

CH. DUGAS

TRADITION LITTÉRAIRE ET TRADITION GRAPHIQUE
DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE
(PLANCHES I-V)

Extrait de *l'Antiquité Classique*
Tome VI (1937) — Fasc. 1

Bibliothèque Maison de l'Orient



154241

BRUXELLES

1937

L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

REVUE SEMESTRIELLE

Comité de rédaction

MM. Jean HUBAUX, Professeur à l'Université de Liège.
Hubert PHILIPPART, Professeur à l'Université de Bruxelles.
le Chanoine ROME, Professeur à l'Université de Louvain.
Hubert VAN DE WEERD, Professeur à l'Université de Gand.

Prière d'adresser directement :

- a) Tous les *articles*, excepté les comptes rendus et les chroniques, à M. Jean Hubaux, Secrétaire de la Revue, 42, rue du Batty, Scllessin-Liège ;
- b) les *publications* pour comptes rendus et les *comptes rendus* à M. Hubert Philippart, Secrétaire de la Revue, 19, rue Jean Chapelié, Ixelles ;
- c) toutes les communications concernant l'*administration* à M. l'Abbé Rome, Secrétaire-Trésorier de la Revue, 150, avenue des Alliés, Louvain ;
- d) les *chroniques* à M. Hubert Van de Weerd, Secrétaire de la Revue, 13, rue du Prince Albert, Mont-Saint-Amand, Gand.

Conditions d'abonnement

Le prix de l'abonnement est fixé comme il suit :

Abonnement de soutien, donnant droit à un exemplaire de luxe : 300 fr.

Abonnement ordinaire : Étranger : 30 belgas,
Belgique : 120 francs.

Ce dernier tarif est réduit à 80 fr. pour les bibliothèques, les membres du corps enseignant et les étudiants qui souscriront directement aux bureaux de la Revue.

Prix des numéros des années écoulées : 150 fr l'an.

Prière d'effectuer le versement, soit par un chèque de banque sur Bruxelles adressé au trésorier de la Revue, M. le Chanoine Rome, 150, avenue des Alliés, Louvain, soit au compte de chèques postaux n° 3318.26 de *L'Antiquité Classique* à Louvain.

TRADITION LITTÉRAIRE ET TRADITION GRAPHIQUE

DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE (1)

(PLANCHES I-V)

par Charles DUGAS

Tradition littéraire et tradition graphique : ces mots rappellent le titre d'un ouvrage, vieux maintenant de plus de cinquante ans, où un illustre philologue allemand a étudié le parallélisme de la légende et de l'illustration, de l'image et du vers, où il a essayé de préciser dans quelle mesure se faisait sentir l'influence de la poésie sur les peintures de vases et recherché, suivant les époques, suivant le caractère des représentations, la nature des diverses sources littéraires. Je n'ai pas la prétention, il va sans dire, de reprendre ici l'ensemble des questions qu'a traitées Carl Robert (2). Je voudrais simplement montrer qu'il existe une tradition graphique autonome, indépendante de la tradition littéraire. Le plus souvent la tradition graphique est parallèle à la tradition littéraire, elle la double, la complète, en dérivant évidemment de la même forme poétique des thèmes. Mais, en d'autres cas, elle n'est pas seulement indépendante de la tradition littéraire, elle y est opposée, et elle nous donne une variante de la légende incompatible avec la variante conservée par les textes. Quelle conclusion peut-on tirer de ces faits relativement à la formation et au contenu de la conscience poétique des Grecs ? C'est ce que j'indiquerai en terminant après avoir tâché de préciser la portée, l'intérêt, la puissance évocatrice singulière de la tradition graphique.

La matière de cette tradition, source de notre étude, ce sont

(1) Conférence prononcée, en février 1936, à l'Institut des Hautes Études de Belgique.

(2) Dans *Bild und Lied* (t. V des *Philologische Untersuchungen*, 1881).

avant tout les peintures de vases. Sans doute ce ne sont pas les seuls documents, mais, à côté d'eux, tous les autres, bronzes, ivoires, bas reliefs, nous fournissent des renseignements infiniment moins nombreux, moins variés, moins suggestifs. Une recherche de ce genre repose donc principalement sur l'examen des thèmes communs à la littérature et à l'illustration céramique. Je limiterai ici mon examen à deux thèmes : un dans lequel il y a parallélisme des deux traditions, le jugement de Paris ; l'autre dans lequel il y a divergence, la mort d'Astyanax.

Le jugement de Paris est un des épisodes de la légende troyenne les plus populaires (1). Il était raconté dans les *Chants Cypriens*, ce poème cyclique qui servait d'introduction à l'*Iliade* (2). L'épisode, tel que nous le connaissons par un bref résumé du poème et par quelques vers conservés dans Athénée, avait son point de départ au festin où les dieux fêtaient le mariage de Thétis et de Pélée ; Éris, la Discorde, y suscitait une rivalité de beauté entre Athéna, Héra et Aphrodite ; conformément à l'ordre de Zeus, les trois déesses étaient conduites par Hermès sur le mont Ida devant Paris qui, enflammé par l'assurance d'obtenir la possession d'Hélène, donnait le prix à Aphrodite. Ce récit paraît être la plus ancienne forme fixée de la légende, mais sans aucun doute il n'est que l'aboutissement d'une tradition poétique représentée antérieurement par des chants consacrés à ce seul épisode. Un document nous permet de remonter en plein VII^e siècle : c'est un peigne en ivoire, trouvé à Sparte, où, assis dans un fauteuil, un homme barbu accueille les trois déesses en leur présentant une pomme (3). Au premier abord on ne pense guère à y reconnaître Paris, et peut-être, en effet, devons-nous plutôt l'identifier à Zeus. C'est avec son consentement qu'Éris a fait naître la querelle entre les déesses, c'est sur son ordre qu'Hermès les a conduites devant Paris. Une contraction des données de la légende, nécessitée par les faibles dimensions de l'objet, explique qu'on ait pu réunir Zeus et les déesses en négligeant celui qui a été le docile instrument de la volonté sou-

(1) Cf. HARRISON, *J.H.S.*, 1886, p. 196-219 ; ROBERT, *Griech. Heldensage*, III, p. 1071-1077.

(2) KINKEL, *Epic. graec. fragmenta*, p. 17 et 22-23 ; cf. SEVERYNS, *Cycle épique dans l'école d'Aristarque*, p. 261-264.

(3) *Artemis Orthia*, pl. 127 (attribué par M. DAWKINS à la première moitié ou au milieu du VII^e siècle ; cf. p. 222-223),

veraine. Un peu plus tard, à la fin du VII^e siècle, nous voyons sur l'oenoché Chigi (1) Hermès précéder les trois déesses et les présenter à Paris, et la même scène se retrouvait sur le fameux coffre de Kypsélos (2) : la description de Pausanias précise également qu'Hermès conduisait les déesses auprès de Paris. C'est donc à peu près au même moment, aux approches de l'an 600, que le thème apparaît constitué, aussi bien dans la littérature que dans l'imagerie, avec ses cinq personnages essentiels. Suivons-en maintenant l'évolution.

La représentation du jugement de Paris est fréquente dans la céramique à figures noires. Voici, par exemple, une amphore attico-corinthienne de Florence (3) (fig. 1). Négligeons les deux personnages de gauche, qui sont des comparses. Nous voyons trois femmes pareilles, enveloppées dans de grands manteaux, qui se dirigent vers la droite. Ces femmes paraissent s'avancer avec une lenteur processionnelle, mais, au devant d'elles, Hermès s'est mis à courir pour atteindre un homme barbu, vêtu d'une longue tunique. L'interprétation n'est pas douteuse, mais certains traits méritent d'être relevés. D'abord, les déesses sont pareilles ; donc le décorateur n'a pas songé à distinguer les trois formes divines ; évidemment il n'a pas dans l'esprit le passage des *Chants Cypriens* où le poète décrit la toilette d'Aphrodite lorsqu'elle se pare de vêtements teints de toutes les couleurs, embaumés de tous les parfums printaniers ; il n'a pas essayé de suggérer les arguments, ou plutôt les promesses, de nature si différente, avec lesquels les trois déesses vont plaider leur cause devant l'arbitre de leur procès. En second lieu, la figure de Paris ; ce n'est pas le beau Paris, brillant de jeunesse, que nous attendions : sa barbe indique un homme d'un certain âge. Nous avons encore là un personnage pour qui le peintre n'a pas cherché un aspect distinctif ; ce n'est pas le berger de l'Ida, c'est simplement un homme d'une certain rang, ainsi que l'indique son costume, un fils de roi. Le seul des acteurs qui porte les attributs et offre l'aspect attendus est Hermès avec son chapeau à larges bords, son caducée, ses brodequins à longue patte retournée. Dans l'ensemble ce ne sont donc pas les caractères res-

(1) *Ant. Denkmäler*, II, pl. 45 ; C.V.A., *Villa Giulia*, III C e, pl. 1, fig. 4, et 4, fig. 3.

(2) Paus., V, 19, 5 ; cf. von Massow, *Ath. Mitt.*, 1916, p. 86.

(3) *J.H.S.*, 1886, pl. 70 ; Pfuhl, fig. 211.

pectifs des personnages qui ont intéressé le céramiste, c'est la nature même de la scène.

Or, comment est représentée cette scène? Il n'y a aucun doute sur l'attitude de Paris : le fils de Priam s'enfuit, poursuivi par Hermès. M. Perdrizet ⁽¹⁾ a expliqué le sens profond de ce tableau, ce qui en a été pour le peintre l'élément essentiel ; on pourrait lui donner pour titre : « Apparition divine », et pour commentaire la déclaration d'Héra dans l'*Iliade* (XX, 131) : « Il est difficile de supporter la vue des dieux lorsqu'ils se montrent aux yeux. » A l'apparition des déesses Paris n'a qu'une pensée : échapper à leur présence, et nous voilà transportés dans une époque où la légende n'est pas avant tout une source d'épisodes pittoresques ou dramatiques, où elle est enveloppée de vagues terreurs, d'obscures défiances à l'égard des puissances surhumaines ; leur manifestation ne peut que répandre la crainte. En essayant de restituer une mentalité pour laquelle la valeur émotive des thèmes poétiques est encore intacte, une mentalité pour laquelle les traits merveilleux de la légende ne sont pas des artifices littéraires mais conservent leur réalité vivante, nous comprenons que, devant ces trois formes auxquelles leur identité, les draperies dont elles sont enveloppées, l'autorité de leur démarche confèrent un mystérieux prestige, la première pensée de Paris ait été de s'enfuir. Et pourtant son regard, comme fasciné, reste fixé sur elles. Le peintre qui a conçu ce tableau de l'Apparition n'a-t-il pas lui aussi, quelque soir, ressenti la même panique en croyant voir surgir dans l'ombre un fantôme divin?

C'est parfois une véritable résistance que parait opposer Paris. Une amphore du Louvre ⁽²⁾ le montre tenant encore sa lyre à la main, tel qu'il a été surpris au milieu de son divertissement musical ; Hermès le saisit par le bras, brisant son élan. Et cette rapide maîtrise de Paris parait être l'image de la Fatalité à laquelle les mortels ne peuvent échapper ; les trois divinités, dont la frivole rivalité va déterminer la plus cruelle guerre, assistent indifférentes au premier acte du drame.

Comme nous aimerions retrouver dans les textes l'écho mieux formulé des sentiments dont nous découvrons ici l'expression ! Les

(1) *Rev. Ét. anc.*, 1905, p. 110-113.

(2) *C.V.A., Louvre*, III H e, pl. 11, fig. 4 et 7 ; POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, pl. 64, F 13.

Chants Cypriens avaient-ils mis l'accent, dans les préliminaires du jugement, sur la terreur de Paris, sur son vain essai de résistance? Il nous est impossible de le dire. Grâce aux vases nous suppléons à la carence des textes et savons quel aspect du récit frappait peut-être le plus vivement, au milieu du VI^e siècle, l'imagination athénienne. Mais cet aspect n'est pas le seul; dans la deuxième partie du siècle l'esprit anecdotique pénètre la légende et altère l'émouvante simplicité des représentations. Sur une hydrie du British Museum ⁽¹⁾ (fig. 2), par exemple, Paris prend également la fuite, mais, derrière Hermès, les déesses sont sorties de leur immobilité de spectre si impressionnante; leur gesticulation semble se moquer de Paris et le rappeler. Sur une amphore de Louvre ⁽²⁾, Paris ne s'enfuit plus; assis sur une pierre, un bâton noueux à la main, il voit sans crainte s'approcher le trio. Athéna s'avance la première, suivie d'Héra; par une curieuse anomalie qu'explique le désir d'établir entre les deux faces du vase une exacte correspondance, cette déesse est répétée une seconde fois sur le revers, avec Hermès et Aphrodite; cette fois Hermès ne marche plus en tête, c'est Athéna qui paraît présenter la troupe. Nous sommes ici dans le dernier quart du VI^e siècle; une nouvelle ambiance morale est supposée par cette image. Nous évoluons vers la conception qu'illustrent, dans le premier quart du siècle suivant, les vases à figures rouges de style sévère.

Avec ces vases ce n'est plus la terreur née des manifestations divines, c'est la nature pittoresque de l'épisode qui devient pour le peintre l'aspect le plus intéressant, le plus frappant. Les deux exemplaires les plus caractéristiques sont deux coupes signées, l'une d'Hiéron au musée de Berlin, l'autre de Brygos au Louvre. Sur la première ⁽³⁾ (fig. 3) on sent un peintre épris du détail, attentif à tirer du thème tout ce qu'il renferme de poésie rustique et de charme juvénile. Nous sommes sur l'Ida, où Paris garde le troupeau de son père en jouant de la lyre; il a toujours le long vêtement qui convient à un prince, mais il est rajeuni: l'arbitre de la beauté, le futur époux d'Hélène ne peut plus être un barbon. D'un geste recherché Hermès lui présente un rinceau, et voici les déesses:

(1) C.V.A., *Brit. Mus.*, III H e, pl. 81, fig. 3.

(2) C.V.A., *Louvre*, III, H e, pl. 51, fig. 2-4-6.

(3) HOPPIN, *Red-fig. Handbook*, II, p. 43; Perrot-Chipiez, X, p. 490; Pfuhl, fig. 441.

chacune a l'accoutrement qui convient à son caractère. Athéna, casquée, cuirassée de l'égide, porte la lance ; Héra tient le sceptre qui marque sa dignité de reine ; autour d'Aphrodite, pudiquement voilée, voltigent les Eros. Il semble qu'en accentuant le caractère de chaque figure, le peintre ait voulu suggérer la nature des arguments que chacune fait valoir en sa faveur pour obtenir le prix. Ces arguments, le premier témoignage que nous en possédons se trouve dans les *Troyennes* (924-931) d'Euripide, c'est-à-dire dans une pièce d'environ trois quarts de siècle postérieure à notre vase, mais ils dérivent sans doute d'une tradition plus ancienne dont s'est inspiré Macron le peintre d'Hiéron. Voici le récit qu'Euripide place dans la bouche d'Hélène : « Alexandre est juge devant le groupe des trois déesses. Pallas lui offrit d'aller conquérir la Grèce à la tête d'une armée phrygienne. Héra promet à Paris le royaume d'Asie et les confins de l'Europe s'il jugeait en sa faveur. Cypris, en vantant les merveilles de mon corps, promet de me donner à lui, si elle l'emportait sur les déesses dans le concours de beauté. » L'aspect donné à chaque déesse : appareil guerrier d'Athéna, majesté d'Héra, danse des Amours autour d'Aphrodite, n'évoque-t-il pas discrètement les promesses tentatrices ?

L'autre coupe de la même époque, la coupe de Brygos au Louvre (1) (fig. 4), est malheureusement très repeinte, mais elle est empreinte du même esprit. Le troupeau a disparu, mais le palmier derrière lequel Paris est assis représente schématiquement le recoin ombragé où il s'est retiré pour se livrer à la musique ; de tout son cœur il semble chanter l'ardent poème que va être sa vie, ce poème dont le merveilleux prélude est déjà devant lui sans que le palmier et sa lyre lui permettent de l'apercevoir.

Pour cette période, qui est celle de Pindare et d'Eschyle, je ne connais pas de texte racontant le jugement de Paris. Des vases comme ceux-là comblent la lacune en substituant à la source écrite la source graphique, en parfait accord avec le caractère de la littérature du temps.

J'ai déjà cité Euripide. Revenons à lui, car la contestation des déesses est un des épisodes qui semblent le plus hanter son esprit. Rien d'étonnant si nous nous rappelons les circonstances dans les-

(1) Hoppin, *Red-fig. Handbook*, I, p. 116 ; POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, pl. 120 ; Perrot-Chipiez, X, p. 561.

quelles il vit et la tournure de son esprit, prompt à instituer des rapprochements entre la légende et les faits contemporains. Euripide est le poète de la guerre, de cette longue guerre qui, durant les trente dernières années du v^e siècle, avec des alternances de revers et de succès, a bouleversé la vie athénienne. Comment n'aurait-il pas établi un lien entre cette lutte interminable et le plus terrible conflit des temps héroïques, la guerre de Dix ans, la guerre de Troie? Et ces deux longues tueries n'ont-elles pas des causes également futiles? Rappelez-vous les vers des *Acharniens* (524-529) : « Mais voici que des jeunes gens enivrés au jeu du cottabe vont à Mégare et enlèvent la courtisane Simaitha ; les Mégariens, sous l'affront, excités comme des coqs, par représailles enlèvent à Aspasia deux courtisanes ; et voilà pourquoi la guerre éclata, mettant aux prises tous les Grecs pour trois filles perdues ! » L'explication que les adversaires de Périclès donnaient de la guerre du Péloponèse est du même ordre que celle de la guerre de Troie : une histoire de femmes. Profondément ému par les souffrances et les ruines que la guerre accumule autour de lui, Euripide est obsédé par la disproportion entre la cause et ses conséquences, et, transposant les faits contemporains dans la légende suivant l'habitude grecque, il évoque le jugement de Paris, avec l'enlèvement d'Hélène qui en fut la suite, comme le symbole des plus funestes légèretés. « Oui, de grandes douleurs il donna le signal quand il vint au val de l'Ida, le fils de Maïa et de Zeus, menant, triple et magnifique attelage, les déesses qu'armait une lutte funeste de beauté ; elles allaient aux étables du bouvier entourer le jeune pâtre à la vie solitaire, vers la ferme déserte où était son foyer. — Quand elles eurent atteint le val boisé, aux sources vives de la montagne elles lavèrent leur corps resplendissant ; puis se présentèrent au fils de Priam en faisant assaut, sans mesure, de paroles hostiles. Cypris le conquit par ses propos trompeurs, charme pour l'oreille, mais cause amère de ruine et de mort pour la malheureuse cité des Phrygiens et la citadelle de Troie. » Et le chœur poursuit en se lamentant sur les maux de la guerre. Qu'est-ce qui, dans l'imagerie céramique, correspond à ces vers d'*Andromaque* (274-292), pièce qui paraît dater seulement des premières années de la guerre du Péloponèse, mais où déjà s'expriment la lassitude et l'irritation?

Nous avons, pour le dernier quart du v^e siècle, plusieurs exemples du jugement ; la composition la plus représentative, la plus

euripidéenne me paraît être celle qui orne l'épaule de la belle hydrie de Carlsruhe (1) (fig. 5). Que nous sommes loin du Paris barbu, embarrassé dans sa lourde tunique, s'enfuyant devant les déesses ! Au milieu, un jeune homme, magnifiquement vêtu de ces vêtements collants, à jambes et à manches longues, qui, avec le bonnet phrygien, révèlent tout de suite un Oriental. « Il vint, paré d'habits magnifiques, tout brillant d'or et entouré d'un luxe barbare » : ce signalement, donné dans *Iphigénie à Aulis* (73-74), s'applique parfaitement au Paris que nous avons devant nous. Autour de lui, les déesses ; Athéna et Héra ne parlent pas, mais elles paraissent considérer d'un regard hostile leur concurrente dont déjà le triomphe s'affirme, car Paris détourne la tête des deux fières divinités dont il dédaigne les présents et n'a d'yeux que pour le petit messager d'Aphrodite, elle-même discrètement cachée derrière Hermès. « Cypris le conquiert par ses propos trompeurs, charme pour l'oreille. » Et que tout ceci n'est pas un léger badinage, que la jalousie, la colère, l'orgueil ont mordu le cœur de ces femmes, la présence d'Éris, la Discorde, nous en avertit ; ministre de l'impassible Zeus, c'est elle qui a tout dirigé, et ses yeux, qui regardent au loin, paraissent suivre dans l'avenir la répercussion parmi les humains de cette querelle divine qui est son premier succès, les morts, les pleurs, toutes les calamités et toutes les angoisses de la guerre de Troie. C'est ici, à proprement parler, le jugement ; ce n'est plus la présentation des déesses, comme sur les vases plus anciens. Nous sommes à une époque où la croyance aux dieux est trop ébranlée pour qu'on hésite à les regarder de face ; Éris, patronne des sophistes discuteurs, est une puissance bien plus redoutée que les divinités olympiennes, et Paris, dans son beau costume, un costume venu droit du théâtre, paraît tout-à-fait à l'aise au milieu d'elles.

On remarque dans le texte d'*Andromaque* (284-286) la mention expresse de la toilette des déesses. « Aux sources vives de la montagne elles lavèrent leur corps resplendissant. » On peut être surpris de cette précaution ; sans doute nous avons déjà trouvé le thème de la toilette d'Aphrodite dans les *Chants Cypriens* (cf. p. 7), mais il s'agit là d'une toilette merveilleuse, d'une toilette de conte de fées, dont sont chargées les Grâces et les Heures. Dans Euripide

(1) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 30 ; Pfuhl, fig. 595.

c'est, à travers la poésie des mots, une opération beaucoup plus vulgaire que nous apercevons ; comme de simples bourgeoises d'Athènes avant une démarche importante, les déesses se lavent les mains et mettent leur coiffure en ordre. Or, sur un vase de l'Italie méridionale, mais de pure tradition attique et exactement contemporain, un cratère fameux de la Bibliothèque Nationale (1) (fig.6), nous voyons justement cette scène : appuyé contre un arbre, Hermès explique l'affaire à Paris, élégant éphèbe, chasseur plutôt que berger, dont le bonnet phrygien rappelle seul l'origine asiatique. Cet arbre est toute une forêt : les déesses se sont retirées à l'écart. Athéna a trouvé une fontaine et, débarrassée de son harnois guerrier, elle fait à même l'eau vive une toilette vigoureuse. Héra s'est procuré un miroir et elle arrange avec soin sa coiffure et son voile. Quant à Aphrodite, elle se confie simplement aux soins d'Éros ; attirée par ce remue-ménage, une biche curieuse vient brouter une herbe sous ses pieds embaumés. Il y a dans ce tableau ce mélange de poésie gracieuse et de réalisme prosaïque qui répond tout-à-fait à la manière d'Euripide. Humains, trop humains, les dieux, puisqu'ils sont esclaves des mêmes passions, doivent être soumis aux mêmes exigences physiques que les mortels ; Euripide s'est plu, en insistant sur leur humanité, à faire ressortir la contradiction inhérente à la notion traditionnelle de la divinité. C'est dans ce milieu sceptique qu'a vécu le décorateur de notre cratère, dans ce milieu où les thèmes légendaires ont fini de perdre tout ce que la pensée mystique des anciens avaient mis en eux de prodigieux, où on plaisante ouvertement la vieille mythologie. Personne ne redoute plus l'aventure de Tirésias, frappé de cécité pour avoir entrevu le bain d'Athéna.

Voilà donc, à la fin du ve siècle, la tradition graphique qui, antérieurement, nous a plutôt servi à compléter les lacunes de la tradition littéraire, pleinement et sûrement d'accord avec elle. Nous avons là la preuve que cette tradition littéraire n'était pas limitée à un cercle étroit, amateurs de livres ou habitués des récitations épiques, des représentations dramatiques ; la même inspiration anime le monde des peintres de vases, imbu de la mentalité populaire ; elle n'appartient pas seulement à la littérature poétique, mais à la vie poétique de la Grèce.

(1) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 147.

*
* *

Laissons passer dix ans. Troie est prise, la ville est livrée au pillage. Parmi les épisodes du Sac un des plus émouvants est celui de la mort d'Asryanax ; c'est le second thème que je veux maintenant étudier (1).

Il existe, à propos de la mort d'Asryanax, une tradition littéraire constante (en laissant de côté la tradition peu répandue suivant laquelle Asryanax aurait survécu). Le fils d'Hector et d'Andromaque n'a pas été tué dans le tumulte de la prise de la ville, mais après la bataille et la victoire ; et la petite victime a été précipitée du haut des remparts. La divergence ne porte que sur l'auteur de cet exploit ; d'après l'*Ilioupersis* (2) c'est Ulysse qui a fait périr Asryanax, et Euripide qui, dans les *Troyennes*, a développé ce thème, explique que ce fut à la suite d'une délibération en forme où l'emporta l'avis d'Ulysse, avis d'homme prudent qui veut éviter les complications à venir. Au contraire, la *Petite Iliade* de Leschès (3) attribue le meurtre à l'initiative de Néoptolème. « Le brillant fils d'Achille au grand cœur amena l'épouse d'Hector aux vaisseaux creux et, arrachant l'enfant du sein de sa nourrice aux beaux cheveux, il le prit par un pied et le lança du haut de la tour ; et l'enfant tomba, trouvant une mort sanglante et un destin violent. » Quoi qu'il en soit, il y a identité de vues sur le genre de mort qu'a trouvé Asryanax. Or, les représentations céramiques de la mort d'Asryanax s'accordent pour le faire périr au cours de la bataille, en même temps que Priam : Néoptolème assomme le vieillard avec le corps de son petit-fils. Conception tragique, pathétique, qui réunit dans la mort le chef et le dernier rejeton de la dynastie troyenne. Examinons d'abord quelques vases qui illustrent cette seconde tradition, la tradition graphique ; je tâcherai ensuite d'en expliquer la formation et d'en préciser la nature.

Le plus ancien exemple de la mort d'Asryanax me paraît être une pyxis à trois pieds du musée de Berlin, qui doit appartenir au

(1) Les représentations céramiques de ce thème ont été étudiées par mon ancienne élève, M^{lle} J. Vanseveren ; mon exposé doit beaucoup aux entretiens que j'ai eus avec elle à l'occasion de son travail.

(2) KINKEL, *Epic. graec. fragmenta*, p. 50 ; cf. ROBERT, *Griech. Heldensage*, III, p. 1259-1263 ; Severyns, *Cycle épique*, p. 365-369.

(3) KINKEL, *Epic. graec. fragmenta*, p. 46-47.



Fig. 1. — AMPHORE DU MUSÉE DE FLORENCE.
D'après Pfuhl, fig. 211.

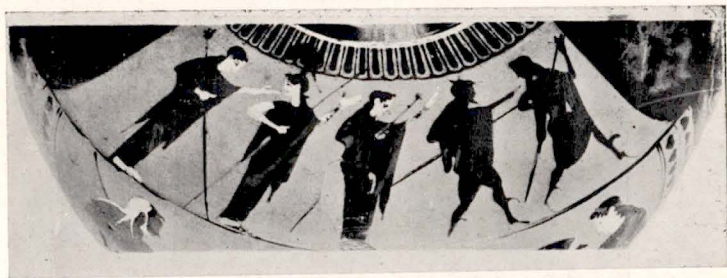


Fig. 2. — HYDRIE DU BRITISH MUSEUM.
D'après CVA, III H e, pl. 81, fig. 3.

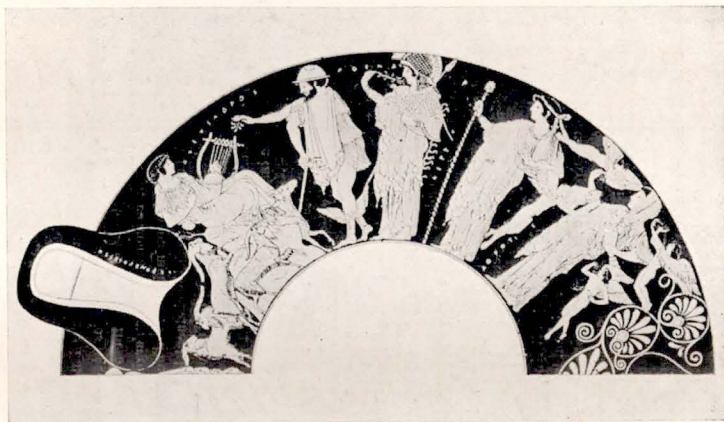


Fig. 3. — COUPE D'HIÉRON, AU MUSÉE DE BERLIN.
D'après Perrot-Chipiez, X, p. 490.



Fig. 4. — COUPE DE BRYGOS, AU LOUVRE.
Cliché Giraudon n° 34.080.



Fig. 5. — HYDRIE DU MUSÉE DE KARLSRUHE.

D'après *Griech. Vasenmalerei*, pl. 30.



Fig. 6. — CRATÈRE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

D'après *Griech. Vasenmalerei*, pl. 147.

deuxième quart du VI^e siècle (1) (fig. 7). Priam, qui paraît déjà mort, est renversé sur l'autel où il s'est réfugié, tandis que Néoptolème brandit le corps, aux membres ballottants, du jeune garçon. Derrière lui, un homme et une femme restent, à la vue de cette scène, étrangement immobiles ; de l'autre côté de l'autel, en revanche, une femme étend les bras en signe d'imploration et deux guerriers paraissent se retirer après un dernier essai de résistance. Le serpent qui jaillit du bouclier donne une expression sensible à la fureur qui entraîne le héros. Voilà donc le tableau constitué avec ses éléments essentiels : Néoptolème, Astyanax, Priam et l'autel de Zeus Herkeios, qui est formellement mentionné dans le résumé de l'*Ilioupersis* relatif à la mort de Priam. Rien qui rappelle les remparts, la tour d'où, suivant la *Petite Iliade* comme suivant l'*Ilioupersis*, est précipité Astyanax. Dès le début la tradition graphique apparaît donc comme fondée sur une vision des faits totalement différente de celle qui est supposée par les textes. Et cette vision, nous la retrouvons, remarquablement pareille, jusque dans la dernière phase de la peinture céramique. Sur une amphore attribuée à Lydos (2) (fig. 8), au milieu du VI^e siècle, Priam, encore assis sur l'autel, étend vers Néoptolème une main suppliante, geste qu'accompagnent de leurs bras tendus les deux femmes debout derrière lui ; Néoptolème n'a sans doute pas encore frappé le vieillard, il soulève le corps de l'enfant dont le bras et la chevelure effleurent le visage d'un guerrier déjà mort (les deux personnages de gauche illustrent un autre épisode de la prise de la ville, la rencontre de Ménélas et d'Hélène). C'est là le schéma habituel dans la céramique à figures noires. Les variations n'y portent guère que sur l'attitude de Priam, tantôt renversé sur l'autel, mort ou moribond, tantôt assis, à moitié soulevé et suppliant. Il faut d'ailleurs remarquer que le sujet essentiel n'est pas sur ces vases la mort d'Astyanax : c'est la mort de Priam. Alors que nous ne trouvons pas de mort d'Astyanax sans Priam, les morts de Priam sans Astyanax ne sont pas rares (3) ; l'entourage de personnages secondaires est le même, le vieillard y présente la même attitude, mais, au lieu de l'assommer avec le corps de l'enfant, Néoptolème le frappe de sa lance. La mort

(1) FURTWÄENGLER, *Samml. Sabouroff*, I, pl. 49 ; NEUGEBAUER, *Führer*, II, pl. 26.

(2) NEUGEBAUER, *Führer*, II, p. 40, F 1685 ; Pfuhl, fig. 241.

(3) P. ex. LANGLOTZ, *Griech. Vasen in Würzburg*, pl. 57, n° 179.

d'Astyanax ne constitue donc par elle-même un thème indépendant ; c'est une simple variante de la mort de Priam.

Toutes les représentations ne reproduisent pourtant pas le même schéma. De ces représentations dissidentes, d'ailleurs peu nombreuses, deux exemples méritent d'être relevés. Le plus ancien est un lécythe attique contemporain de la pyxis de Berlin, datant donc à peu près du second quart du VI^e siècle (1) (fig. 9). Deux traits nous frappent spécialement : d'abord, la nudité de Priam qui, partout ailleurs, est complètement vêtu ; ensuite, la façon dont Néoptolème tient Astyanax. Ici il n'en assomme pas Priam, mais évidemment il le tue après le vieux roi et de la même manière, avec son épée. Les deux meurtres, associés dans le temps, ne sont donc pas aussi étroitement liés que lorsque le corps d'Astyanax tourne au dessus du front du vieillard. Le second exemple est plus récent ; c'est un lécythe du groupe dit d'Érétrie, appartenant à la fin du VI^e siècle (2) (fig. 11). Nous reconnaissons Priam réfugié sur l'autel ; mais Néoptolème ne brandit pas le corps de l'enfant, il tient seulement sa tête, par les cheveux et la nuque, et il en menace Priam. Avec ce vase nous nous éloignons donc encore plus de la tradition littéraire qu'avec les précédents, puisque la scène suppose de façon précise qu'Astyanax a été décapité. Dans les vases du schéma courant le geste de Néoptolème rappelait du moins la tradition suivant laquelle Astyanax avait été précipité.

Sur les vases à figures rouges le thème de la mort d'Astyanax apparaît moins fréquemment. En revanche, plusieurs vases sur lesquels il se voit sont des pièces de maîtrise où la conception habituelle a été sinon modifiée, du moins renouvelée par le caractère pathétique et par l'art de l'exécution. Le plus beau, le plus original est certainement l'hydrie Vivenzio (3) (fig. 16). C'est, sur l'épaule de cette poterie, tout le Sac de Troie qui est évoqué dans ses principaux épisodes. Considérons seulement celui qui, en raison de sa nature tragique et de l'importance des personnages,

(1) Trouvé à Géla ; au Musée de Syracuse : *Mon. ant.*, XVII, p. 222 ; Tosi, dans *Studi e materiali di archeologia* (de Milani), IV, p. 54.

(2) A l'École anglaise d'Athènes : *J.H.S.*, 1894, pl. IX ; cf. aussi, plus anciennement, une amphore de Bonn : Gerhard, *Auserlesene griech. Vasenbilder*, pl. 213 ; *Arch. Anzeiger*, 1935, p. 426, fig. 13 ; les deux vases reproduits par Tosi, dans *Studi e materiali di archeologia* (de Milani), IV, p. 55.

(3) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 34 ; BEAZLEY, *Kleophrades-Maler*, pl. 27 ; Pfuhl, fig. 378.

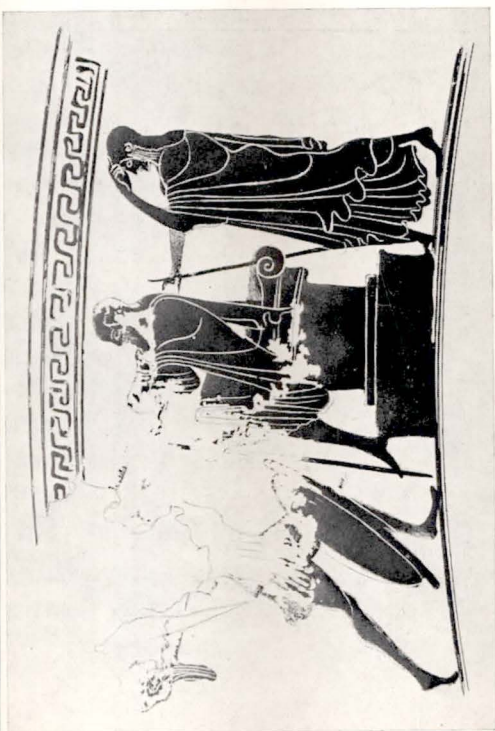


Fig. 11. — LÉCYTHE DE L'ÉCOLE ANGLAISE D'ATHÈNES.
D'après *JHS*, 1894, pl. IX.



Fig. 12. — CRATÈRE DE LA VILLA GIULIA.
D'après *CVA*, III I c, pl. 18, fig. 3.

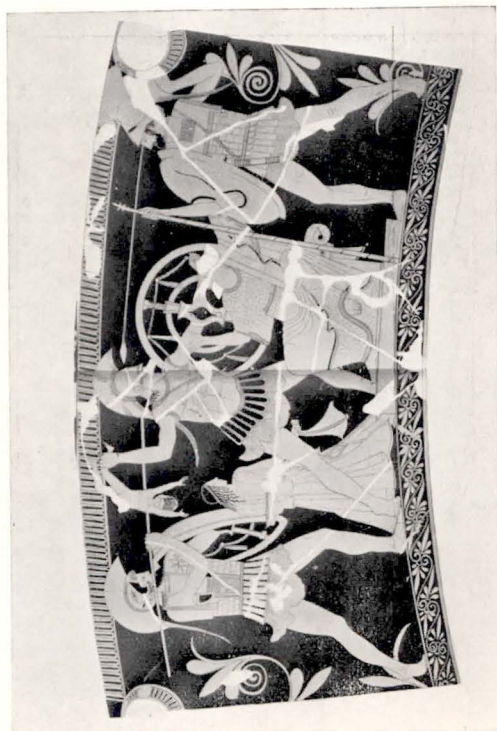


Fig. 13. — HÉMISPHÈRE DE L'ANTIQUE DE MÜNICH.

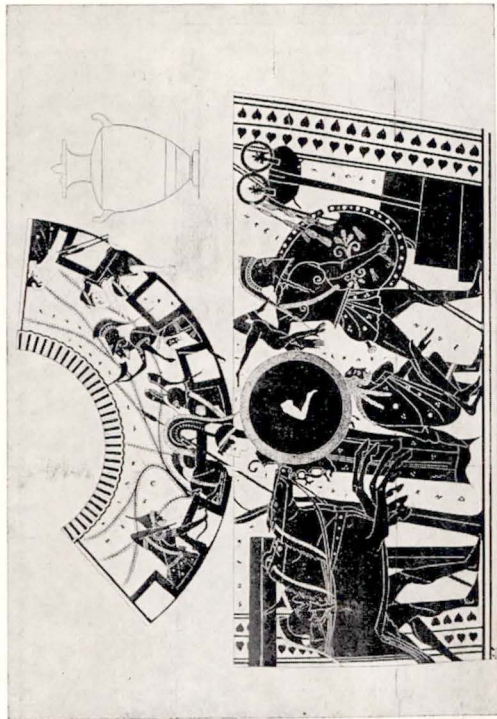


Fig. 14. — HÉMISPHÈRE DE L'ANTIQUE DE MÜNICH.

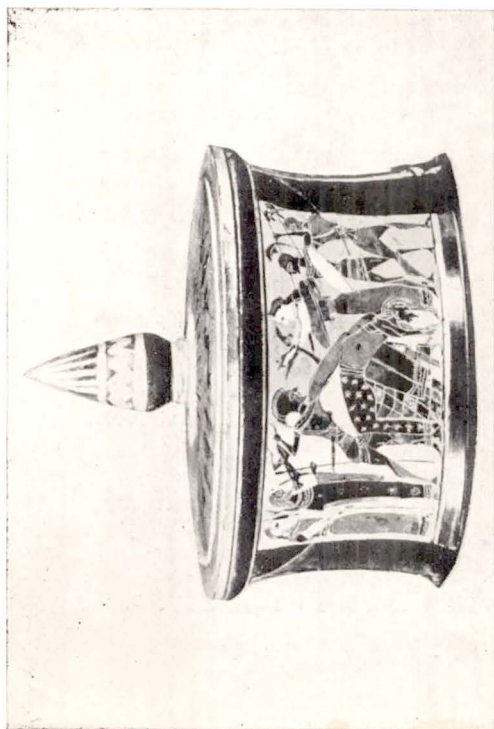


Fig. 7. — PYXIS DU MUSÉE DE BERLIN.
D'après Neugebauer, *Führer*, II, pl. 26.

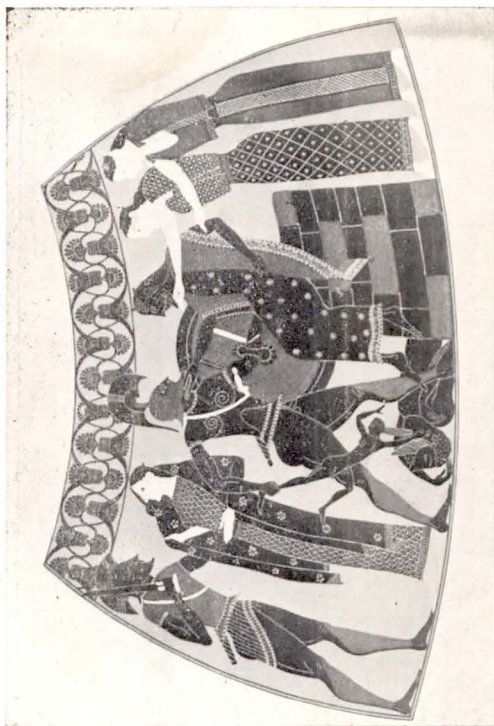


Fig. 8. — AMPHIORE DU MUSÉE DE BERLIN.
D'après Pfuhl, fig. 241.

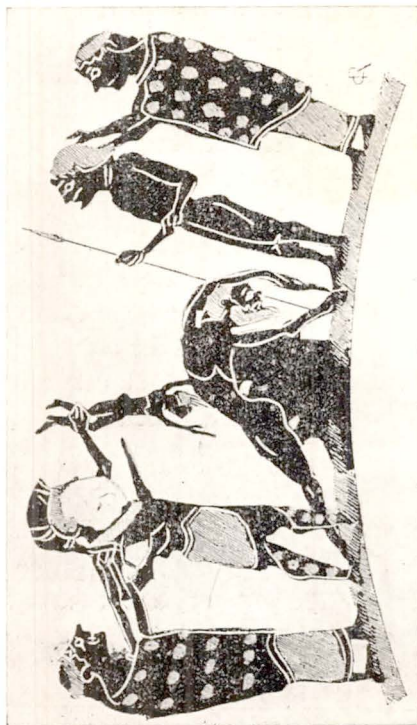


Fig. 9. — LÉCYTHE DE GÉLA, AU MUSÉE DE SYRACUSE.
D'après *Mon. ant.*, XVII, p. 222.



Fig. 10. — CRATÈRE CORINTHIEN DU LOUVRE.
D'après *Mon. Piot*, XVI, pl. 14.

occupe le centre. Déjà tout ensanglanté, le vieux Priam est assis sur l'autel ; il porte ses mains à sa tête, geste de désolation et mouvement de protection, car Néoptolème brandit l'épée dont il va l'achever. Couvert de blessures lui aussi, le corps d'Astyanax est à la hauteur des genoux de Priam. On peut se demander ce qui vient de se passer ; à première vue on croit que le cadavre de l'enfant est étendu sur les genoux du vieillard, soit que Néoptolème l'en ait auparavant frappé, soit que, tué en s'enfuyant, il ait été recueilli par son grand-père. Mais, en regardant de plus près, la disposition du corps donne à penser qu'il ne repose pas sur les genoux, mais qu'il glisse au devant d'eux vers le sol. N'oublions pas que nous avons affaire à un peintre de grand talent, dont l'œuvre est digne d'un examen minutieux. Je croirais volontiers qu'Astyanax, transpercé par l'épée de Néoptolème, a ensuite été jeté sur Priam ; Priam, blessé déjà dans la poursuite, n'est pas assommé par le corps mais le reçoit sur lui, et, sans essayer de l'arrêter, le laisse tomber à terre. Néoptolème, qui le tenait de la main gauche et vient de le lâcher, saisit maintenant le vieux roi de cette même main, tandis que, de la droite, il va, après l'enfant, sacrifier l'ancêtre. L'hydrie Vivenzio est, à ma connaissance, le seul vase où l'épisode soit illustré de cette manière, le seul où le corps soit, non pas retenu dans la main de Néoptolème mais déjà projeté et retombé.

Je reviendrai plus loin sur la façon dont a pu se former cette variante, variante dans laquelle le peintre, atténuant la violence de la gesticulation, a approfondi le pathétique intérieur du sujet. C'est, au contraire, sur le mouvement, sur l'emportement physique, que Brygos a fait porter son effort (1). Il garde la même interprétation du thème que les peintres à figures noires, mais il l'anime d'une fougue qui leur était inconnue. Le vieux Priam, dans sa fuite affolée, s'est jeté sur l'autel ; il tend désespérément les bras, mais Néoptolème a bondi derrière lui comme un fauve, comme le lion à l'affût dont s'orne son bouclier ; on pressent, dans le mouvement qui parcourt le groupe des pieds de Néoptolème aux cheveux d'Astyanax, la détente furieuse qui va précipiter l'enfant sur le vieillard et le choc abominable.

Contrairement à ce que nous avons noté pour les vases à figures

(1) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 25 ; PERROT-CHIEPIEZ, X, p. 571 ; HOPPIN, *Red-fig. Handbook*, I, p. 118 ; Pfuhl, fig. 420.

noires, la mort de Priam n'est presque jamais traitée, à ma connaissance, dans la céramique attique à figures rouges indépendamment de la mort d'Astyanax (1). Les autres exemplaires conservent les mêmes données essentielles et ne cherchent d'originalité que dans l'aspect donné à Priam et dans le caractère des personnages accessoires. Cet effort de variété dans l'accessoire, dû à l'indigence imaginative de peintres incapables de renouveler véritablement le thème, a parfois des résultats curieux. C'est ainsi que, sur le cratère de la Villa Giulia où Priam est entouré de vieillards comme lui, essayant avec leurs bâtons d'arrêter l'assaut des guerriers (2) (fig. 12), le Grec qui suit Néoptolème n'a pas un costume de combat mais de voyage. Sa présence serait inexplicable ici si nous ne nous rappelions les représentations de la mort d'Égisthe où un roi est également mis à mort par un jeune homme (3), mais ce jeune homme, Oreste, arrive de voyage ; il est tout naturel qu'il porte la tenue commode et légère des voyageurs, chlamyde ou exomis, parfois le chapeau de soleil. L'apparition du voyageur au milieu de la bataille s'explique par une de ces associations d'images qui jouent un très grand rôle dans l'évolution des thèmes. Nous verrons plus tard quelle importance revient à ce facteur dans la formation même de la mort d'Astyanax.

Les représentations attiques à figures rouges appartiennent presque toutes au style sévère. J'en connais une seule de la période du style libre, et encore remonte-t-elle à sa première phase : c'est le cratère à volutes de Bologne attribué au Peintre des Niobides ou à un de ses élèves (4) (fig. 13). Néoptolème brandit l'enfant au dessus de Priam ; autour d'eux, deux guerriers s'affrontent, une fillette s'enfuit. Durant la seconde partie du ve siècle le thème semble donc disparaître du répertoire des peintres de vases. Cela tient évidemment à l'évolution générale de la peinture céramique, où

(1) Le seul exemple que j'en connaisse est le cratère de Valle Trebba : Aurigemma, *R. Museo di Spina*, p. 176-177.

(2) C.V.A., *Villa Giulia*, III I c, pl. 18 ; Tosi, dans *Studi e materiali di archeologia* (de Milani), III, p. 160.

(3) Cf. p. ex. le vase de Liverpool : *Antiq. class.*, 1935, pl. XXXIII, 2 (le costume du poursuivant fait plutôt penser au meurtre d'Égisthe, ainsi que le suggère M. Philippart, *Ibid.*, p. 217, qu'à celui de Priam, ainsi qu'il est dit *Rev. arch.*, 1935, II, p. 191, n. 1).

(4) *Mon. ined.*, XI, pl. 14 ; WEBSTER, *Niobidenmaler*, pl. 6. Pour une représentation de la mort de Priam sans Astyanax, cf. n. 1.

ces sujets de bataille deviennent de moins en moins populaires ; mais, à un moment où, grâce au drame, les épisodes tragiques de l'épopée troyenne sont de plus en plus familiers au public, ne serait-ce pas dû aussi à la conscience plus aiguë du divorce entre la tradition littéraire et la tradition graphique ? Comment l'Athénien qui connaissait les premiers vers d'*Andromaque* (9-11) n'aurait-il pas été intrigué par cette interprétation céramique de la scène ? Elle ne disparaît pourtant pas complètement ; au IV^e siècle un cratère falisque de la Villa Giulia montre encore Néoptolème faisant tournoyer le corps d'Astyanax au dessus de Priam, renversé cette fois non plus sur un autel mais à même le sol (1).

Voilà donc une tradition de la peinture de vases dont, après une éclipse, nous constatons la survivance deux siècles environ après le moment où elle s'est formée. Il nous reste à rechercher comment elle est née et comment elle a pu vivre sans le soutien d'aucune tradition littéraire. Mais, tout d'abord, est-il bien sûr qu'il n'y ait réellement eu aucune tradition littéraire ? Ne faut-il pas toujours compter avec le caractère lacunaire de notre documentation ? Parce que nous ne connaissons pas de texte correspondant à la conception céramique, pouvons-nous conclure à l'absence de texte ? On pense en particulier à un poète, à peu près complètement perdu pour nous, qui semble avoir exercé dans la fixation des variantes légendaires une influence prépondérante, à Stésichore. Il est en pleine activité dans la première moitié du VI^e siècle, au moment des premières réalisations graphiques de la mort d'Astyanax. Ne serait-ce pas à lui que serait due la pathétique association des deux meurtres ? Nous n'avons qu'un texte très vague sur la façon dont Stésichore avait traité cet épisode ; c'est une scolie de l'*Andromaque* d'Euripide (2), scolie dont on peut seulement conclure que le poète avait parlé de la mort d'Astyanax ; mais le commentateur ne précise pas les circonstances de l'événement, et sa rédaction suggère plutôt que le récit de Stésichore n'offrait aucune particularité intéressante. En outre, si Stésichore avait donné de la fin d'Astyanax une version aussi différente de la version habituelle et en même temps si chargée d'horreur tragique, il serait étrange qu'aucune trace ne s'en soit con-

(1) C.V.A., *Villa Giulia*, IV B r, pl. 10 ; Tosi, dans *Studi e materiali di archeologia* (de Milani), III, p. 176-177.

(2) BERGK, *Poetae lyrici graeci*, III, p. 213, n° 20.

servée, soit chez des poètes qui l'auraient reprise à leur compte, soit chez des érudits qui en auraient fait état dans leurs remarques à propos des poèmes troyens. Enfin, la table iliaque du Capitole (1), dont l'auteur se réclame formellement de Stésichore, est fondée sur la tradition littéraire courante. On peut donc considérer avec grande vraisemblance, me semble-t-il, que le thème de la mort d'Astyanax, tel qu'il est rendu par les peintres de vases, n'est pas issu de la poésie de Stésichore.

Il faut en rechercher ailleurs l'origine et voir, puisque décidément la littérature ne nous donne rien, si nous ne pouvons en expliquer la formation par un processus purement céramique. Cette méthode, je tiens à le dire, n'est pas nouvelle ; je voudrais seulement tâcher de préciser les résultats déjà acquis par E. Gardner (2), Gabrici (3), Tosi (4). Or, ces savants ont depuis longtemps signalé l'affinité de la légende d'Astyanax avec un autre thème épique : la mort de Troïlos. Ceci se passait dans la période de la guerre de Troie qui a précédé les épisodes racontés dans l'*Iliade*, période de la guerre qui faisait elle-même, avec le récit de ses origines, le sujet des *Chants Cypriens* (5). Un jour que Troïlos, le plus jeune fils de Priam, allait chercher de l'eau à la fontaine, en dehors des remparts de la ville, Achille se met en embuscade, bondit sur lui, le poursuit, le saisit et le tue, dans le sanctuaire d'Apollon Thymbraios, sous les yeux d'Hector et des Troyens accourus à son secours, sous les yeux aussi de Priam qui s'est précipité, avant même les guerriers, pour implorer Achille au nom de la douleur paternelle et du respect dû au dieu. Or, si nous rapprochons de ce simple récit les représentations de la mort d'Astyanax, un fait

(1) Cf. JAHN, *Griech. Bilderchroniken* (relief A), en particulier p. 32-38 ; Mancuso, *La « Tabula iliaca » del Museo Capitolino* (*Memorie dell'Accad. dei Lincei*, XIV, 1911), en particulier p. 711-712 ; Schmidt, *Troika* (Diss. Göttingen, 1917), p. 60-93.

(2) *J.H.S.*, 1894, p. 170-177. Cf. aussi, plus anciennement, HEYDEMANN, *Röm. Mitt.*, 1888, p. 101-112, et, plus récemment, ROMAGNOLI, *Studi italiani di filologia class.*, IX (1901), p. 79-85, 91-104.

(3) *Röm. Mitt.*, 1912, p. 124-134.

(4) *Studi e materiali di archeologia* (de Milani), III, p. 159-181 ; IV, p. 39-74 (ce second mémoire n'existe, à ma connaissance, qu'en tirage à part, le t. IV des *Studi e materiali* n'ayant jamais paru en volume). Cf. aussi Schmidt, *Troika*, p. 30-43.

(5) Kinkel, *Epic. graec. fragmenta*, p. 20 ; cf. Severyns, *Cycle épique*, p. 304-307.

nous frappe immédiatement ; les acteurs principaux sont les mêmes : un guerrier furieux (Achille ou Néoptolème), un jeune garçon (Troïlos ou Astyanax), un vieillard (Priam), et l'action se passe également auprès d'un autel, autel d'Apollon Thymbraios ou de Zeus Herkeios. Seulement, dans le premier cas, c'est la mort de l'enfant qui est le sujet, la présence de Priam, qui d'ailleurs n'est pas tué, étant accessoire et en fait le vieillard étant le plus souvent absent des représentations ; dans le second cas, c'est la mort du vieillard qui est le sujet, les compositions où Astyanax figure étant une simple variante de la mort de Priam, thème qui forme à lui seul un tableau complet.

La légende de la mort de Troïlos a été très populaire dans les ateliers céramiques à la même époque que celle de la mort d'Astyanax, c'est-à-dire durant le ^{vi}e et le premier tiers du ^ve siècle, mais, plutôt que la mort même de l'enfant, les peintres se sont attachés à évoquer l'embuscade et la poursuite. De sorte que les représentations de la dernière phase de l'épisode, seules comparables avec celles de la mort d'Astyanax, sont en somme peu nombreuses. En revanche, elles sont très variées ; il n'y a pas pour elles, comme pour les morts d'Astyanax, un schéma préféré adopté par la majorité des peintres ; chaque vase offre une version originale. Et, si nous cherchons l'explication des variantes isolées de la mort d'Astyanax, nous constatons que, dans les cas les plus intéressants, elle nous est justement fournie par ces interprétations de la mort de Troïlos. Reprenons les deux exemples que j'ai spécialement signalés (p. 16). Dans le plus archaïque, le lécythe de Géla (fig. 9), Néoptolème tient par les pieds Astyanax au dessus de Priam étendu, nu, sur l'autel, et il va le frapper de son épée ; or, sur le fragment d'un cratère corinthien à peu près contemporain Achille tient également Troïlos par les pieds au dessus de l'autel ⁽¹⁾ (fig. 10) ; à droite arrive la cavalerie troyenne avec Hector et Énée. Sans aucun doute c'est l'auteur de la scène peinte sur le cratère corinthien qui a inspiré l'auteur de la scène peinte sur le lécythe, en désignant de ce nom d'auteur, non pas les artistes qui ont effectivement décoré l'un ou l'autre vase, mais ceux qui ont élaboré l'une et l'autre conception de chacune des scènes et dont les œuvres ont servi de modèles. Car l'attitude donnée aux deux

(1) *Mon. Piot*, XVI, pl. 14 (n° 1196 de Payne, *Necrocorinthia*, p. 318).

enfants s'explique seulement par la légende de Troïlos qu'une tradition bien établie voulait qu'Achille eût fait périr en lui tranchant la tête (1). Dans le second exemple, plus récent (lécythe du groupe d'Érétrie, auquel s'ajoute l'amphore de Bonn) (fig. 11), Néoptolème lance sur Priam la tête d'Astyanax ; or, alors que nous ne connaissons rien de pareil au sujet d'Astyanax, nous savons que, la tête de Troïlos, Achille la lance sur Hector et sur ses compagnons (2).

Il paraît donc avéré que les variantes secondaires de la mort d'Astyanax dérivent des représentations de la mort de Troïlos. S'il en est ainsi des variantes secondaires, n'en serait-il pas de même de la version principale ?

J'ai réservé jusqu'ici l'examen d'un document qui, dans notre recherche, me paraît capital : le couvercle de Cumès (3) (fig. 15). Ce couvercle appartient au deuxième quart du VI^e siècle, c'est-à-dire à l'époque des plus anciennes peintures que nous ayons passées en revue. Que représente-t-il ? On l'interprète généralement comme la mort d'Astyanax. Je suis certain qu'il n'en est rien ; nous avons là, ainsi que l'a soutenu M. Schmidt dans ses *Troika* (p. 40-42), une mort de Troïlos, et pour deux raisons : la première est que Priam n'est ni mort ni blessé ni même réfugié sur l'autel ; ce n'est pas à lui que le guerrier en veut ; ce vieillard suppliant est un obstacle que renversera son élan furieux ; il n'est pas l'objet de sa colère. La seconde est que le guerrier est poursuivi par la troupe qui arrive derrière lui ; les deux cavaliers qui marchent en tête et la cohorte qui les suit, ce sont les Troyens, non pas luttant avec les Grecs comme dans la dernière nuit de Troie, mais sortis en bon ordre pour défendre leur petit prince et leur vieux roi contre Achille isolé des siens.

A mon sens on ne saurait hésiter. Il n'en est pas moins vrai que bien des archéologues s'y sont trompés. Et si les archéologues, gens généralement circonspects, s'y sont trompés, les Athéniens

(1) P. ex. amphore pseudo-chalcidienne du Louvre : *Mon. Piot*, XVI, p. 118 ; RUMPF, *Chalkid. Vasen*, pl. 207 ; — coupe de l'atelier d'Euphronios : HOPPIN, *Red-fig. Handbook*, I, p. 403. Cf. POTIER, *Mon. Piot*, XVI, p. 116-117.

(2) P. ex. hydrie du British Museum : *C. V. A.*, III H e, pl. 86, fig. 2 (attribuée au groupe de Léagros par BEAZLEY, *Att. Black-fig.*, p. 44, n° 21).

(3) *Röm. Mitt.*, 1912, pl. V ; *Mon. ant.*, XXII, pl. 57 (attribuée au groupe de Siana par BEAZLEY, *Metropol. Mus. studies*, V, p. 113, n° 82).

PLANCHE V



Fig. 15. — COUVERCLE DE CUMES, AU MUSÉE DE NAPLES.
D'après *Mon. ant.*, XXII, pl. 57.

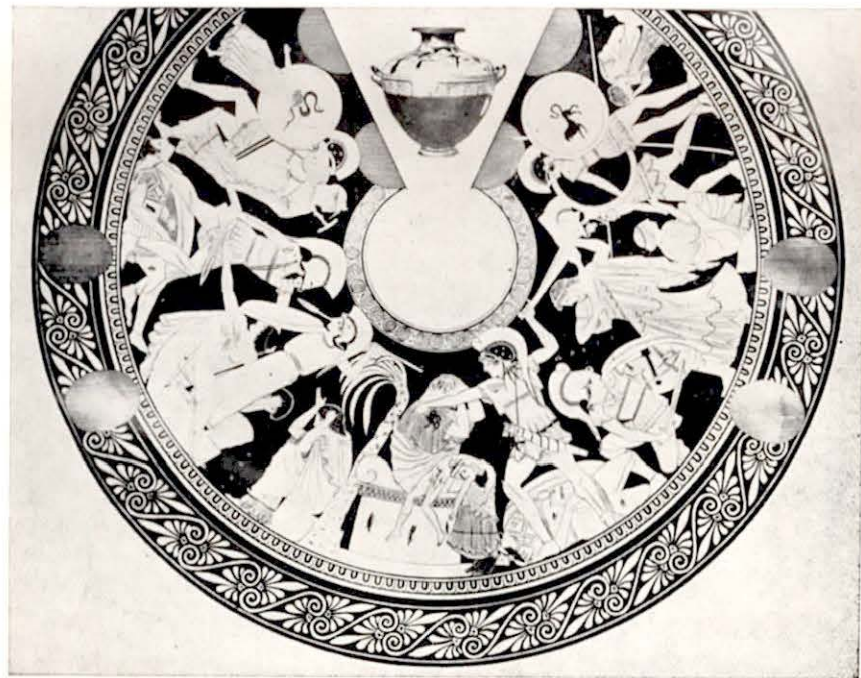


Fig. 16. — HYDRIE VIVENZIO, AU MUSÉE DE NAPLES.
D'après *Griech. Vasenmalerei*, pl. 34.

plus imaginatifs n'ont-ils pu en faire autant ? Nous sommes, me semble-t-il, en droit de conclure : la tradition graphique de la mort d'Astyanax a une origine purement graphique ; le point de départ en est une interprétation erronée de la mort de Troïlos.

Erronée : je retire, à peine prononcé, ce mot qui n'a pas de sens à ce moment, en ces années où la légende est gonflée de poésie vivante, où cette poésie s'exprime également par le pinceau et par le vers ; mais, dans l'art tout fraîchement éclos de la figure humaine, ne sentons-nous pas mieux que dans la science déjà ancienne du vers le rythme créateur de l'époque ? Essayons de reconstituer l'impression d'un Athénien devant ce précieux couvercle. Il a retenu de la *Petite Iliade* l'image évoquée par le poète lorsqu'il montre Néoptolème saisissant l'enfant par le pied (cf. p. 14). A la vue de cet enfant qu'un guerrier fait également tourner par le pied, il n'hésitera pas à lui donner le nom d'Astyanax. Et tous les autres personnages accessoires, qui n'ont vraiment leur plénitude de signification que dans l'épisode de Troïlos, vont recevoir tant bien que mal un sens approprié à l'épisode d'Astyanax. Les guerriers qui poursuivent Néoptolème ? ce ne seront plus des Troyens, mais des Grecs, ou des Myrmidons, qui suivent leur chef. Priam suppliant ? le vieux roi n'implore pas seulement pour l'enfant, mais aussi pour lui, et Néoptolème ne jette pas le corps d'Astyanax, comme fait Achille, pour écarter par l'horreur de son acte les ennemis qui l'attaquent en nombre supérieur, c'est une arme dont il se sert pour frapper Priam à son tour. Le spectateur oublie que, dans la *Petite Iliade* elle-même, Astyanax est un enfant encore au sein de sa mère, que la scène se passe au haut du rempart, qu'elle a lieu d'ailleurs après la prise de la ville et la mort de Priam. Autour de Néoptolème « tenant l'enfant par le pied » l'imagination recrée, par un enchaînement d'idées non pas logique mais poétique, un poème plus tragique encore que celui de Leschès. Puisque Priam est encore là, que nous voyons autour du groupe principal un tumulte de bataille, c'est que la résistance des Troyens n'est pas domptée, que le combat n'est pas apaisé. Or, c'est dans cette nuit cruelle que Priam, sur un autel, a trouvé la mort, et de la main de ce même Néoptolème : il ne s'agit donc pas seulement ici de la mort d'Astyanax, mais aussi de celle de Priam. Le geste de Néoptolème indique de quelle façon le vieux roi a péri. Et une fois le poème créé, il apparaît si plein de grandeur pathétique, si riche de symbolisme qu'il s'impose à l'âme populaire. Un vers

de la *Petite Iliade*, changeant Achille en Néoptolème et Troïlos en Astyanax, a donné le branle à tout un travail de transmutation d'où est issu un thème entièrement nouveau.

Mais les objections se pressent. D'abord, est-il licite de tirer d'un seul document de telles conclusions? Dans les scènes de la mort de Troïlos il est exceptionnel que l'enfant soit ainsi tenu par le pied, de même qu'est exceptionnelle l'importance donnée à Priam. Une représentation unique en son genre de la mort de Troïlos n'a pu être le seul point de départ de la mort d'Astyanax. Je répondrai : c'est justement parce qu'elle est exceptionnelle que cette variante de la mort de Troïlos a été mal interprétée ; s'il n'y avait pas eu ambiguïté, la confusion ne se serait pas produite. Naturellement je ne prétends pas que le couvercle de Cumes lui-même soit à l'origine de tout ce travail poétique ; il est pour nous, en cette première partie du VI^e siècle, le seul document où le thème ait été traité de cette façon, mais, d'après ce que nous connaissons des habitudes des peintres de vases, il y a beaucoup de chances pour que, dans ses grandes lignes, cette image, adaptée à des cadres différents, ait été reproduite à plusieurs exemplaires ; le couvercle de Cumes est pour nous le représentant de toute une série dont les autres échantillons ont disparu. C'est à l'influence exercée par cette série, non par ce monument particulier, que je fais allusion. D'autre part, cette version de la mort de Troïlos a peut-être tenu plus de place, dans l'interprétation graphique du thème, qu'il ne semble à première vue. Nous en retrouvons les traits essentiels, à la fin du VI^e siècle, sur une hydrie de Munich (1) (fig. 14) : Achille brandit l'enfant par le pied, et Priam est accroupi derrière lui, non pas blessé, mais tremblant, épouvanté par le passage impétueux du héros. A gauche se hâtent les chars des Troyens ; aux créneaux de Troie les femmes crient, les guerriers s'agitent. Parallèlement à la tradition de Troïlos décapité s'est donc maintenue, pendant tout le VI^e siècle, la tradition de Troïlos fracassé sur l'autel d'Apollon Thymbraios.

Revenons donc en toute assurance à notre couvercle et tâchons de conclure. C'est à une illustration de ce genre : meurtre d'enfant, deuil de vieillard susceptibles de double interprétation, que sont

(1) *Mon. ined.*, I, pl. 34 (attribuée au groupe de Léagros par BEAZLEY, *A tt. Black-fig.*, p. 44, n° 20).

du décalage de la mort d'Astyanax, avancée à la nuit même de la prise de Troie, et son association à celle de Priam. Mais, une fois cette conception élaborée dans l'imagination des peintres, il est évident que la phase de l'acte dont ils devaient s'inspirer de préférence n'était pas la rencontre de Néoptolème tenant sa victime et de Priam debout, encore indemne, scène trop semblable à l'épisode de la mort de Troïlos ; c'étaient plutôt les phases suivantes, soit la fin du massacre, avec Priam moribond étendu sur l'autel et l'enfant tournoyant une dernière fois, comme sur la pyxis de Berlin (fig. 7), soit la phase intermédiaire, comme sur le vase de Lydos (fig. 8), avec Priam assis, suppliant, et Astyanax encore proche du sol. Phases plus claires, plus émouvantes et moins sujettes à confusion.

Ainsi s'est définitivement constitué le thème que nous connaissons. Une fois formé, introduit dans le répertoire de l'imagerie, on s'est rendu compte sans aucun doute qu'il était en désaccord avec la tradition littéraire. C'est ce qui explique que se soit conservé parallèlement, pendant toute la période des figures noires, un type de représentation où Priam figure seul, frappé de coups de lance. C'est à cette tradition littéraire que Polygnote s'est conformé dans sa grande composition delphique, où Andromaque apparaissait avec son enfant dans un groupe de prisonnières, alors que le cadavre de Priam se voyait dans une autre partie de la fresque (1). C'est Priam seul, sans Astyanax, que nous retrouvons sur un bas relief dérivant sans doute d'un original de la fin du ve siècle (2), sur un vase phryaque du iv^e (3) et plus tard, à Rome, dans la table iliakue du Capitole, placée sous le patronage de Stésichore (cf. p. 20, n. 1). Quant à la céramique à figures rouges, elle est restée plus fidèle à la conception graphique du thème, mais je me demande si la conception littéraire n'a pas influencé, à son insu peut-être, l'auteur de l'hydrie Vivenzio (fig. 16). Sans doute Astyanax est là, mort ; mais un certain vague enveloppe le moment et les circonstances de sa mort ; s'il ne tient pas compte de la succession des faits telle qu'elle ressort de la tradition littéraire, le peintre écarte délibérément l'emploi du corps comme massue ou, tout au moins, ne l'impose pas visuellement, laissant à l'amateur la faculté de re-

(1) PAUS., X, 25, 9, et 27, 2.

(2) Relief Panciatichi, au Musée de Boston : BRUNN-BRUCKMANN, pl. 607 ; Caskey, *Catal. of Greek and Roman sculpture in Boston*, p. 176, n° 99.

(3) BIEBER, *Denkmäler zum Theaterwesen*, pl. 83.

constituer comme il l'entend la phase immédiatement précédente de l'épisode.

Si donc la conception où sont associés le vieillard et l'enfant reste la conception favorite de la peinture céramique, ce n'est pas ignorance de la littérature ou indifférence à son égard. Il y a eu concurrence entre deux traditions, deux traditions également poétiques, si nous donnons au terme de poésie son sens le plus beau, celui de création, d'évocation vivante et intégrale des êtres, mais l'une s'est exprimée par le vers, l'autre par l'image. Les documents céramiques nous obligent à penser qu'à côté de la conception littéraire du Sac de Troie, il a existé une autre conception, partie constitutive au même titre de la conscience poétique des Grecs. Cette conscience poétique, le trésor n'en est pas exclusivement contenu dans les textes ; certains poèmes sont nés, ont grandi, ont enchanté les imaginations, puis se sont évanouis dans un domaine et suivant des principes totalement indépendants du domaine où évolue et des principes par lesquels est régie la vie des productions écrites. On parle encore parfois de poésie populaire : n'est-ce pas dans les cas de ce genre que nous en découvrons le plus précisément l'existence ? La littérature poétique des Grecs est une œuvre savante. Ici, sans doute, le travail créateur de l'imagination a comme moyen de réalisation une technique, celle de la figure humaine, mais cette technique est au service d'âmes plus simples que la technique verbale ; s'adressant aux yeux, elle touche aussi par des moyens plus directs, plus saisissants que le mot ; et l'image, portée par une matière qui en favorise la diffusion, se répand plus largement dans la population que le vers, chemine plus facilement hors d'Athènes.

Les deux thèmes que nous avons étudiés fournissent, il me semble, deux exemples caractéristiques de son rôle. Avec le jugement de Paris nous avons vu l'image, constamment appuyée sur la tradition littéraire, la nuancer, la compléter, exécuter pour ainsi dire autour d'elle des variations où se donnent cours le sentiment ou la fantaisie ; avec la mort d'Astyanax nous l'avons vu s'engager dans des voies à elle, créer un thème par élaboration autonome, rester jusqu'à la fin, de ce thème dramatique entre tous, l'unique expression. De l'époque de Solon à celle de Platon tradition littéraire et tradition graphique, poésie du vers et poésie de l'image illuminent d'éclats différents, mais révélateurs l'un et l'autre, la vie intérieure de l'Athénien.