais de Priam, par exemple sur le Vase François, grâce à la confrontation avec le palais de Pélée, sur l'hydrie montrant l'outrage à Hector ou bien sur la coupe à figures rouges de Boston. Cette articulation est aussi présente dans l'univers homérique, où la famille royale symbolise la cité. Dans l'*Illiade*, le mur d'enceinte troyen, qui vaut métonymiquement pour la ville, possède une valeur symbolique comme limite ou barrière entre le monde de la guerre et celui de la paix, entre le sauvage et le civilisé<sup>55</sup>. La barrière entre les deux sphères est constituée par les portes de la ville et du palais : quand elles cèdent, « le monde de la destruction et de la mort étend son règne à l'intérieur »<sup>56</sup>. La même opposition guerre/*oikos*<sup>57</sup> est mise en scène dans nos images à travers une scénographie des corps articulée aux éléments architecturaux. Image et poésie homérique se font donc écho aussi bien dans les valeurs exprimées que dans la forme : en effet, ce n'est ni le détail du palais royal, ni son statut comme siège du pouvoir qui intéresse Homère, mais ses habitants et leurs activités, en particulier la famille, avec un accent sur les générations<sup>58</sup>. On pourrait presque parler, à l'instar des images, de *Körperperspektive*.
- 31 Au chant 22 de l'*Illiade*, dans l'image de sa propre mort qu'évoque Priam quand il tente de convaincre Hector de rentrer dans les murs<sup>59</sup>, on trouve également une sorte de disjonction spatiale analogue à celle que l'on peut percevoir sur les vases<sup>60</sup>. Le roi se voit en effet massacré au seuil de son palais, mais il voit en même temps, de manière peu vraisemblable, ce qui se passe dans les chambres<sup>61</sup>. C'est ce type d'espace qui nous est présenté dans les vases, un espace qui n'est ni homogène, ni unifié mais qui présente simultanément plusieurs points de vue, notamment l'extérieur et l'intérieur<sup>62</sup>. Et si c'est le seuil qui est souligné par le poète, Priam étant présenté au seuil du palais mais aussi au seuil de sa vieillesse, c'est également le seuil qui est souvent manié par les peintres, car il articule intérieur et extérieur. Les éléments architecturaux, et en particulier celui qui est le plus représenté, la porte, ne sont donc pas des indices de localisation<sup>63</sup>, mais ils permettent au peintre de travailler la notion de seuil pour exprimer une problématique articulée sur le passage entre deux univers.
- 32 D'un point de vue plus formel, cet espace signifiant est construit par juxtaposition de motifs, aussi bien horizontalement, verticalement que par enjambement des figures. Ce sont ces figures qui créent l'espace de l'action, un espace qui déborde souvent de l'espace de représentation qui lui est normalement alloué. En effet, et notamment chez le groupe de Leagros, la bordure ornementale qui délimite la surface picturale se superpose parfois aux figures et les coupe, comme si cette bordure, fixée en même temps que la scène et figurée avec la même technique<sup>64</sup>, ne pouvait construire un espace unifié de représentation<sup>65</sup>. La bordure appartient alors à un autre espace<sup>66</sup>, celui du vase, plus proche du spectateur<sup>67</sup>, et nous imaginons alors que la scène n'est pas close, figée ; elle semble se poursuivre dans un dynamisme qui la ferait presque apparaître comme vivante. Nous avons également vu que le cadre est parfois traversé par les figures : le procédé fait ici encore se disjoindre le champ de l'image de l'espace de représentation, ce dernier,

limité par la bordure, étant alors perçu comme appartenant au fond, un « espace simulé derrière la figure » au service du mouvement<sup>68</sup>. Les figures peintes qui refusent la contenance de la bordure et étendent leur *energeia* sur l'espace environnant<sup>69</sup>, renforcent également dans ce cas le caractère vivant de la scène figurée. Le concept de troisième dimension voire d'illusionnisme, souvent appliqué à certaines de ces scènes<sup>70</sup>, semble alors peu pertinent<sup>71</sup>. En décorant un vase, le peintre ne fait pas qu'embellir le support en représentant un mythe ou une activité, il crée une image qui est la porte d'accès vers un univers non immédiatement perceptible<sup>72</sup>.

---

## NOTES

1. Sur le vase comme *daidalon* : cadeau, ornement, récompense ou marqueur de tombe, cf. Jan Bažant, *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Praha, Academia, 1981, p. 8.
2. Richard T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting: The Craft of Democracy, circa 530-460 B.C.E.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, chapitre 2 ; Ivonne Manfrini, Nina Strawczynski, « Une forge ambiguë : Berlin F 2294 », *Mètis* n. s. 4, 2006 (à paraître).
3. John G. Pedley, « Reflections of Architecture in Sixth-Century Attic Vase-Painting », in *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1987, p. 70 : la vue frontale du bâtiment associée au cortège de profil est une convention archaïque.
4. Les constructions, qui ne sont pas à l'échelle, témoignent de la prééminence des figures sur l'environnement. Voir Monique Halm-Tisserant, « La question de l'échelle dans la peinture de vases grecque », *Ktéma* 29, 2004, p. 12 : les éléments architecturaux et ceux indiquant le paysage seraient soumis à la règle de l'isocéphalie des figures.
5. Alain Schnapp, « Espace et perspective corporelle dans l'imagerie grecque », in Peter C. Bol (ed.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst : Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000*, Möhnesee-Wamel, Bibliopolis, 2003, p. 51.
6. L'élément le plus ancien et le plus diffusé est la demeure que quitte le guerrier, figurée déjà dans les ateliers corinthiens au VI<sup>e</sup> siècle. Plus tard, dans la céramique attique, c'est la maison, dans le contexte de l'imagerie nuptiale, qui se diffuse plus largement. Dans tous ces cas, l'élément architectural est lié à la notion de passage.
7. Nina Strawczynski, « L'image temporalisée ? », in Catherine Darbo-Peschanski (éd.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, Presses du CNRS, 2000, p. 149-163 ; Id. « La représentation de l'événement sur la céramique attique : quelques stratégies graphiques », in Peter C. Bol (ed.), *supra* note 6, p. 29-45.
8. Meyer Shapiro, *Style, artiste et société* (Paris, Gallimard, 1990 (1982), p. 10), parle, pour un cas similaire dans la peinture chinoise, d'irrespect du champ de l'image, figure et fond ne composant pas une unité visuelle.
9. Nina Strawczynski, « L'inscription comme élément de composition », *Mètis* XIII, 2003, p. 107-119.
10. Cratère à volutes de Clitias (Florence 4209), John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 76, n°1. Dessin d'après Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, I, Paris, E. Leroux, 1899, p. 134.

11. Ainsi que le raconte Arctinos de Milet dans son *Ilioupersis* (Proclus, *Chrestomathie*, II) ; c'est surtout la tradition iconographique, et ce depuis les brassards de boucliers péloponnésiens, qui a largement diffusé le motif du roi exécuté sur un autel.

12. Nina Strawczynski, *supra* note 9, p. 111-112. Trois vases postérieurs à figures rouges, associent la mort de Troïlos au motif de Priam assis sur un autel : Louvre G 154, Malibu 81.AE.183.2 et Acropole 155. Pour Guy Hedreen, in *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, p. 152-157), si la mort de Troïlos est associée à celle de Priam, c'est parce, que comme le racontent certaines sources, elle est le préalable à la chute de la ville, symbolisée par la mort du vieillard.

13. Il est peu vraisemblable que Priam soit tranquillement assis devant la ville assiégée. Guy Hedreen, *op. cit.* p. 142, décrit pourtant la scène de cette manière, tout en faisant remarquer en note (note 71 p. 142), que le peintre a présenté les remparts de face et de profil, ce qui fait que le siège se trouve loin de l'entrée où il devrait se situer : la scène ne serait donc pas réaliste mais soulignerait plutôt les relations entre les figures. Hedreen rappelle que dans l'*Odyssée* 3, 406-412, Nestor s'assied sur une pierre devant les portes, comme « gardien des Achéens ». L'emplacement de Priam ici est donc pertinent, mais invraisemblable : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif (non vraisemblable) », Aristote, *Poétique*, 1460 a 27-28.

14. *Iliade* 7, 347 *sqq.* : il est dit que l'assemblée a lieu aux portes de Priam. Ailleurs, (*Iliade* 3, 146 *sqq.*), une autre réunion a lieu sur les remparts (153 *sqq.*) dominant le champ de bataille, à l'intérieur des murs, ce qui est confirmé par les vers 259 *sqq.*, où l'on voit Priam sortir *en char* avec Antéonor, en passant par les portes Scées qui sont à l'ouest de la ville, devant le champ de bataille.

15. Pour Guy Hedreen, *op. cit.*, p. 140-141 et 158, les remparts avec la porte ont une fonction narrative et « facilitent » l'inclusion de deux événements : le départ des renforts et la réception de la nouvelle par Priam. L'auteur utilise cette formule aussi pour la fontaine qui « faciliterait » l'inclusion de Polyxène (*infra* note ) : dans cette optique, les éléments ne sont plus seulement subordonnés aux figures, mais sont perçus comme un moyen de les mettre en scène. L'auteur suggère encore que Troïlos ne se dirige pas vers la ville, mais vers le sanctuaire d'Apollon (présent à l'extrême gauche de la scène) : cette interprétation paraît trop dépendante de la tradition littéraire, car ce n'est pas ce que montre l'image et le peintre n'a pas forcément cherché à indiquer le lieu vers lequel Troïlos fuit.

16. Hydrie attribuée au groupe d'Antiope, groupe de Leagros (Munich 1700), John D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 161. Remerciements à V. Brickmann pour sa générosité.

17. William A. P. Childs (« A New Representation of a City on an Red-Figured Kylix », *Greek Vases in the J. P. Getty Museum* 5, 1991, p. 34) note la rigidité de la déesse, analogue au Palladion.

18. Cette position, accroupi au pied de la déesse, rappelle celle de sa fille Cassandre lorsqu'elle est menacée par Ajax sur les vases de la même période.

19. Cela « gêne » parfois la lisibilité de ce registre. Pour Jeffrey M. Hurwitt, (« Image and Frame in Greek Art », *American Journal of Archaeology* 81, 1977, p. 9) le débordement sur l'épaule serait lié à la contrainte de l'isocéphalie. Ce n'est pas vraiment le cas ici.

20. William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 35) suggère Paris visant Achille.

21. *Ibid.* Déjà Charles Mota (« Sur les représentations figurées de la mort de Troïlos et de la mort d'Astyanax », *Revue archéologique* 50, p. 28-29), pensait que la scène montrait des Troyens se réjouissant du faux retrait des Achéens.

22. Charles Dugas (« Tradition littéraire et tradition graphique dans l'Antiquité grecque », *l'Antiquité Classique* 6, 1937, p. 24) a suggéré que le peintre mêle l'iconographie de Troïlos et d'Astyanax. Pour John D. Beazley (*The development of Attic black-figure*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986, p. 77), Achille tue Troïlos face aux murs de Troie,

composition qui demande au spectateur de compresser la distance réelle, Priam n'étant pas présent en réalité mais très éloigné du meurtre.

23. Sarah P. Morris, « The Sacrifice of Astyanax : Near Eastern Contributions to the Siege of Troy », in Jane B. Carter and Sarah P. Morris (eds), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 240 ; Charles Mota (*op. cit.*), suggérerait que la scène de la panse reflète l'Ilioupersis.

24. Guy Hedreen, *op. cit.*, p. 144-145.

25. Sur les figures coupées par la bordure, voir Jeffrey M. Hurwitt, *op. cit.*, p. 7 *sqq.*

26. Notre difficulté à percevoir une scène autrement que dans un espace homogène, donne lieu à des interprétations qui paraissent peu vraisemblables. Ainsi pour William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 35) le motif de Priam a été transposé près du sanctuaire, alors que pour Charles Dugas (*op. cit.*, p. 69) Priam est sorti pour plaider la grâce de son petit-fils. Même Guy Hedreen (*op. cit.*, p. 147) pourtant opposé à ce type de perception se résigne, s'il faut localiser la scène, à proposer que Priam se trouve juste hors des portes de la ville, comme dans le Vase François.

27. Harvey Alan Shapiro (« The Iconography of Mourning in Athenian Art », *American Journal of Archaeology* 95, 1991, p. 643) souligne comment le peintre utilise la structure du vase pour exprimer l'architecture de la ville, liant structure du vase et décor.

28. Une des anses est cependant figurée devant la bordure.

29. William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 34-35) et Guy Hedreen (*op. cit.*, p. 145) font remarquer que la composition nous fait percevoir le fond réservé de la paroi du vase davantage comme le mur d'enceinte de la ville que comme un vide.

30. Comme par exemple William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 36). *Contra* : Thomas B. L. Webster (« Attic Vase-painting during the Persian Wars », *Greece & Rome* 1, 1932, p. 141) pour qui l'effet de profondeur est seulement mis en place par quelques peintres d'époque classique, donc bien plus tard.

31. Hydrie du groupe de Leagros (Lisbonne, coll. privée, Vinhas), John D. Beazley, *op. cit.*, p. 362, n° 26. Dessin de l'auteur.

32. Hydrie attribuée au groupe d'Antiope, groupe de Leagros (Boston 63.473), John D. Beazley, *op. cit.*, p. 164, n° 31 bis. Dessin de l'auteur.

33. Un attelage similaire participant à une course de chars, non coupé par la bordure, est d'ailleurs placé au même endroit, mais sur l'épaule de vase. Sur les « effets de coupe » cf. *supra* note 25.

34. En fait l'incision qui figure les mains passe par-dessus la bordure ornementale, mais il manque le vernis noir qui donne corps au dessin.

35. Pour William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 39 note 52), la colonne surmontée d'une architrave suggère la ville « pensée comme arrière-fond » de la scène. Cependant ce type de porche correspond généralement dans l'imagerie attique à celui d'une résidence, et non d'une ville. Il se peut qu'une certaine ambiguïté ait été voulue, l'élément architectural valant aussi bien pour l'un que pour l'autre, puisque le destin de la maison royale se confond avec celui de Troie.

36. Emily T. Vermeule, « The Vengeance of Achilles : The Dragging of Hektor at Troy », *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 63, 1965, p. 34-52.

37. Voir *supra* note 35.

38. Guy Hedreen, *op. cit.*, p. 149 (note 90). Même fonction attribuée à la fontaine de la poursuite de Troïlos, qui servirait à faciliter la présence de Polyxène (p. 126 *sqq.* et surtout à partir de la p. 131). Voir *supra* note 15.

39. Coupe du peintre de la Fonderie (Boston 98.933), John D. Beazley, *Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 402, n° 23. Dessin de l'auteur.

40. Guy Hedreen (*op. cit.*, p. 150 note 96) fait remarquer que les archers sont absents du texte de l'*Iliade*. Certains commentateurs pensent qu'ils sont des alliés des Achéens, d'autres, ce qui paraît plus vraisemblable, que ce sont les Éthiopiens, alliés des Troyens.

41. Sur ces inscriptions, non visibles sur les photos, voir John D. Beazley, in Lacey D. Caskey, John D. Beazley, *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston I*, London, Oxford University Press, Boston, p. 31.
42. *Ibid.*, p. 32, avait déjà noté les portes ouvertes. De même Guy Hedreen, *op. cit.*, p. 150.
43. Guy Hedreen (*op. cit.* p. 158) pense qu'il s'agit de la porte de la ville, en se basant sur la poursuite de Troïlos par exemple sur le Vase François où il assisterait à l'événement depuis l'extérieur des murs Troyens. Il me semble qu'il s'agit ici d'une lecture littérale de la place de Priam sur le Vase François (ou sur d'autres scènes), car il est peu probable que l'artiste ait même pensé que Priam soit assis devant les murs troyens ! Voir *supra* note 13.
44. John D. Beazley, *op. cit.*, p. 32.
45. Pour Annie-France Laurens, (*Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, München, Artemis-Verlag, 1981-1999, *sub verbo*, Hekabe n° 20) et William A. P. Childs (*op. cit.*, p. 35) Priam et Hécube seraient tous deux à l'extérieur des remparts. Au contraire, pour John D. Beazley (*op. cit.*, p. 32-33) suivi de Guy Hedreen (*op. cit.*, p. 150), Priam et Hécube sont à l'intérieur des murs, et regardent l'événement depuis la porte ouverte. Comme le note Guy Hedreen, il serait invraisemblable qu'ils regardent à l'intérieur de la ville.
46. Malgré l'état extrêmement fragmentaire du vase à cet endroit, quelques traces et surtout l'inscription assurent l'identité de cette figure. Pour John D. Beazley (*op. cit.*, p. 35), Athéna serait en embuscade pour surprendre Hector, comme le raconte le livre 22 de l'*Iliade*, vers 215-217.
47. Stephen Scully (*Homer and the Sacred City*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990, p. 127) montre que chez Homère, Hector, lorsqu'il court autour des remparts de sa ville, encercle le destin de Troie dans le sien. L'effet est proche de la mise en scène de la coupe.
48. Guy Hedreen, *op. cit.*, p. 150-152.
49. On trouve un effet comparable sur une coupe contemporaine du peintre de Télèphe (Boston 98.931), John D. Beazley, *op. cit.*, p. 482 (note 33). Ici c'est l'entablement du palais de Priam qui suit le contour de la lèvre de la coupe. Une des faces montre Agamemnon assis dans son palais, et les personnages sont figurés devant des colonnes qui encadrent la scène et soutiennent l'entablement. Sur l'autre face, Télèphe est assis sur l'autel qui se trouvait dans le portique de la cour. Les personnages, dont certains sortent par une porte précédée d'un porche, figurée à gauche de la scène, sont cette fois vus derrière les colonnes du portique.
50. Alain Schnapp (*op. cit.* p. 55) souligne que les indicateurs d'espace permettent de mettre les corps en situation.
51. Jan Bažant, *Studies on the use and decoration of Athenian vases*, Praha, Academia, 1981, p. 19.
52. Alain Schnapp, *op. cit.*, p. 47 *sqq.* L'auteur montre (p. 51 *sqq.*) que les éléments comme le paysage et l'architecture ont une fonction d'accompagnement des corps : l'espace de l'image serait alors une étrange abstraction, un fond sur lequel se développent les personnages. Sur l'hydrie de Munich 1700 examinée ci-dessus, on a vu que ce sont les figures, leurs actions ou leurs gestes qui forment et articulent l'espace pictural.
53. Amphore tyrrhénienne (Florence 3773), John D. Beazley, *op. cit.*, p. 95 (n° 8) ; William A. P. Childs, *op. cit.* fig. 3 ; coupe à figures rouges (Malibu 84.AE.38), *Id.*, fig. 1a.
54. Stephen Scully, *op. cit.*, p. 13 : à Troie, la fontaine est souvent l'espace symbolique séparant la polis de la non-polis, un espace liminal entre l'ordre humain et l'ordre de la nature, entre la guerre et le souvenir de la paix.
55. Stephen Scully, *op. cit.*, p. 44-45 et 125.
56. *Ibid.*, p. 56-62, qui fait remarquer que les Achéens attaquent l'*oikos* plus que la cité ; Michael J. Anderson, (*The fall of Troy in early Greek poetry and art*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 30-32) montre également que la chute de Troie est signifiée dans l'*Iliade* par l'anéantissement de la famille royale.
57. Michael J. Anderson, *op. cit.*, p. 36-37.
58. *Ibid.*, p. 32.

59. Fine analyse du discours imagé de Priam chez Michael J. Anderson, *op. cit.*, p. 29-38.
60. Un autre exemple de « disjonction spatiale » sur les vases est présentée par Jean-Marc Moret (*Edipe, la Sphinx et les Thébains : essai de mythologie iconographique*, Rome, Institut suisse de Rome, 1984, p. 45), car « l'ici des Thébains s'oppose à l'ailleurs de la Sphinx ». L'auteur souligne (p. 38) que l'action du mythe « doit se libérer de toute contingence temporelle ou spatiale. C'est dans cet espace absolu que les gestes et les attitudes, les mouvements, bref, le jeu des figures au travers desquels le mythe se visualise, prennent leur vraie signification ». Cette ambiguïté ou indétermination du lieu renforce, selon Moret, le potentiel sémantique de l'image, puisque « tout devient possible dans un cadre abstrait et intemporel ». Sur un lécythe du peintre d'Athéna (Athènes 1133), le peintre a associé à la rencontre entre Circé et Ulysse une chaise et un rocher, comme pour marquer la déviation par rapport à l'hospitalité normale, le caractère « sauvage » attaché à la demeure de la nymphe.
61. Michael J. Anderson, *op. cit.*, p. 36 (note 14).
62. John G. Pedley (*op. cit.*, p. 74) insiste sur ces « effets spatiaux » qui permettent de voir en même temps l'intérieur et l'extérieur, devant et derrière une colonne, la face et le profil des bâtiments.
63. On regrettera également que Monique Halm-Tisserand (« Exo – Entos – De l'ambiguïté des portes et des fenêtres dans la peinture de vases grecque », *Revue des Études Anciennes* 97, 1995, p. 480) interprète la porte comme un indice de localisation, un indicateur d'espace, même si elle reconnaît que cet espace n'est pas logique.
64. Jeffrey M. Hurwitt, *Border and Denial : The Relationship between Representation, Field, and Frame in Greek Art, 1000-452 BC*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1975 (1980), p. 6.
65. Daniel Arasse, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre et sa transgression », in Andrea von Hülsen-Esch, Jean-Claude Schmitt (éds), *Die Methodik der Bildinterpretation, Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002, p. 556 : le cadre fixe le lieu de la représentation. On trouvera dans cet article une réflexion sur le rapport entre l'espace de l'*istoria* et l'espace de la représentation ou celui du support de l'image.
66. Thomas B. L. Webster (*op. cit.*, p. 140) propose que dans ce cas, l'image n'a plus alors de relation à son cadre car celui-ci reste fixe, et se superpose à la scène devenue à cette époque « un complexe de mouvements ».
67. Meyer Shapiro, *op. cit.*, p. 12.
68. *Ibid.*; Jeffrey M. Hurwitt, *op. cit.*, p. 10.
69. *Ibid.*, p. 9.
70. Dieter Martens, *Une esthétique de la transgression : Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1992, p. 82 *sqq.*, à l'intérieur d'une partie consacrée exclusivement à l'illusionnisme, assure que les empiètements sont un moyen de suggérer une spatialité à trois dimensions qui se confond avec la surface bombée du support.
71. Louis Marin, (« Les combles et les marges de la représentation », *Rivista di estetica* 17, 1984, p. 27 *sqq.*) semble même réfuter tout effet de trompe l'œil ou d'illusion aux représentations construites grâce à la perspective : « il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion » ; « ces prétendues reproductions ne trompent personne ». Le concept d'illusionnisme paraît donc peu pertinent, a fortiori pour des images bien antérieures à la perspective albertienne.
72. On rejoint alors la conception aristotélicienne de la mimésis créatrice. Paul Ricoeur (*Temps et récit 1*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 76) la définit comme « la coupure qui ouvre l'espace de la fiction ». Voir également Kendall L. Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

---

AUTEUR

**NINA STRAWCZYNSKI**

EHESS/Centre Louis Gernet