

MÉTIS

N. S. 16 2018

Anthropologie
des mondes
grecs anciens

Dossier :

Place aux objets !

Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne



ÉDITIONS DE L'EHES • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

MÉTIS

N. S. 16 2018

Anthropologie des mondes grecs anciens

Histoire • Philologie • Archéologie

Dossier :

Place aux objets !

Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne

ÉDITIONS DE L'EHESS • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

Couverture :

Lécythe attique à figures rouges de Douris (vers 490 av. J.-C.).
Cleveland (OH), Museum of Art, 78.59.

Sommaire

Dossier : Place aux objets !

Présentation et vie des artefacts en Grèce ancienne

| | |
|---|-----|
| Manon BROUILLET et Cléo CARASTRO – Introduction. Présence des artefacts .. | 7 |
| Verity PLATT – Des os muets et des pierres sonores. Matérialiser le corpus poétique en Grèce hellénistique | 15 |
| Pierre JUDET DE LA COMBE – Une utopie narrative. La coupe de Nestor en <i>Iliade</i> XI | 43 |
| Ruth WEBB – Odysseus' Bed: Between Object and Action | 65 |
| Manon BROUILLET et Cléo CARASTRO – Parures divines. Puissances et constructions homériques de l'objet | 85 |
| Athena KIRK – Σήματα νύχης: Inscribed Objects in the Lindian Chronicle | 107 |
| François LISSARRAGUE – Achille immobile : la lyre et le bouclier | 125 |
| Deborah STEINER – Lists in performance. Maritime Catalogues, Naval Inventories and Choral Song-and- Dance in the Archaic and Classical Period | 139 |

Varia

| | |
|---|-----|
| Nicolas SIRON – Solon gardait-il la main dans son manteau ? Les enjeux de l'appel à la connaissance des juges dans la controverse entre Eschine et Démosthène | 169 |
| Natasha BERSHADSKY – Impossible Memories of the Lelantine War | 191 |
| Benoît LEFEBVRE – Faire la guerre avec des mots. L'exemple des <i>glandes plumbeae</i> | 215 |
| Julie GIOVACCHINI – L'histoire du Jardin comme école. Entre réalité historique et utopie philosophique | 237 |
| Michèle VILLETARD – L'Auditorium de Mécène. Une réévaluation à la lumière des auditoriums d'Alexandrie | 261 |
| Valeria GAVRYLENKO – La peau a-t-elle un sens ? L'examen du corps chez les auteurs hippocratiques | 293 |
| Nicolas CORRE – L'origine des noms barbares de l' <i>Anecdotum Latinum</i> . Entre « mémoire collective et sociologie du bricolage » (R. Bastide) | 313 |
| Ajda LATIFSES – Le sang et l'eau. Du sacrifice à la purification dans <i>Iphigénie en Tauride</i> d'Euripide | 335 |

Achille immobile : la lyre et le bouclier

Résumés

Cet article analyse le rôle des objets qui environnent Achille dans l'épisode de l'Ambassade. Dans l'*Iliade*, Achille joue de la lyre, alors que sur les vases attiques, il est engoncé dans son *himation*, tandis que son bouclier ou son casque sont souvent suspendus près de lui dans le champ de l'image. L'article montre que ces objets ne sont pas seulement le moyen de situer la scène, mais qu'ils sont signifiants et qualifient l'état d'Achille. Ce n'est pas nécessairement un écho de la pièce d'Eschyle, les *Myrmidons*, mais plutôt le résultat d'une stratégie picturale.

Mots-clés: Achille, Homère, Iliade, ambassade, Eschyle, Myrmidons, armes

Achilles At Rest: the Lyre and the Shield

This paper discusses the role of objects around Achilles in the Embassy episode. In the *Iliad*, Achilles plays the lyre, where as in Attic vase painting, he is wrapped in his *himation*, and his shield or his helmet are often hanging in the field. It is argued that these objects are not just settings but significant terms that qualify Achilles' mood. It is not necessarily an echo of Aeschylus *Myrmidons*, but rather a pictorial strategy.

Key words: Achilles, Homer, Iliad, embassy, Aeschylus, Myrmidons, weapon

ACHILLE EST ASSIS, immobile, drapé dans son manteau, dans sa dignité. Il ne bouge plus, ne parle pas et rumine sa colère contre Agamemnon qui l'a outragé. Ulysse est assis en face de lui, mais son éloquence ne parvient pas à ébranler Achille.

C'est ainsi qu'on les voit, face à face, par exemple sur un lécythe à figures noires attribué au peintre de Haimon (fig. 1)¹. Un vase de qualité médiocre, mais dont le graphisme marque bien l'opposition entre un corps penché en avant, replié sur soi, tête couverte par le manteau et un corps redressé, tête haute, celui d'Ulysse, qui tient son genou gauche entre ses mains². Le dessin est ici simplifié à l'extrême ; il reprend un schéma mis au point par des peintres à figures rouges, vers 490, en particulier par le peintre d'Eucharidès, qui semble être le premier à avoir représenté ainsi l'ambassade d'Ulysse et des Grecs auprès d'Achille. Les exemples anciens



Fig. 1 : Lécythe, peintre de Haimon Cracovie 1452. Photo François Lissarrague.

à figures rouges sont parfois accompagnés d'inscriptions qui garantissent l'interprétation, comme on le voit sur un aryballe conservé à Berlin (fig. 2)³. De gauche à droite apparaissent Ulysse, Achille, Ajax, Phénix et Diomède. On n'a pas manqué de rattacher cette scène au chant IX de l'*Iliade* où Ajax et Ulysse sont envoyés en ambassade par Agamemnon pour convaincre Achille de reprendre le combat et où Homère, racontant leur arrivée dans la tente d'Achille, précise : « Achille servit les viandes. Puis il s'assit en face d'Ulysse semblable aux dieux⁴. »

Les différences toutefois ne manquent pas entre Homère et les vases athéniens du début du v^e siècle, et en particulier l'aryballe de Berlin. Outre la présence de Diomède, qui n'est pas mentionné chez Homère, et l'absence de Patrocle, qui est très actif dans le poème, la situation retenue par les

1. Cracovie, Musée Czartoryski 1497 ; BAPD 331423 ; *LIMC*, s.v. « Achilleus », n° 439 ; peintre de Haimon, ABV 551/329 ; vers 480 av. J.-C. Les inscriptions dans le champ n'ont pas de sens ; derrière Ulysse et Achille, se tiennent debout deux hommes barbus dont les bâtons encadrent la scène.

2. Sur cette posture voir DOHRN 1955, en particulier p. 53-56.

3. Berlin F2326 ; BAPD 210079 ; peintre de la Clinique, ARV2 814/97 ; vers 470 av. J.-C.

4. Homère, *Iliade* IX, 217-218.

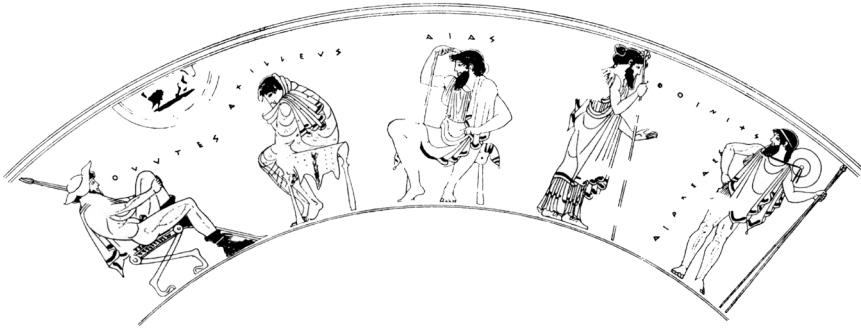


Fig. 2 : Aryballe, peinture de la Clinique
Berlin F2326. D'après LIMC, « Achilleus », n° 443.

peintres se distingue du poème par d'autres aspects encore. Dans *l'Iliade*, Achille est en train de « réjouir son cœur avec une lyre au son clair » (*phrena terpomenon phormiggi ligeiêi*)⁵. Pas trace de cette lyre dans toute la série d'images qui reprennent ce sujet⁶ ; en revanche, comme on peut le voir sur l'aryballe de Berlin, un bouclier est suspendu dans le champ de l'image, entre Ulysse et Achille. La plupart des commentateurs y voient une indication spatiale : l'objet suspendu marque l'intérieur de la tente d'Achille⁷. Enfin la posture d'Achille, immobile, la tête couverte est sans rapport avec la scène de convivialité qui se déroule dans *l'Iliade* à l'arrivée de l'ambassade.

C'est précisément cette différence dans l'attitude d'Achille qui a orienté les commentateurs dans une autre direction : le théâtre d'Eschyle.

Le motif d'un Achille immobile, silencieux, drapé dans son vêtement, est attribué à Eschyle et critiqué par Euripide dans les *Grenouilles* d'Aristophane⁸ :

Euripide – Voilà. Quant à moi même et à ce que vaut ma poésie
Je m'en expliquerai en seconde partie. D'abord, je veux, contre lui, établir
Qu'il était un imposteur et un frauduleux, et par quels moyens il trompait
Les spectateurs, qu'il avait reçus tout idiots de leur traitement par Phrynichos.
Pour commencer, il prenait un seul acteur, le faisait asseoir, voilé (*enkalupsas*),
Achille ou Niobé, comme tu voudras, sans montrer son visage,
Juste un décor, pour sa tragédie, et qui murmurait que dalle
Dionysos – Non, c'est vrai, non de Zeus, rien.

5. Le terme qui désigne l'instrument d'Achille est *phormigx*, Homère, *Iliade* IX, 186 et 194. Sur Achille à la cithare, voir FRONTISI-DUCROUX 1986, p. 11-16.

6. Une vingtaine en tout ; on en trouvera la liste chez FRIIS JOHANSEN 1967, p. 252-253, complétée depuis par les articles du LIMC, s.v. « Achilleus », en particulier nos 437 à 464 par A. Kossatz-Deissmann.

7. Cf. FRIIS JOHANSEN 1967, p. 168 ; DÖHLE 1967, p. 103 ; TAPLIN 1972, p. 67 et note 29 ; Kossatz-Deissmann, LIMC, s.v. « Achilleus », n° 453.

8. Aristophane, *Grenouilles* 907-913, trad. P. Judet de La Combe.

Cet Achille voilé, nous disent les scholiastes, se trouverait dans l'*Achilléide*⁹, soit au début des *Myrmidons*, soit au début des *Phrygiens ou la Rançon d'Hector*¹⁰. B. Döhle et O. Taplin¹¹ ont cherché à montrer qu'il s'agirait plutôt des *Myrmidons*, pièce qui précisément commence par l'ambassade d'Ulysse. Döhle en particulier utilise la série de vases pour étayer son argument, et en faire une illustration de la pièce perdue. Mais divers arguments avancés par Taplin vont à l'encontre de cette hypothèse et rien n'oblige à faire des *Myrmidons* d'Eschyle la source de nos images. C'est ce qu'a montré de façon très convaincante Landgridge-Noti, en reprenant l'analyse de la série des représentations de l'ambassade auprès d'Achille¹². Ni Homère ni Eschyle ne sont à l'origine des choix opérés par les peintres ; la posture d'Achille est une invention picturale, une « figure formulaire » qui permet au spectateur de comprendre un état émotionnel sur un mode propre à la narration figurée¹³.

Il me semble toutefois qu'on peut pousser un peu plus loin l'analyse, en regardant de plus près ce qu'il en est des objets dans cette série d'images. On l'a dit, aucune trace de lyre ou de *phormigx* dans les scènes d'ambassade. Sur l'aryballe de Berlin, en revanche, figure dans le champ un bouclier suspendu entre Ulysse et Achille. Plus qu'un indicateur d'espace (ce qu'il est assurément), j'y verrai volontiers à la fois une négation visuelle et l'objet du débat entre Ulysse et Achille. Achille refuse de prendre les armes, et du coup son bouclier reste suspendu, en attente. Le guerrier en action est celui qui reçoit une panoplie, qui s'équipe et ajuste la seconde peau de bronze à son corps de chair et d'os. La complémentarité corps et armes est constamment mise en évidence aussi bien dans le poème homérique¹⁴ que dans les représentations figurées¹⁵. Sur le vase de Berlin un seul bouclier est suspendu ; ce n'est pas un simple décor, c'est un objet non utilisé, et sa position dans l'image le rattache à Achille, dont il qualifie la figure et la situation. Comme on le sait les images n'obéissent pas aux lois du langage articulé, en particulier elles ne modalisent pas. Il n'y a pratiquement pas d'image interrogative, ou négative. Les peintres doivent trouver d'autres moyens pour dire le négatif, et c'est le cas ici : Achille ne prend pas les armes¹⁶.

9. En fait cette trilogie n'est pas nommée par les sources anciennes ; le titre d'*Achilléide* est un titre moderne, donné par les philologues ; cf. TAPLIN 1972, p. 62, note 17.

10. Voir la discussion du détail de ces scholies chez TAPLIN 1972, p. 62-64.

11. DÖHLE 1967 ; TAPLIN 1972.

12. LANDGRIDGE-NOTI 2009.

13. LANDGRIDGE-NOTI 2009, p. 130.

14. ARMSTRONG 1958.

15. Voir LISSARRAGUE 1990.

16. Cf. la manière dont un satyre ne boit pas dans une coupe, sur une coupe de Genève Musée d'Art et d'Histoire, 16908 ; LISSARRAGUE 2013, fig. 120, p. 144-145.



Fig. 3 : Coupe Douris
Londres E56. Courtesy Trustees of the British Museum.

Le même détail se retrouve, avec des variantes, sur bon nombre de vases dans cette série, en particulier sur le plus ancien d'entre eux, le cratère du peintre d'Eucharidès¹⁷.

On trouve également un bouclier, suspendu entre Ulysse et Achille sur une *œnochoé* à figures noires du groupe du peintre d'Athéna¹⁸ et sur une *péliké* à figures rouges de la Villa Giulia¹⁹; toutefois, dans ce dernier exemple, la posture du jeune homme assis, qui n'est pas enroulé dans son himation, qui tient un bâton de citoyen et semble dialoguer paisiblement avec son interlocuteur m'incite à exclure une interprétation mythologique et à voir dans cette image une scène de conversation entre un adulte barbu et un jeune homme, peut-être à propos des armes²⁰. En revanche,

17. Louvre G 163 ; BAPD 202217 ; peintre d'Eucharidès, ARV² 227/12 ; *LIMC*, s.v. « Achilleus » n° 448 ; vers 500 av. J.-C. Les restaurateurs Campana avaient ajouté un arc (absurde) au bouclier et à l'épée d'Achille ; voir *CVA Louvre* 1, pl. 8 (46) et texte p. 5 (qui ne signale pas cette restauration), et encore FRIIS-JOHANSEN 1967, fig. 63. Le *LIMC* donne une bonne image du vase nettoyé.

18. Paris, BNF 265 ; BAPD 330813 ; atelier du peintre d'Athéna, ABV 527/24 ; *LIMC*, s.v. « Achilleus », n° 440.

19. Rome, Villa Giulia 50441 ; BAPD 203015 ; ARV² 293/41, peintre de Tyszkiewicz ; *LIMC*, s.v. « Achilleus », n° 450.

20. Pour des raisons analogues, j'exclus la coupe signée de Douris au Getty (83.AE.217 ; BAPD 13342) : le jeune homme assis est bien enroulé dans son manteau, mais dans le champ, au lieu d'armes on voit un paquetage d'athlète (éponge et strigile) ; il s'agit donc là encore d'un contexte narratif différent.



Fig. 4 : Skyphos, Makron
Louvre G146. D'après *LIMC*, « Achilleus », n° 447.

au médaillon d'une coupe de Douris à Londres²¹ (fig. 3) on a bien Achille replié sur lui même, penché en avant face à un Ulysse debout qui cherche à le persuader sans rencontrer son regard²². Au dessus d'Achille est suspendue une épée ainsi qu'un bouclier lui-même enfermé dans une sorte de sac de toile (*sagma*)²³ qui redouble l'enfermement d'Achille.

Dans d'autres cas, c'est un casque qui se trouve suspendu dans le champ de l'image, aussi bien sur une hydrie de Berlin²⁴ que sur un stamnos à Bâle²⁵ : en l'occurrence le peintre de Kléophradès a placé ce casque relativement bas dans l'image, si bien que cet objet interfère dans la confrontation entre Ulysse et Achille, et redouble le regard porté par le premier sur le second. Sur un skyphos de Makron (fig. 4)²⁶ le dispositif est différent ; seul Achille est assis, encadré par Ajax et Ulysse à gauche, Phénix à droite, qui tous se tiennent debout. De part et d'autre de la tête

21. Londres E56 ; BAPD 205225 ; ARV² 441/180, Douris ; *LIMC*, s.v. « Achilleus », n° 444.

22. Sur le geste rhétorique d'Ulysse voir NEUMANN 1965, p. 17-18. Sur l'absence d'échange de regards, voir RIZZINI 1998, p. 96-105.

23. Le terme apparaît chez Aristophane, *Acharniens* 574. On voit le déballage du bouclier sur divers vases à figures rouges, par exemple sur un fragment de cratère à volutes, Athènes, Acropole 2.759 ; BAPD 201706 ; ARV² 187/54, peintre de Kléophradès. Cf. SPARKES 1975, pl. XIII f.

24. Berlin F2176 ; BAPD 202832 ; peut-être le peintre de Florence 3984, *LIMC*, « Achilleus », n° 442.

25. Bâle BS477 ; BAPD 203796 ; peintre de Triptolème, ARV² 361/7 ; *LIMC*, n° 453.

26. Louvre G146 ; BAPD 204682 ; Makron, ARV² 458/2 ; *LIMC*, n° 447.



Fig. 5 : Coupe, peintre de Tarquinia
Louvre G264. Photo François Lissarrague.

d'Achille sont suspendus une épée et un *pilos* ; ici encore les armes sont détachées du corps, suspendues au sens fort du terme : Achille ne prend pas les armes, et leur immobilité caractérise son état d'esprit à ce moment de la rencontre.

C'est encore un casque enfin qui est mis au clou, si l'on peut dire, sur une coupe du Louvre (fig. 5)²⁷ où l'ordre de placement des protagonistes est complètement bouleversé. Achille se trouve tout à gauche de la scène et non plus au centre ; il est aisément reconnaissable au manteau qui l'enveloppe et couvre sa tête, ainsi qu'au casque suspendu près de sa tête : les deux crânes se répondent. En le marginalisant ainsi, le peintre souligne l'opposition entre le héros solitaire et la communauté des Achéens qui semble débattre à son sujet²⁸.

Dans tous ces cas, les armes suspendues font partie de la figure d'Achille et disent sa volonté de ne pas combattre avec les Achéens. La simple présence de ces armes suspendues, associées à un personnage assis corps drapé, permet de reconnaître Achille sur un lécythe d'une collection privée²⁹, tout comme au médaillon d'une coupe à Stockholm (fig. 6)³⁰. L'isolement d'Achille est ici marqué visuellement par son isolement dans l'image.

27. Louvre G264 ; BAPD 211448 ; peintre de Tarquinia, ARV² 869/54 ; *LIMC*, n° 464.

28. Cf. KNITTMAYER 1997, p. 29.

29. Stuttgart, market ; BA203103 ; potier Diosphos, ARV² 301/5 ; *LIMC*, n° 452.

30. Stockholm, Medelhavsmuseet 2346 ; BAPD 9022270 ; *LIMC Supplément*, s.v. « Achilleus », Add. 21.



Fig. 6 : Coupe, non attribuée
Stockholm Medelhavsmuseet 2346. Photo François Lissarrague.

Le motif d'un Achille immobile, le corps drapé dans son manteau, n'est pas limité à l'ambassade. On le retrouve sur une coupe qui donne son nom au peintre de Briséis³¹. On y voit d'un côté (fig. 7), Achille assis sous sa tente, la tête couverte et le visage en partie voilé, la main sur le front³², tandis que Briséis, à gauche de l'image, est conduite loin d'Achille par un messenger d'Agamemnon³³. À y regarder de près on voit dans les plis du dais qui l'abrite un casque accroché dans le champ (selon le même dispositif que sur la coupe du Louvre, fig. 5) et une épée qui tous deux indiquent que ce guerrier ne combat pas et le qualifient dans sa posture d'isolement.

Cette posture d'Achille, drapé, les membres immobilisés par le vêtement qui le recouvre de la tête aux pieds, ne laissant apercevoir que son visage, marque à la fois la colère (dans le cas de l'ambassade) et l'humiliation (dans le cas de la restitution de Briséis)³⁴. La valeur émotionnelle de la posture n'est pas univoque, elle est contextuelle. C'est ce que l'on peut vérifier avec un troisième groupe d'images impliquant Achille au moment où Thétis

31. Londres E76 ; BAPD 204400 ; peintre de Briséis, ARV² 406/1 ; *LIMC*, s.v. « Briséis », n° 1.

32. Ce geste est déjà présent sur les vases suivants : Louvre G163 ; peintre d'Eucharidès (*supra* n. 17) – Kerameikos 4118b ; *LIMC*, n° 441 ; peintre de Kléophradès – Munich 8770 ; *LIMC*, n° 445 ; peintre de Kléophradès – Bâle BS477 ; peintre de Triptolème (*supra* n. 25) – Berlin F2326 ; peintre de la Clinique (fig. 2, *supra* n. 3) – Londres BM E56 ; Douris (fig. 3, *supra* n. 21) – Louvre G264 ; peintre de Tarquinia (fig. 4, *supra* n. 27).

33. Au revers de la coupe, Briséis est reconduite chez Achille.

34. Sur la valeur attachée à cette posture voir NEUMANN 1965, p. 141 *sq.*, et KENNER 1960, p. 26-28.



Fig. 7 : Coupe, peintre de Briséis
Londres E76. Courtesy Trustees of the British Museum.

et les Néréides lui apportent une nouvelle panoplie³⁵. Dans cette série on retrouve parfois le motif du corps enveloppé comme sur une péliké de Londres (fig. 8)³⁶. Achille se lamente sur la mort de Patrocle ; il est assis au centre de la scène, refermé sur lui-même tandis qu'un groupe de femmes l'entoure, apportant des armes. Debout près d'Achille se tient Thétis, qui l'entoure de ses bras, en un geste rare dans l'imagerie attique. Derrière Thétis, à gauche une Néréide apporte un casque et une lance ; à droite d'Achille, une autre Néréide tient un bouclier de la main gauche tout en portant sa main droite devant son visage. Ce dernier geste marque le deuil et l'inquiétude, comme si cette Néréide partageait la douleur d'Achille et anticipait la fin prochaine du fils de Thétis. Le bouclier qu'elle tient porte en épissime une femme filant, qui évoque peut-être Achille lorsqu'il vivait parmi les filles de Lycomède, mais qui pourrait aussi être considéré comme une des Moirai, filant le destin du héros³⁷. L'ensemble de la scène est encadré à gauche par Athéna (dont la présence est exceptionnelle dans ce type de scènes) debout, près d'un autel, et à droite par un homme âgé, sans doute Phénix. Au revers de cette péliké d'autres Néréides apportent épée, cuirasse et casque à un jeune homme debout, enrobé dans son manteau,

35. Sur l'ensemble de la série voir BARRINGER 1995, p. 17-48 et l'article « Nereides » du *LIMC* (Icard-Gianolio/Szabados), n^{os} 315-338.

36. Londres BM E363 ; BAPD 206766 ; early mannerist, ARV² 586/36 – *LIMC*, s.v. « Achilleus », n^o 515 – vers 470 av. J.-C.

37. Pour la première proposition, cf. LISSARRAGUE 2009, p. 27 ; pour la seconde (Moirai), voir Hésiode, *Théogonie* 217-219, et *LIMC*, s.v. « Moirai » n^{os} 24-25 (De Angelis).

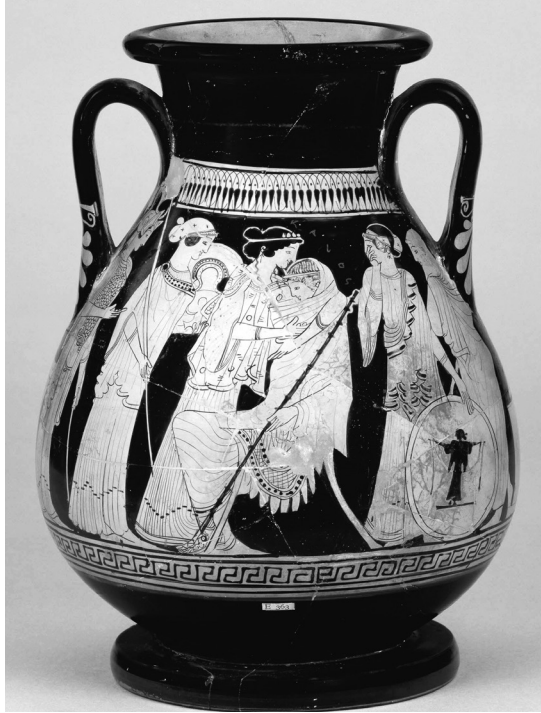


Fig. 8 : Péliké, manniériste ancien
Londres E363. Courtesy Trustees of the British Museum.

tête voilée, mais qui a déjà pris en main une lance ; on peut considérer que cette face est comme un second temps de la remise des armes à Achille³⁸. Le statut des objets ici est remarquable autant que celui des gestes. D'un côté la gestuelle marque le deuil, la douleur et la consolation³⁹ ; de l'autre la place des armes dans l'image indique le retour progressif d'Achille au combat. Les armes ne sont plus suspendues mais importées dans l'image, remises par les Néréides sous le regard d'Athéna, et finalement prises en main, au revers, par un Achille debout. Le guerrier se reconstruit à partir des éléments qui le composent, corps et armes⁴⁰.

Dans la série d'images représentant la remise des armes à Achille par Thétis et les Néréides, certaines reprennent le motif du corps immobile, tel qu'on l'a vu à propos de l'ambassade⁴¹. On y retrouve aussi le détail de la

38. BARRINGER 1995, p. 34-35.

39. Cf. *Iliade* XVIII, 82-90.

40. Sur ce point, voir LISSARRAGUE à paraître.

41. Voir BARRINGER 1995, p. 30-35, pl. 15-19 et *LIMC*, s.v. « Nereides », n° 316 (= Achille n° 515), n° 318 (= Achille n° 521), n° 329 (= Achille n° 513), n° 330 (= Achille n° 519), n° 332 (= Achille n° 518).

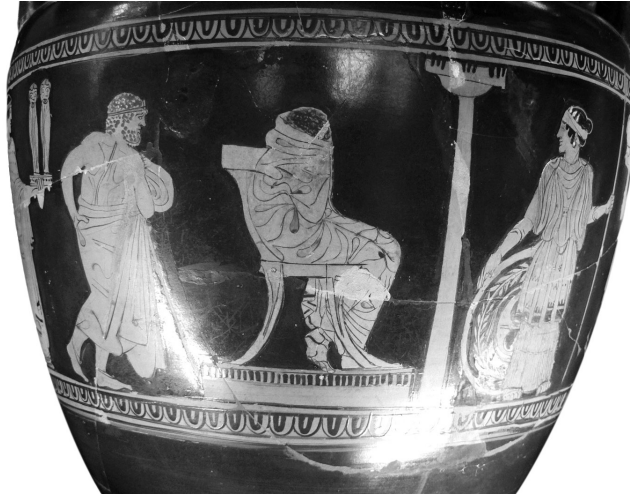


Fig. 9 : Cratère à volutes, lien avec le peintre de Genève
Louvre G482. Photo François Lissarrague.

tente⁴², parfois réduit à une simple colonne, comme par exemple sur un cratère à volutes du Louvre (fig. 9)⁴³ où Achille se trouve sur une sorte de socle qui le rehausse et ajoute un degré de séparation par rapport à l'espace environnant. Derrière Achille se tient probablement Phénix ainsi qu'une Néréide apportant une paire de cnémides ; face à Achille on trouve Thétis portant lance et bouclier, suivie d'une Néréide tenant un casque. La panoplie est ainsi déployée à l'horizontale, avant de venir s'assembler sur le corps neutralisé pour le moment par le vêtement qui l'occulte.

Sans entrer dans le détail complet de la série, on s'arrêtera pour finir sur un lécythe attribué au peintre d'Érétrie (fig. 10)⁴⁴, qui construit par association d'espaces une image complexe du deuil d'Achille et de la remise des armes. Il s'agit d'un lécythe aryballisque dont la panse est ornée de trois zones superposées. Les deux zones supérieure et inférieure sont en figures rouges et représentent, au niveau inférieur un combat entre Thésée et les Amazones, au niveau supérieur (qui n'est que partiellement conservé) une série de personnages en pied autour d'un char. La scène centrale, qui nous intéresse ici, est à fond blanc. Le mélange des deux techniques est rare, et plus rare encore cette disposition en bandeaux

42. Par exemple sur *LIMC*, s.v. « Achilleus », n° 511 (Bologne 291), n° 513 (Gela), n° 518 (Moscou Pouchkine II 1b 715) et n° 519 (Getty 86.AE.235, ex New York, Bareiss).

43. Louvre G482 ; BAPD 207117 ; connecté au peintre de Genève, ARV² 615 ; *LIMC*, n° 521.

44. New York MMA 31.11.13 ; BA 216945 ; peintre d'Érétrie, ARV² 1248/9 ; *LIMC*, s.v. « Nereides », n° 331.



Fig. 10 : Lécythe, peintre d'Érétrie
New York 31.11.13. Photo François Lissarrague.

superposés⁴⁵. À cette date, le fond blanc sur les lécythes cylindriques est réservé aux représentations funéraires ; le choix de cette technique sur cette forme de lécythe est clairement à mettre en relation avec la scène représentée. Entre deux colonnes qui soutiennent un dais se trouve un lit où est étendu le corps de Patrocle, les yeux clos. À côté du lit, assis sur une chaise, au premier plan, Achille se tient en posture de deuil ; les jambes croisées, les mains sur les genoux, la tête penchée en avant et le regard tourné vers le sol, Achille se lamente et veille sur le cadavre de son compagnon. Toutefois il n'est pas drapé dans son manteau, mais le corps dénudé ; c'est Patrocle qui est drapé dans un linceul, d'où seule la tête émerge, conformément au rituel funéraire de la prothésis. Achille ici tient la place que les pleureuses normalement occupent, au plus près du corps, et sa posture le féminise. À l'extérieur de cet espace un cortège de six Néréides, transportées par des dauphins, vient remettre une panoplie à Achille : épée, casque, bouclier, lance, cnémides et chiton fin⁴⁶. La combinaison des différents espaces sur ce vase est remarquable ; l'utilisation de plusieurs techniques picturales (figures rouges et fond blanc) ainsi que la disposition générale des zones permettent de mettre en tension le héros athénien Thésée, en action, parallèlement au héros épique, Achille, qui n'a pas encore repris le chemin du combat. Les figures rouges servent à mettre en scène les exploits héroïques tandis que

45. Voir LEZZI-HAFTER 1988, p. 230-231, catalogue n° 239, p. 343-344, pl. 150-155.

46. Les Néréides sont nommées par des inscriptions : Klymene, Psamathe, Thetis, Galatée, Euploia, et K(y)modok)e. Cf. BARRINGER 1995, p. 33-34 et LEZZI-HAFTER 1988, p. 343-344.

le fond blanc sert à dire le temps suspendu du deuil et la douleur d'Achille. À l'intérieur de la zone à fond blanc, deux espaces et deux temps sont également mis en tension : l'immobilité d'Achille en deuil, enfermé dans sa tente, à côté du corps de Patrocle, encore dans le temps de la lamentation, contraste avec le mouvement dynamique des Néréides, venant de l'espace maritime et annonçant la remise en route du héros combattant. Dans ce rite de passage que constituent les funérailles, Achille s'est fortement identifié à celui dont il porte le deuil et auquel il avait confié sa première armure. Désarmé, dépouillé, Achille va recevoir une seconde armure, et reprendre le chemin des combats, pour venger Patrocle.

L'ensemble de ce parcours permet de mieux comprendre le rôle des objets dans la construction de la figure héroïque. De la lyre qui caractérise Achille au chant IX de l'*Iliade* à la panoplie qu'il reçoit au chant XIX, ces objets définissent à la fois un statut et un état. En images, les armes occupent une position analogue, et les peintres se servent des possibilités graphiques des objets dans le champ de l'image pour faire fonctionner le réseau de signification que ces objets impliquent. S'agissant des armes, ce sont à la fois des objets techniques, qui demandent un savoir corporel et gestuel précis, et des objets symboliques, qui construisent la figure du héros. Le schéma corporel du corps caché et enrobé d'Achille marque son refus d'agir, son inactivité et son retrait des combats. Les armes qui l'avoisinent sont suspendues, déconnectées du corps qui les ferait fonctionner. Après la mort de Patrocle, la perte de ces mêmes armes doit être compensée par une nouvelle panoplie, qui entre dans l'image en cortège, portée par les Néréides ; ces armes sont la moitié qui complète le corps du guerrier. Elles forment une sorte de *symbolon* au sens grec du terme, un élément complémentaire qui vient s'adapter à l'autre moitié pour laquelle elles sont forgées, le corps du guerrier.

Bibliographie

- ARMSTRONG 1958 : James I. Armstrong, « The Arming Motif in the Iliad », *AJPh* 79, p. 337-354.
- BARRINGER 1995 : Judith Barringer, *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Art*, Ann Arbor.
- DÖHLE 1967 : Bernhard Döhle, « Die "Achilleis" des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts », *Klio* 49, p. 63-149.
- DOHRN 1955 : Tobias Dohrn, « Gefaltete und Verschränkte Hände », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 70, p. 50-80.
- FRIIS JOHANSEN 1967 : Knud Friis Johansen, *The Iliad in early Greek Art*, Copenhagen.
- FRONTISI-DUCROUX 1986 : Françoise Frontisi-Ducroux, *La Cithare d'Achille*, Rome.
- KENNER 1960 : Hedwig Kenner, *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst*, Wien.

- KNITTMAYER 1997** : Brigitte Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden. Darstellungen des trojanischen Sagenkreis im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.*, Heidelberg.
- LANDGRIDGE-NOTI 2009** : Elizabeth Landgridge-Noti, « Sourcing Stories: the Embassy to Achilles on Attic Pottery », in John Oakley, Olga Palagia (ed.), *Athenian Potters and Painters II*, Oxford, p. 125-133.
- LEZZI-HAFTER 1988** : Adrienne Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler*, Mainz.
- LISSARRAGUE 1990** : François Lissarrague, *L'Autre guerrier*, Paris-Rome.
- LISSARRAGUE 2009** : François Lissarrague, « Le temps des boucliers », in Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi (éd.), *Tradition et temporalité des images*, Paris, p. 25-35.
- LISSARRAGUE 2013** : François Lissarrague, *La cité des Satyres*, Paris.
- LISSARRAGUE à paraître** : François Lissarrague, « Panoplies ou le corps démonté », in Florence Gherchanoc, Stéphanie Wyler (éd.), *Le corps en morceaux*, à paraître.
- NEUMANN 1965** : Gerhard Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin.
- RIZZINI 1998** : Ilaria Rizzini, *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia.
- SPARKES 1975** : Brian Sparkes, « Illustrating Aristophanes », *JHS* 95, p. 122-135.
- TAPLIN 1972** : Oliver Taplin, « Aischylean Silence and Silences in Aischylus », *HSPH* 76, p. 57-97.