

Steven Lowenstam, *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008: xiii + 230 pages, y compris les notes, la bibliographie et l'index (noms propres, comprenant auteurs anciens et modernes, artistes, personnages et notions). 86 illustrations en noir et blanc accompagnent le texte.

[ISBN 704-94786 dc22 20007046093]

Compte rendu par Françoise Létoublon, Erga

L'auteur de *The Scepter and the Spear* et de *The Death of Patroklos* est mort en 2003, bien avant la sortie de son dernier livre en 2008 donc¹. Comme les deux précédents, c'est un ouvrage majeur qui s'attaque de front au problème capital de la confrontation entre textes et images dans l'Antiquité, en particulier en ce qui concerne l'iconographie de la Guerre de Troie. Le titre signifie en effet que les images représentées sur divers supports (peintures de vases, sculptures, fresques murales, miroirs gravés...) sont considérées comme des témoignages (anglais *witness*), impliquant des hypothèses fortes sur l'idéologie de ceux qui les ont conçues –qu'il s'agisse d'artistes grecs ou non.

Avec une grande sagesse, S. L. fait cette confrontation à partir d'exemples très précis et de grands domaines géographiques et culturels, cela en trois grands chapitres : la Grèce, la Grande Grèce (*Megale Hellas*), et l'Etrurie. La période traitée est de grande amplitude, du VII^e au IV^e siècle av. J.-C., ce qui lui permet de montrer comment les thèmes iconographiques venus de Grèce se sont transmis en Italie en passant par les Etrusques. Les thèmes traités dans un chapitre se retrouvent parfois dans un autre (par exemple celui de Troïlus), mais non constamment, ce qui est compréhensible à partir de la fréquence de ces thèmes dans telle ou telle région abordée par l'auteur. Les différents thèmes mythologiques illustrés dans tel ou tel contexte forment une sorte de moule dans lequel chaque période peut couler ses propres conceptions sur le plan religieux, esthétique et idéologique (p. 1, je traduis assez librement, ne comprenant pas vraiment ce que l'auteur a voulu dire par le premier adjectif de la phrase « molds to match its own ontological, ideological, and religious outlook »). Selon l'auteur, les peintres connaissaient les poèmes et les poètes étaient environnés d'images, dans une culture constamment « interactive » (p. 2), mais il reconnaît que ce n'est pas une vue unanimement partagée chez les spécialistes. L'interaction entre les artistes existait aussi entre le public et sa clientèle, imposant à la fois le respect des traditions et un constant renouvellement. L'étude de ce commerce de l'art (p. 3 « regarding artwork as a business ») implique de tenir compte de l'usage des objets et de se demander ce que les usagers comprenaient des images utilisées : S. L. s'élève vigoureusement contre la théorie de la « banalisation » des thèmes mythologiques grecs pour des populations non-grecques. Sa démonstration s'attache par exemple à la fréquence du thème de l'immolation par Achille de jeunes Troyens comme possible vecteur d'un message anti-romain chez les Etrusques.

¹ T. H. Carpenter, qui avait travaillé en parallèle avec lui sur l'iconographie à Rome en 2001 et 2002, explique dans un sobre avant-propos que l'auteur a mis la touche finale au manuscrit après avoir appris en novembre 2002 qu'il était atteint par une tumeur au cerveau inopérable. Carpenter a ensuite fait les modifications nécessaires pour la publication en respectant scrupuleusement ses intentions. Une dotation de la fondation Loeb a permis la publication des illustrations sans lesquelles le texte serait bien difficile à suivre.

L'introduction pose d'importants problèmes de méthode : les peintures de vases sont datées d'une manière bien plus sûre que les textes, en ce qui concerne l'épopée du moins. Dans la mesure où elles constituent paradoxalement les premiers témoignages critiques sur les poèmes, ils permettent d'établir une chronologie des poèmes eux-mêmes. Mais il faut manier l'argument chronologique avec prudence, puisque certains passages de l'épopée sont suspects d'y avoir été introduits tardivement (par exemple *Il.* 7.333-335, p. 9, daterait probablement du Ve s. av. J.-C.). L'utilisation de l'écriture dans les peintures de vase permet aussi des remarques très pertinentes : tous les exemples archaïques d'inscriptions métriques impliquent que le texte cité n'appartient pas à la tradition de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* qui a été conservée. Ainsi, une coupe de Douris montrant un enfant qui apprend à lire nous montre sur sa tablette un vers appartenant à une autre *Illiade* que la nôtre.

Les relations entre poésie et peintres présentent ainsi trois possibilités ou paradigmes :

- l'*Illiade* et l'*Odyssée* diffusées par écrit au cours du VIII^e et VII^e siècles ont exercé une énorme influence sur les peintres à partir du VII^e s. (Luckenbach, Friis Johansen et d'autres, thèse à laquelle B. Powell a redonné de la vigueur).
- les peintres ont travaillé indépendamment de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, fondant leur connaissance des mythes sur les contes entendus pendant leur enfance (Cook, Snodgrass).
- hypothèse évolutive sur la fixation du texte de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, qui aurait atteint une forme stable au milieu du VI^e s. (soutenue par G. Nagy).

Du faisceau d'arguments qu'il déploie, S. L. conclut en faveur du troisième paradigme : les peintures de vase supposent l'existence jusqu'à une date relativement tardive d'*Iliades* et d'*Odyssées* alternatives par rapport à celles que nous connaissons.

Le chapitre I porte sur les peintures de vases en Grèce propre à partir du VII^e s., et tout d'abord sur le thème de l'aveuglement de Polyphème, dont il compare 4 versions datant toutes de 650 av. J.-C. environ : cette image pourrait être l'emblème des dangers et angoisses connues par les Grecs explorateurs des nouveaux mondes (p. 17). Une hydrie corinthienne représente Thétis et les Néréides au chevet d'Achille mort (p. 18-20) : le motif dans un vase destiné aux banquets et servant d'offrande funéraire pourrait être que les hommes doivent accepter la mort et le deuil dont les dieux leur donnent l'exemple.

S. L. consacre 6 pages à l'analyse détaillée du fameux « vase François », un grand cratère dont les deux faces sont reproduites p. 22-23 (fig. 6 et 7). Les 6 frises superposées qui décoraient le vase, comportant en tout 12 sujets mythologiques, constituent un matériau exceptionnel pour une telle analyse comparative : sur la face A de haut en bas, la chasse au sanglier de Calydon, les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, les noces de Thétis et Pélée, l'embuscade tendue par Achille à Troïlos, des animaux et monstres, la bataille entre les pygmées et les grues ; sur la face B Thésée et la danse de victoire, la bataille entre les Centaures et les Lapithes, la suite du défilé des noces de Thétis et Pélée, le retour d'Héphaïstos, des animaux et des monstres, la bataille entre les pygmées et les grues. Le vase a été découvert dans une tombe étrusque, mais son usage et sa destination d'origine sont inconnus. La prise en compte des deux faces et de tous les registres montre des correspondances étonnantes, même s'il n'y a pas de fil directeur pour l'ensemble des scènes

représentées : la bataille entre pygmées et grues que l'on voit dans les deux faces du registre 6 se trouve dans une comparaison de *l'Iliade*, mais c'est aussi la danse que Thésée dansa après avoir tué le Minotaure, que l'on voit dans le registre 1b. On retrouve Thésée dans la Centaustomachie du registre 2b, qui rappelle le récit de Nestor en *Il.* I, 260-273. Sous la frise ininterrompue représentant le mariage de Thétis et Pélée se trouve le retour d'Héphaïstos (4b) lié aussi à Thétis qui l'avait accueilli (trois passages de *l'Iliade* y font allusion). Et sur les deux anses, on voit Ajax transportant le cadavre d'Achille, qui apparaît lui-même dans les jeux funèbres pour Patrocle et dans le piège tendu à Troïlos (2a et 4a), tandis que Pélée, outre les noces avec Thétis, apparaît dans la chasse de Calydon. La face A montre donc surtout Achille et sa famille. La course de chars, différemment du récit de *l'Iliade*, montre en tête devant Diomède Automédon, habituel cocher d'Achille : selon S. L., le peintre Clitias a pu ainsi suggérer une victoire d'Achille lui-même. L'épisode de Troïlos le montre en train de courir si vite que ses pieds ne touchent pas le sol. Ces deux épisodes montrent donc la qualité de rapidité pour laquelle Achille était renommé. L'embuscade montre un Achille rusé, doté de qualités généralement reconnues à Ulysse. Mais pour l'ensemble, si Thésée est un exemple de courage et de valeur guerrière et Héphaïstos de ruse, c'est bien Achille le héros qui rassemble en lui toutes les qualités héroïques. La comparaison avec un vase de Boston consacré à Ulysse, représentant Polyphème d'un côté, Circé de l'autre permet à S. L. de conclure cette section, un peu artificiellement me semble-t-il, sur le caractère traditionnel de la comparaison entre Achille et Ulysse (p. 25-27).

Viennent ensuite des « perspectives corinthiennes », portant sur des peintures de vases associées au Cycle épique, dont deux représentent le combat d'Achille et Hector autour du cadavre de Troïlos, une la mort d'Achille dont l'immense cadavre est défendu par un non moins immense Ajax. La section suivante est consacrée au peintre Exékias, lui aussi particulièrement intéressé par le Cycle (Achille et Ajax jouant, avec au verso Castor et Pollux sur le départ : le message porte sur la comparaison héroïque, mais n'est pas explicité clairement). La suivante, sur les Sirènes, montre l'importance du type de vase : les Sirènes sur des vases destinés au banquet semblent en relation avec des thèmes de séduction amoureuse (des Erotes sur l'autre face pour un célèbre stamnos du British Museum) et avec la poésie lyrique ; dans les peintures représentant le rachat du cadavre d'Hector traitées ensuite, on voit Achille évoluer du statut d'homme mûr (barbu) vers le jeune homme imberbe, dans la position du banquet, avec un couteau sacrificiel en main au V^e siècle, à l'époque où les textes (*les Myrmidons* d'Eschyle) s'intéressent à sa relation homo-érotique avec Patrocle (p. 55 et suiv.), et l'auteur en conclut que l'histoire d'Achille pouvait traduire les espoirs et les craintes ressentis par les Athéniens au moment où ils se créaient une conscience nationale et un ordre nouveaux (p. 63). Cela permet de passer aux portraits comparés d'Achille et Ulysse au V^e s., avec en particulier une représentation d'Achille bandant Patrocle blessé par Sosias et le skyphos de Chiusi montrant le retour d'Ulysse en Ithaque sur une face et Pénélope prostrée face à Télémaque devant le métier à tisser sur l'autre, au milieu du V^e s., et enfin le grand portrait d'Achille en pied, appuyé sur sa lance, imberbe et pensif par le Peintre d'Achille vers 450 av. J.-C., avec sur l'autre face une femme sans nom inscrit mais identifiable à Briséis, image héroïque destinée à stimuler les jeunes Athéniens. Ce chapitre se termine par une étude originale d'une série de vases « cabiriques » de Béotie (425-325 av. J.-C.) qui présentent une image « rafraîchissante » du mythe troyen (p. 80), la dernière phase du mythe troyen en Grèce centrale. Ulysse et Circé, le Jugement de Paris, le sac de Troie, Ulysse et Borée y sont représentés sous forme grotesque et parodique. La représentation d'Ulysse fuyant Borée en courant au-dessus de la

mer, le trident de Poséidon en main (p. 79) pourrait être une parodie des représentations d'Achille courant au-dessus des flots vers les Îles des Bienheureux, telle la coupe attique de la figure 47 (p. 81).

Le chapitre 2 porte sur la Grande Grèce, et commence d'une manière surprenante au premier abord, non avec des vases de la période archaïque, mais du V^e siècle, pour aller jusqu'aux vases apuliens de 340 av. J.-C. environ. Les thèmes abordés sont l'armement d'Achille, l'arrivée d'Hélène et Paris à Troie, Pélée et Phoenix, les funérailles de Patrocle, le deuil d'Achille, une *prothesis* anonyme, l'ambassade auprès d'Achille, Ulysse aux Enfers, divers épisodes concernant Thersite, le meurtre de Troïlos et de Lycaon. Une part de ces peintures montrent un traitement burlesque qui rappelle les vases cabiriques. Dans ces peintures d'Italie du sud, la sauvagerie d'Achille semble mise en évidence. Les sujets mythologiques représentés semblent relativement proches de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, ou de textes proches.

Le chapitre 3 porte sur l'Etrurie, et il est le seul qui comporte des supports divers, par suite évidemment des hasards des trouvailles archéologiques suivant les régions. Il commence avec des objets sculptés en bas-relief, le char de Monteleone di Spoleto (vers 550 av. J.-C.), et une pyxis en ivoire avec des scènes de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* (vers 600 av. J.-C.), poursuit avec le thème de l'embuscade tendue par Achille à Troïlos (fresque d'une tombe d'env. 530 av. J.-C., amphore pontique d'env. 560 av. J.-C. et bouteille corinthienne d'env. 600-575) et avec des miroirs étrusques du V^e siècle (mission d'Aphrodite auprès d'Hélène, deuil de Pénélope, Ulysse aux Enfers, Achille sacrifiant de jeunes Troyens, ce dernier thème se trouvant aussi dans des fresques funéraires). En dernier lieu, S. L. analyse les représentations d'un sarcophage de marbre étrusque du IV^e s. qui montre la permanence des thèmes traités par les artistes étrusques : Achille sacrifiant les jeunes Troyens s'y retrouve avec le sacrifice de Polyxène par Néoptolème, Ulysse menaçant Circé et Ulysse sacrifiant un bélier. L'auteur conclut ce chapitre (p. 170-173) sur la manière dont les Etrusques ont su adapter le langage mythopoétique grec en passant d'un médium à un autre. Les premières scènes concernant Ulysse et Achille apparaissent sur des poteries au VII^e siècle et deviennent populaires dans la seconde moitié du VI^e. On trouve l'image de Thétis présentant ses armes à son fils sur certains des plus anciens scarabées et bagues étrusques du VI^e au III^e siècle. La question de l'identité des artistes est épineuse : s'agit-il d'objets importés, d'artistes grecs immigrés ou d'artistes étrusques inspirés par des modèles grecs ? Les œuvres archaïques sont souvent dues à des artistes grecs connus par ailleurs, mais ensuite, il semble bien que les Etrusques se soient appropriés les mythes de la Guerre de Troie. S. L. pose le problème de la connaissance qu'ils ont pu avoir du texte épique pour conclure qu'ils étaient probablement ignorants d'une approche directe, orale ou écrite, mais qu'il a pu y avoir des traductions ou des adaptations dans leur langue.

La conclusion d'ensemble tient en trois pages denses et bien pensées. L'hypothèse d'une influence des Etrusques sur les peintres apuliens qu'il propose n'est pas formellement démontrable mais très séduisante. Elle explique la construction du livre avec le chapitre sur l'Etrurie après celui sur l'Italie du sud, chronologiquement postérieure dans l'ensemble.

La lecture du livre est constamment très stimulante, le matériel iconographique d'une richesse exceptionnelle. Le thème d'Achille et Troïlos, le seul m'a-t-il semblé qui revienne régulièrement dans les trois chapitres, est d'une telle fréquence, alors qu'il ne se trouve ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssee*, fût-ce sous forme allusive, qu'il oblige à penser que c'est l'ensemble du Cycle épique qui était connu partout dans le monde hellénique et chez leurs voisins. Les spécialistes d'Homère autant que ceux de l'iconographie antique devront compter avec cet ouvrage, qui devrait aussi intéresser beaucoup le grand public.