



**HAL**  
open science

# Grecs contre Troyens : une esthétique du désordre et de la transgression dans la céramique attique

Nikolina Kéi

► **To cite this version:**

Nikolina Kéi. Grecs contre Troyens : une esthétique du désordre et de la transgression dans la céramique attique. N. Barrendon, Is. Pimouguet-Pédarros. La transgression en temps de guerre de l'Antiquité à nos jours, PUR, pp.195-213, 2021. halshs-03916984v2

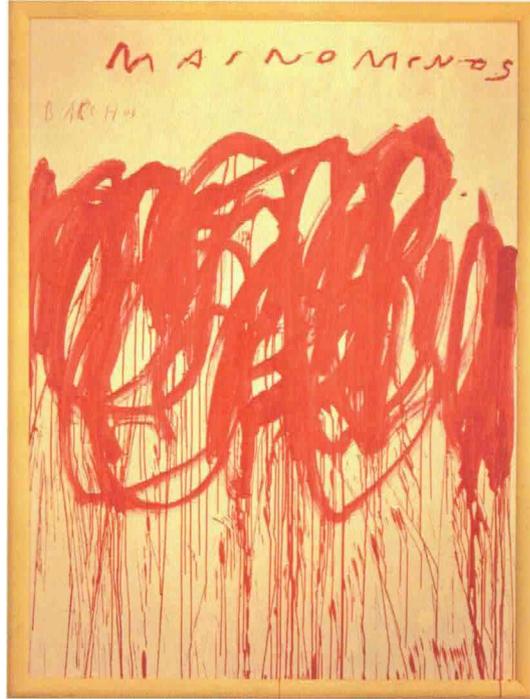
**HAL Id: halshs-03916984**

**<https://shs.hal.science/halshs-03916984v2>**

Submitted on 30 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



échanges, relations internationales  
histoire du monde atlantique

# La transgression en temps de guerre

DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS

Sous la direction de  
Nathalie Barrandon et Isabelle Pimouguet-Pedarrros

35. Cf. Kelsen Hans, « Le concept d'État et la psychologie sociale comportant en particulier l'examen de la théorie freudienne des foules » et « Le concept sociologique et le concept juridique de l'État », tous deux repris dans *Incidence 3. Le Surmoi, genèse politique*, Paris, La Félin, 2009.

## Grecs contre Troyens : une esthétique du désordre et de la transgression dans la céramique attique

Contrairement à ce qu'il a été longuement affirmé, la guerre ne serait pas « cette réalité toujours présente dans la vie grecque », le « centre de la vie des Grecs » et un « état naturel, que les Grecs auraient fini par accepter<sup>1</sup> ». En effet, tout un outillage diplomatique décliné en traités de paix, en trêves et en alliances prouve que les Grecs ne portaient pas constamment d'armes<sup>2</sup>. Toutefois, il n'y a aucun doute que la guerre fut une constante visuelle dans l'espace public de la cité : dans l'*agora*, dans les sanctuaires et les nécropoles, les sculptures, les stèles, les peintures murales et les vases donnaient à voir les départs et les retours des hoplites, des combats collectifs et des duels, des héros tombés au champ de bataille. La guerre infiltrait aussi l'espace domestique, surtout l'*andrôn*, par le biais des images ornant des vases utilisés pour le service et la consommation du vin. Sur les surfaces bombées des cratères, des amphores, des hydries, des skyphoi et des coupes, le combat armé est présenté comme un vrai spectacle : des guerriers à pied, à cheval ou en char, menacent, blessent et tuent leurs ennemis avec des lances, des épées et des pierres<sup>3</sup>. Sur leurs beaux corps juvéniles, tantôt protégés par une panoplie étincillante<sup>4</sup>, tantôt en nudité héroïque, l'usage abondant du rouge-violet marque des jets, des éclaboussements et des écoulements de sang<sup>5</sup>.

Cette esthétisation de la violence sanguinaire, intolérable aux yeux de certains Occidentaux, n'était en aucun cas gratuite ; au contraire, elle visualisait et véhiculait des valeurs chères aux Grecs, comme celle de la bravoure, de l'excellence virile (*andreia*), de la « belle mort » et bien évidemment de la gloire éternelle (*kleos, kydos*). Lors du *symposion*, moment de convivialité entre citoyens, la vue de ces scènes ne pouvait que rappeler les poèmes homériques, fondement de la *paideia* grecque, saturés de menaces, d'affron-

tements, de mutilations, de supplices, de sang, de morts et de cadavres mutilés. Cependant, au sein de cette imagerie de violence banalisée, quelques scènes semblent atteindre les limites de ce qui est tolérable en temps de guerre; il s'agit des actes transgressifs comme le viol et le meurtre dans un espace sacré ainsi que l'outrage des cadavres ennemis. Or le contexte de ces manifestations d'*hybris* est presque toujours le même, celui de la guerre de Troie, et les personnages qui les commettent sont connus de tous : ce sont Ajax, fils d'Oïlée, Achille et Néoptolème.

Les vases que je vais ici analyser sont produits dans l'Athènes des v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles av. notre ère. Leur forme (amphores, cratères, coupes à boire, skyphoi, plats, hydries<sup>6</sup>) indique qu'ils étaient destinés au banquet (*symposion*)<sup>7</sup>, même si dans leur majorité, ils furent découverts en Etrurie, à l'intérieur des tombes de l'élite locale où ils servaient d'offrandes funéraires et de signes de statut social. Néanmoins, les valeurs que ces vases véhiculent sont celles de la société qui les a produits<sup>8</sup>.

## L'OUTRAGE AU CADAVRE D'HECTOR

À l'instar de tout phénomène culturel, la guerre a ses propres lois, ses *nomoi*, qui fixent des comportements, des gestes ainsi que des limites dans les relations avec l'ennemi<sup>9</sup>. La violence de la guerre n'est donc ni une sauvagerie pure ni un déferlement incontrôlé; elle est soumise aux règles du code guerrier. Parmi ces règles figure celle du respect du cadavre de l'ennemi : une fois dépouillé de ses armes, le corps doit être rendu aux siens pour que les funérailles aient lieu. Car, pour les Grecs, le corps doit demeurer intact et intègre; la mutilation, la décapitation, la défiguration sont des pratiques propres aux populations barbares<sup>10</sup>. Dans l'*Illiade*, Hector rappelle à deux reprises à Achille le traitement dû au cadavre de l'adversaire vaincu :

« Allons ! prenons ici les dieux pour garants : ils seront les meilleurs témoins et gardiens de nos accords. Je ne songe pas, pour ma part, à t'infliger de monstrueux outrages, si Zeus m'octroie de tenir bon et de t'arracher la vie; mais, au contraire, quand je t'aurai pris tes armes illustres, j'entends rendre ton corps, Achille, aux Achéens. Fais donc, toi, de même<sup>11</sup>. »

Et plus loin, frappé à mort, Hector répète sa requête sous forme de supplication :

« Je t'en supplie, par ta vie, par tes genoux, ne laisse pas les chiens me dévorer près des nefs achéennes; accepte bronze et or à ta suffisance; accepte les présents que t'offriront mon père et ma digne mère; rends leur mon corps à ramener chez moi, afin que les Troyens et les femmes des Troyens au mort que je serai donnent sa part de feu<sup>12</sup>. »

Mais Achille, dans son immense colère (*mēnis*), traite Hector de chien, menace de découper et manger ses chairs et de ne jamais rendre le corps aux siens :

« Non, chien, ne me supplie ni par mes genoux ni par mes parents. Aussi vrai que je voudrais voir ma colère et mon cœur m'induire à couper ton corps pour le dévorer tout cru, après ce que tu m'as fait, nul n'écartera les chiens de la tête, quand même on m'amènerait, on me pèserait ici dix ou vingt fois ta rançon, en m'en promettant davantage encore; non, quand bien même Priam le Dardanide ferait dans la balance mettre ton pesant d'or; non, quoi qu'on fasse, ta digne mère ne te placera pas sur un lit funèbre, pour pleurer celui qu'elle a mis au monde, et les chiens, les oiseaux te dévoreront tout entier<sup>13</sup>. »

La suite est connue : Achille attache le cadavre d'Hector à son char, le traîne dans la poussière avant de le livrer aux chiens et aux oiseaux. En défigurant le corps héroïque d'Hector et en empêchant tout rituel funéraire, Achille prive son digne adversaire de sa *geras thanontōn*, de « la belle mort<sup>14</sup> », seul moyen pour un guerrier d'atteindre la gloire éternelle. Nul doute, le comportement d'Achille est une offense aux dieux qui sauront s'en venger comme le prédit Hector juste avant son dernier souffle :

« Prends garde seulement que je ne sois pour toi le sujet du courroux céleste, le jour où Pâris ou Phoebos Apollon, tout brave que tu es, te donneront la mort devant les portes Scées<sup>15</sup>. »

L'*hybris* d'Achille figure sur une quinzaine de vases datés du vi<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Sur une hydrie attribuée au Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère) [fig. 1]<sup>17</sup>, pour n'en prendre qu'un seul exemple, Priam et Hécube assistent depuis leur palais au spectacle désolant du cadavre de leurs fils traîné par le char d'Achille : tandis que Priam tend un bras vers Achille, Hécube se lamente; leurs gestes sont ceux des personnages figurés dans les scènes de *prothesis* et d'*ekphora* (exposition et transport du cadavre). À droite, deux éléments rappellent la cause de l'outrage d'Achille : le tumulus de Patrocle, peint en blanc et inscrit de son nom, ainsi que son *eidōlon* armé qui vole vers la gauche, dans la même direction que la figure féminine ailée dominant la scène. Il s'agit sans doute de la déesse messagère Iris<sup>18</sup>, sa présence signalant une double volonté divine : l'arrêt du traitement affligeant<sup>19</sup> et la préservation du cadavre de toute altération<sup>20</sup>, autrement dit le retour à l'ordre. Enfin, deux détails renforcent l'idée du sacrilège : d'abord, le serpent figuré devant le tumulus, animal à la fois dangereux et funeste<sup>21</sup>. Puis, l'épissime du bouclier d'Achille sous forme de triscèle (trois jambes qui tournoient)<sup>22</sup> : celui-ci souligne d'une part, la vélocité et l'empressement d'Achille, héros « aux pieds légers » qui, tel un *apobatès*, saute sur son char<sup>23</sup>, de l'autre, l'immobilité raide du cadavre d'Hector aux jambes liées à la caisse du char d'Achille<sup>24</sup>.

L'*hybris* d'Achille à l'égard du fils de Priam est aussi évoquée par une série de vases représentant le thème de la rançon d'Hector<sup>25</sup>. Les composants principaux de la scène sont Achille mono-posiaste, allongé sur son lit de banquet, le cadavre d'Hector gisant sous le lit ou à côté<sup>26</sup> et Priam qui, s'approchant du côté gauche, esquisse le geste de supplication<sup>27</sup>.

Le célèbre skyphos attribué au Peintre de Brygos (490-480 av. notre ère) [fig. 2]<sup>28</sup> reste exceptionnel dans son traitement de la scène. Sur le côté principal, on voit Priam qui, en tête d'un cortège de porteurs de dons<sup>29</sup>, arrive dans la tente d'Achille; le fils de Thétis est en train de banqueter seul, alors que sous le lit, gît nu, dépouillé de ses armes (*gymnos*), le cadavre d'Hector. Comme dans les scènes représentant le cadavre traîné par le char d'Achille, dans les scènes de la rançon d'Hector, il y a un renversement injurieux de l'ordre établi puisque le corps du défunt aurait dû être nettoyé, habillé et posé sur son lit funéraire, entouré et pleuré par ses proches comme le veut la coutume de la *prothesis*. La place sous la *klinè* est en général destinée au chien du banqueteur, aucunement aux héros de la guerre<sup>30</sup>. Le traitement offensant d'Hector est renforcé par la présence de la viande posée ostensiblement sur la table devant le lit, rappel de la terrible menace d'Achille de manger crue la chair d'Hector<sup>31</sup>; par ailleurs, le sang sur les tranches de viande fait écho à la blessure ouverte sur son corps qui n'a rien pourtant de cadavérique. De la même manière, le couteau tenu par Achille rappelle que celui-ci s'est comporté à l'égard de son adversaire comme un *mageiros*, comme un sacrificateur<sup>32</sup>. Une série de motifs « décoratifs » entrent dans la même logique : d'abord, les motifs animaliers ornant le lit, à savoir les deux serpents<sup>33</sup>, et surtout la panthère<sup>34</sup> et le taureau<sup>35</sup> dont le face-à-face rappelle celui d'Achille et d'Hector<sup>36</sup>; et puis, le *gorgoneion* ornant le bouclier au-dessus du lit, motif d'épouvante par excellence, qui condense à lui seul l'horreur de la mort<sup>37</sup>.

Un *gorgoneion* orne aussi le bouclier figuré au-dessus du lit d'Achille à l'intérieur d'une coupe attribuée à Macron (vers 480 av. notre ère) [fig. 3]<sup>38</sup>. Ici, la scène de la rançon est plus elliptique, Priam et son cortège étant absents. Toutefois, la tension n'en est pas moindre : Achille, couronné, est allongé sur son lit de banquet, alors qu'en dessous gît le cadavre d'Hector, couvert de blessures, les jambes pliées et les mains attachées derrière le dos. Comme sur l'image précédente, le couteau que le fils de Thétis tient juste au-dessus de la tête d'Hector, semble incompatible avec le calme de sa présence. Le rôle du couteau n'est pourtant pas restreint à la scène du médaillon puisqu'il renvoie à l'extérieur de la coupe représentant le sacrifice de Polyxène (fig. 8); le lieu du sacrifice n'est autre que la tombe d'Achille. J'y reviendrai.

## LA MORT DE TROÏLOS

La colère d'Achille ne se déchaîne pas seulement contre Hector mais aussi contre les autres fils de Priam : ainsi, il tue Polydore<sup>39</sup>, Lycaon, bien que celui-ci le supplie, désarmé, de l'épargner<sup>40</sup> ainsi que Troïlos. La mort de ce dernier, parfois contaminée par celle d'Astyanax, fut un sujet retenu par les peintres attiques<sup>41</sup>.

Sur une amphore tyrrhénienne du Peintre de Timiadès (570-550 av. notre ère) [fig. 4]<sup>42</sup>, le fils de Thétis menace Hector avec sa lance au bout de laquelle se trouve plantée la tête de Troïlos. Le corps décapité du jeune prince gît au sol, derrière l'autel d'Apollon Thymbraios<sup>43</sup>; bien que sa forme rappelle, sans doute volontairement, une tombe, il s'agit bien d'un « *bomos* » comme le prouve l'inscription. Le corps outré du jeune prince prend ainsi la place d'un animal sacrificiel, déjà évoqué par le bucrane ornant le bouclier d'Hector<sup>44</sup>. Toutefois, ce sacrifice perverti<sup>45</sup> ne prive pas les Grecs du soutien des dieux : la présence d'Hermès, dieu du passage de la vie à la mort, et d'Athéna, déesse de l'intelligence (*mētis*) guerrière, une couronne à la main, octroie une certaine légitimité à l'acte démesuré d'Achille.

Le même type de comportement emporté figure sur une hydrie du Groupe de Léagros (510-500 av. notre ère)<sup>46</sup> : on y voit Achille bondir sur un autel en brandissant la tête de Troïlos contre les Troyens ayant réussi à récupérer le corps mutilé du garçon (fig. 5a). Il est intéressant de noter que cette scène de violence sourde est en écho avec la scène de palestre qui orne l'épaule du vase : en effet, la posture d'Achille est semblable à celle de l'athlète qui s'apprête à lancer le disque (fig. 5b)<sup>47</sup>. Les deux registres sont à la fois complémentaires et opposés. Complémentaires, parce que l'entraînement à la palestre permet au citoyen de développer des qualités physiques indispensables à la guerre – l'agilité, la promptitude, la discipline et l'endurance à la douleur – et en même temps, de s'initier à l'esprit agonistique<sup>48</sup>; la figure d'Achille, « le meilleur des Achéens », incarne au mieux cette force et excellence virile. Opposés parce que si l'image de l'épaule célèbre l'idéal civique du *kaloskagathos*, l'image de la panse semble mettre en question l'*aretè* de ce même Achille emporté par sa colère meurtrière; comme dans le cas précédent, le cadavre décapité du jeune Troïlos et sa tête utilisée comme projectile sont les signes de sa fureur transgressant les normes du combat. Notons que la scène de l'épaule a une fonction supplémentaire : la vue des jeunes athlètes en pleine action ne peut que susciter le désir chez le spectateur, à savoir le banqueteur, l'hydrie étant un des vases utilisés dans le cadre du banquet. Nous verrons avec les exemples qui vont suivre que violence physique et désir au sein de la même image ne sont pas incompatibles.

## LE SAC DE LA VILLE DE TROIE : LE LIEU DE TOUS LES OUTRAGES

Le sac de la ville de Troie devient en image l'espace et le temps de toutes les atrocités commises par les Grecs aux dépens des Troyens : hommes, femmes, vieillards et enfants, personne n'échappe à la violence des « pilliers ». Le souvenir de cette nuit est tellement douloureux qu'Ulysse n'arrive pas à retenir ses larmes, lorsque l'aède des Phéaciens, Démodokos, commence à en faire le récit :

« La femme pleure ainsi, jetée sur son époux, quand il tombe au-devant des murs et de son peuple, pour écarter de sa cité, de ses enfants, la journée sans merci; elle le voit qui meurt, qui déjà se convulse; elle s'attache à lui, et crie, et se lamente, et voici, dans son dos, les lances ennemies qui viennent lui tailler la nuque et les épaules! et voici l'esclavage et ses dures misères!... et les affres du deuil lui ravagent les joues<sup>49</sup>. »

De leur côté, les peintres attiques font de la prise de Troie un sujet assez fréquent tout au long des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles av. notre ère<sup>50</sup>. Ils en retiennent en particulier quatre moments : le sacrifice de Polyxène, le viol de Cassandre, la mort de Priam et la mort d'Astyanax.

## LE VIOL DE CASSANDRE

Il n'y a pas de doute que mettre en scène ou même suggérer le viol d'une femme sur des objets d'usage quotidien, festif ou rituel, est une chose inacceptable pour nous contemporains. Il n'en est pas ainsi pour les peintres attiques qui ont choisi le thème du « viol de Cassandre », fille de Priam, pour un certain nombre de leurs productions destinées au banquet<sup>51</sup>. Sur ces images on voit le chef locrien Ajax en train d'arracher la jeune fille de la statue d'Athéna où elle s'est réfugiée. L'attitude de Cassandre rappelle celle des femmes thébaines dans les *Sept contre Thèbes*, qui, à l'arrivée de l'armée ennemie, cherchent refuge aux statues divines :

« Ah! Une clameur a passé par-dessus nos murs : l'armée des boucliers blancs s'avance et, prête au combat, se hâte vers Thèbes. Qui donc nous sauvera? Quel dieu, quelle déesse nous apportera son secours? Que puis-je, moi, que tomber devant les statues de nos dieux? O bienheureux idoles à vos sanctuaires, je m'attache à vos images; car l'heure pressée, pourquoi m'attarderais-je en vains gémissements? Entendez-vous ou non le fracas des boucliers? Quand donc, si ce n'est à cette heure, aurons-nous recours aux supplications des voiles et des guirlandes<sup>52</sup>? »

Il faut toutefois préciser que l'acte de viol lui-même n'est jamais vraiment représenté mais plutôt suggéré par le comportement agressif d'Ajax ainsi que par le corps dénudé de la jeune fille au regard et aux gestes effrayés. Il n'y a pas de doute que le viol des épouses et des filles de l'ennemi fut un acte attendu autant qu'appréhendé lors de la prise d'une cité; la tirade plaintive d'Andromaque, captive de Néoptolème, le prouve<sup>53</sup>. Achille lui-même l'affirme lorsqu'il rêve d'un monde où, seul avec Patrocle, ils délieraient « le voile saint au front de Troie<sup>54</sup> ». Notons pourtant que les actes désignés comme « viol » ou « agression sexuelle » n'appartiennent pas à une catégorie clairement définie par les Anciens qui n'avaient pas d'ailleurs de terme équivalent, en dehors du terme générique d'« hybris » désignant l'outrage et l'atteinte à l'intégrité d'une personne. Est-ce que le viol d'une femme était condamnable comme il l'est aujourd'hui? La réponse est bien évidemment négative. S'il y avait condamnation, c'était seulement parce qu'atteindre au corps d'une femme signifiait atteindre à l'honneur des hommes (père/époux) de son *oikos*<sup>55</sup>. Le viol de Cassandre entre précisément dans la logique de l'éradication de l'*oikos* de Priam par les Grecs. Dans la mise en scène de l'épisode, ce qui pourrait déranger le spectateur antique, c'est moins le viol lui-même, que l'affront d'Ajax à l'égard d'Athéna. Car, en agressant Cassandre, Ajax agresse aussi la fille de Zeus, la suppliante et la divinité suppliée faisant par le toucher un seul corps<sup>56</sup>.

Le viol de Cassandre peut être présenté comme un sujet autonome ou intégré dans le sac de la ville de Troie. À la première catégorie appartient le plat attribué à Paséas (520-510 av. notre ère) [fig. 6] représentant la jeune fille, entièrement nue, cramponnée à la robe de la statue d'Athéna alors qu'Ajax essaie de la saisir par les deux bras<sup>57</sup>. L'absence de base ainsi que la posture de la statue, vue de profil, le bouclier levé et la lance pointée vers Ajax, donnent l'impression que c'est Athéna elle-même qui s'apprête à défendre la jeune fille contre le chef locrien. En effet, ici comme ailleurs, le peintre met l'accent plus sur le face-à-face entre Ajax et Athéna que sur la menace pesée sur la jeune fille.

Il n'y a pas de doute que la nudité de la jeune vierge, signe de son extrême vulnérabilité, octroie des connotations érotiques à la scène<sup>58</sup>. Cette érotisation est autrement manifeste sur une amphore attribuée au Groupe E (550-540 av. notre ère) [fig. 7] où les personnages principaux – Ajax, son épée levée contre Cassandre vêtue et accroupie derrière le bouclier de la statue d'Athéna à la posture de combattante (*Promachos*) – sont entourés des deux hommes entièrement nus qui, face à la violence de l'acte, s'enfuient<sup>59</sup>. Est-ce que leur nudité est celle des *gymnoi*, des hommes troyens sans armes, victimes sans défense dans les scènes du sac de Troie, ou celle des athlètes aux corps désirables? Au revers du vase, les personnages centraux, Thésée et le Minotaure, sont entourés de quatre « spectateurs », une femme et deux jeunes hommes à la « nudité héroïque » ou « athlétique<sup>60</sup> ». Il me semble,

donc, que comme dans le cas de l'hydrie de Londres (fig. 4a-b), la présence sur l'un et l'autre côté du vase de ces hommes nus vise avant tout au plaisir des spectateurs/banqueteurs, très sensibles à la beauté des athlètes. En même temps, elle véhicule des valeurs agonistiques, tout comme le trépiéd sur le bouclier d'Athéna<sup>61</sup> – prix que l'on remporte lors d'une compétition – et l'exploit de Thésée.

## LE SACRIFICE DE POLYXÈNE

À la perspective d'être captivées, violées et souillées par les envahisseurs, les héroïnes de la tragédie préfèrent la mort. Tel est aussi le choix de Polyxène : « Je rends la liberté à la lumière de mes yeux, et j'offre mon corps à Hadès », affirme-t-elle à Ulysse et puis, en s'adressant à sa mère, Hécube : « Aide-moi à vouloir la mort avant d'essuyer des opprobres indignes<sup>62</sup>. » En effet, la jeune fille de Priam sera égorgée sur la tombe d'Achille par le fils de celui-ci, Néoptolème<sup>63</sup>. En image, la mort de Polyxène est donc présentée comme un sacrifice humain, pratique apparemment restreinte à l'imaginaire poétique et visuel<sup>64</sup>.

Il a été mentionné plus haut que l'image d'Achille au médaillon de la coupe de Macron (fig. 3) était intimement liée à la scène sur les côtés extérieurs représentant un autre outrage, à savoir le sacrifice de Polyxène (fig. 8). En effet, on y voit une procession d'hommes armés, Néoptolème en tête, son épée dégainée, conduisant la jeune fille vers le tumulus d'Achille, occupant l'espace entier de l'anse du vase. Détail important, le fils d'Achille, agrippe Polyxène par le poignet, geste nuptial que les Grecs appellent *khair ep karpō*. Procession nuptiale, funérailles et sacrifice sanglant se trouvent ainsi détournés, pervertis par l'égorgement imminent de la jeune vierge. Notons ici que les objets déposés sur la tombe – deux lances, une épée, deux bâtons nouveaux, un paquetage d'athlète (éponge, strigile et aryballe), un pétasos, un étui à aulos ainsi qu'une masse de cheveux – désignent Achille en tant que guerrier, athlète et banqueteur. Effectivement, c'est en tant que monopsiaste qu'Achille figure à l'intérieur de la coupe, image détournée, là aussi, du banquet.

Un schéma semblable est adopté sur une hydrie du Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère) [fig. 9] : Néoptolème conduit par le poignet Polyxène, la tête voilée à l'instar d'une jeune mariée<sup>65</sup>. Le point d'arrivée est de nouveau le tumulus d'Achille, au-dessus duquel vole son *eidōlon* armé. On y distingue aussi deux motifs animaliers, un serpent<sup>66</sup> et un lion. Ce dernier incarne le colère d'Achille; en effet, Apollon compare le fils de Thétis à un lion, à un animal prédateur qui ne connaît aucune limite : « On dirait un lion qui, docile à l'appel de sa vigueur puissante et de sa superbe, vient se jeter sur les brutes

des hommes, pour s'en faire un festin. Achille a, comme lui, quitté toute pitié, et il ignore le respect<sup>67</sup>. »

Mais c'est sur une amphore tyrrhénienne attribuée au Peintre de Timiadès (570-550 av. notre ère) que l'on voit l'acte lui-même dans toute sa brutalité : Néoptolème perce de la pointe de son épée la gorge de Polyxène portée à l'horizontale par Ajax, fils d'Oïlée (Iliades), Antiphathès et Amphilochos (fig. 10)<sup>68</sup>. Des flots de sang coulent, sur la tombe d'Achille, ici figuré comme un autel allumé<sup>69</sup>, renforçant ainsi les liens visuels et sémantiques avec le sacrifice animalier. Alors que le vieux Nestor et Diomède assistent à la mise à mort de la jeune *parthenos*, Phoinix s'en détourne, signe de sa révolte ou de sa réprobation<sup>70</sup>.

## LA MORT DE PRIAM

Toutefois, l'acte qui constitue le *climax* du sac de la ville de Troie n'est autre que la mort de Priam, tué par Néoptolème alors qu'il cherchait refuge à l'autel de son palais, celui de Zeus Herkeios. La mort du vieux roi désarmé, sur ce lieu de protection divine pour les suppliants mais aussi d'accueil pour les hôtes, brise, une fois de plus, les codes du comportement héroïque<sup>71</sup>.

En image, l'autel de l'*oikos* royal, est figuré au centre de la composition alors que tout autour gravitent les Troyens sans défense (*gymnoi*), à savoir les femmes, les vieillards, les jeunes hommes désarmés et les enfants. Ainsi, sur une hydrie du Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère) [fig. 11a]<sup>72</sup>, Néoptolème en hoplite s'apprête à frapper avec sa lance Priam qui, assis sur l'autel, esquisse de sa main levée un geste de supplication. L'hoplite et le vieillard sont flanqués de deux femmes aux gestes et attitudes diamétralement opposés. Alors que la femme à droite, épeurée, lève ses bras pour implorer la pitié de Néoptolème, celle de gauche respire en toute tranquillité une fleur. Ce geste est souvent adopté par des figures « spectatrices », souvent désignées par les anglophones comme « onlookers<sup>73</sup> », qui assistent à des événements de type athlétique, héroïque, musical ou autre, mis en scène sous forme de spectacle. C'est un geste de plaisir à la fois olfactif et visuel : en effet, le désir et l'ardeur au combat qui caractérisent des héros comme Héraclès et Thésée mais aussi les meilleurs des guerriers grecs, sont désignés chez Homère comme « *kharmē* », nom appartenant à la même famille que le verbe « *khairō* » (se réjouir)<sup>74</sup>. Ce n'est donc guère étonnant, si sur une amphore du Peintre d'Andokidès<sup>75</sup>, Hermès et Athéna, une fleur à la main, profitent du duel qui se déroule sous leurs yeux. Sans oublier que dans l'*Iliade*, Athéna et Apollon posés sur le chêne de Zeus comme des vautours, jouissent du spectacle des hommes aux boucliers, casques et javelines scintillants<sup>76</sup>. Toutefois, sur notre hydrie, la situation est beaucoup plus compliquée puisque Néoptolème ne se comporte guère comme un héros mais comme un

*hybristès*; ceci prouve de nouveau qu'on doit toujours s'abstenir de projeter ses propres jugements sur les images antiques. La vraie excellence, l'*aretè*, est évoquée par la scène de l'épaule où deux guerriers en pose, très probablement Achille, le père de Néoptolème, et Ajax, le fils de Télamon, sont en train de jouer à un jeu de pions sous le regard d'Athéna (fig. 11b). Il paraît que le but du jeu, représenté sur plusieurs vases, consiste à « s'emparer d'une ville en déployant différentes stratégies pour capturer l'ennemi<sup>77</sup> ». On pourrait même aller plus loin et suggérer que les deux joueurs sont concentrés sur la chute de la ville de Troie<sup>78</sup>, signalée par la mort de Priam figurée sur la panse du vase. Les deux guerriers, partenaires et pas adversaires, s'adonnent finalement à un jeu qui relève de la performance agonistique et de la stratégie guerrière, ou pour parler grec, de la *mêtis* incarnée par Athéna. Mais le rôle de la déesse ne s'arrête pas là : sa présence centrale, dans le même axe que la figure de Priam, fait qu'elle pourrait être aussi vue comme la destinataire de la supplication du vieux roi<sup>79</sup>. Quoi qu'il en soit, la colère de Néoptolème qui s'acharne contre un vieillard suppliant, défiant ainsi tout ordre humain et divin, est en contraste total avec le calme d'Achille, d'Ajax et d'Athéna, dont la main levée appelle au retour à l'ordre.

## LA MORT D'ASTYANAX

L'*hybris* de Néoptolème est renforcée lorsque, dans certaines images, il utilise l'enfant Astyanax comme arme pour assommer Priam<sup>80</sup>. Tel est le cas sur un cratère en calice attribué au Peintre d'Altamura (vers 470 av. notre ère) [fig. 12a-b]<sup>81</sup> : le vieux roi, assis sur l'autel, la main tendue, voit avec terreur Néoptolème se diriger contre lui en brandissant son petit-fils par la cheville. L'enfant est entièrement nu tout comme Cassandra figurée à sa gauche : agenouillée au sol, elle enlace la statue d'Athéna alors qu'Ajax l'agrippe par le bras. De l'autre côté de la statue, une jeune femme, un coffre à la main, s'enfuit tout en tournant la tête vers Cassandra. C'est une figure secondaire qui renvoie aux scènes de toilette nuptiale, peuplées par des jeunes filles portant des coffres, des boîtes, des vases à parfum<sup>82</sup>; sa présence rappelle que Cassandra est une *parthenos*, une fille en âge de mariage, au destin brisé. La scène continue au revers du vase où l'on voit une jeune femme ceinte d'un diadème, à l'instar des jeunes mariées. Elle suit un guerrier portant sur ses épaules un vieillard : il s'agit d'Anchise sauvé par son fils, Enée. L'effondrement de l'*oikos* de Priam est ainsi juxtaposé à la fondation de l'*oikos* d'Anchise.

Sur le cratère du Peintre d'Altamura, la sacralité du lieu est marquée par l'autel de Zeus Herkeios ainsi que par la statue d'Athéna qui, contrairement aux cas précédents, est représentée inactive, dans une rigide frontalité propre aux statues archaïques<sup>83</sup>. Ces deux objets sacrés, matérialisation de la présence de Zeus et de sa fille, Athéna, renforcent le sacrilège commis à l'égard

de Priam et de sa fille, Cassandra. De manière semblable, à l'extérieur d'une coupe attribuée au Peintre de Brygos (vers 480 av. notre ère)<sup>84</sup>, la sacralité de l'autel royal est accentuée par un énorme trépied figuré entre Priam et Polyxène (fig. 13a-b) : le premier supplie Néoptolème qui l'attaque en utilisant comme arme le corps inerte d'Astyanax, la seconde est emmenée par Akamas pour être bientôt sacrifiée sur la tombe d'Achille. Il est possible que le trépied soit le signe de la colère d'Apollon, allié des Troyens ayant construit avec Poséidon les murs de la cité<sup>85</sup>. Au revers, on retrouve Astyanax, cette fois en fuite, la tête tournée vers sa mère, Andromaque. « Celle qui combat les hommes », comme son nom l'indique, est armée d'un pilon et s'appête à frapper le Grec Orsimès menaçant de son épée un Troyen tombé à terre<sup>86</sup>. Sous l'anse, un second Troyen à terre, se défend contre un Grec, Hypéros, tandis que, plus loin, une femme échevelée cherche à s'enfuir. Le Peintre de Brygos, tout comme les peintres des deux vases qui vont suivre, insistent sur le caractère asymétrique du combat entre les Grecs armés et les Troyens *gymnoi*, – hommes désarmés, femmes, vieillards, enfants – qui utilisent tout moyen pour se protéger : la supplication, les armes improvisées (pilon), la fuite. La sauvagerie de la situation est aussi véhiculée par les épisodes des guerriers grecs, deux serpents et un lion<sup>87</sup>. À ceux-ci, il faudrait ajouter le taureau qui orne le bouclier d'Achille<sup>88</sup>, figuré sur le médaillon de la coupe, entre Phoenix et Briséis, l'esclave-tuteur et la concubine d'Achille.

Mais la représentation la plus sanguinaire du sac de Troie est sans doute celle de la célèbre hydrie du Peintre de Kléophradès (vers 480 av. notre ère) [fig. 14]<sup>89</sup>. Comme dans les cas précédents, l'image s'organise autour des deux actes transgressifs. Le premier est le viol de Cassandra : on voit Ajax pointer son épée contre la jeune fille qui, dénudée, les jambes écartées et le sexe exposé, implore pour sa pitié tout en s'accrochant à la statue d'Athéna. Tout autour des femmes sont en train de se lamenter; leurs gestes sont ceux des funérailles et prédisent l'échec de la supplication aussi bien que leur avenir en tant qu'esclaves. La posture recroquevillée de leurs corps est en miroir avec le feuillage plié du palmier, signe d'Artémis et d'Apollon<sup>90</sup>. En effet, Cassandra, par son statut de *parthenos* et celui de prêtresse d'Apollon, se trouve sous la protection des deux divinités. Sans oublier qu'Apollon est l'allié des Troyens. Le second acte transgressif est bien évidemment le double meurtre de Priam et d'Astyanax par Néoptolème. Le vieux roi, assis sur l'autel, se tient la tête à deux mains, alors qu'il porte, sur ses genoux, le corps nu et disloqué de son petit-fils. Le sang qui coule abondamment de la tête de Priam et du corps d'Astyanax, ainsi que les taches de sang sur l'autel, traces des sacrifices antérieurs, assimilent l'acte de Néoptolème à un sacrifice humain<sup>91</sup>. En effet, au lieu d'une épée, le fils d'Achille porte une *machaira*, couteau utilisé pour l'égorgeage de l'animal. Le sang versé de Priam et d'Astyanax entraîne, bien évidemment, la pollution de l'autel royal<sup>92</sup>. Mais la scène ne se réduit pas à ces deux sacrilèges. Contrairement à Cassandra, victime impuissante de son

violeur, et des femmes qui se lamentent en vue de leur captivité imminente, une femme, sans doute Andromaque<sup>93</sup>, s'apprête à achever avec un pilon un Grec agenouillé, posture qui est pourtant propre aux vaincus ; cette femme incarne toute seule la population résistante<sup>94</sup>. Enfin, la scène se referme avec deux autres épisodes : à gauche, Énée emportant sur son dos son père, Anchise, et suivi par son fils, Ascagne ; à droite, la vieille Aithra, la mère de Thésée, délivrée par Akamas et Démophon. Ainsi, au sein de cette image, tout à fait exceptionnelle, représentant l'éradication de l'*oïkos* de Priam et l'affront simultané des Grecs à quatre divinités – Zeus, Athéna, Apollon et Artémis – ces deux derniers épisodes constituent une ouverture vers un avenir moins sombre.

Comment expliquer ces images de violence, d'excès et de désordre ? D'abord, il faut toujours se rappeler que ce sont des images destinées au cadre du banquet ; elles ne sont pas faites pour condamner ou dénoncer la violence, ni pour éveiller la pitié ou l'indignation. Au contraire, elles sont faites pour le plaisir visuel mais aussi intellectuel des convives, puisqu'elles interpellent leur mémoire et leur savoir, les épopées homériques étant au fondement de l'éducation grecque. Ce sont aussi des images faites pour susciter et alimenter des échanges, qui pourraient concerner les valeurs partagées par les convives, comme celles de l'*andreia*, de l'*aretê* et du *kleos*. Peut-être que, finalement, la meilleure manière d'en parler est de mettre en scène des actes qui les renient, des actes faits par des héros grecs d'un temps reculé<sup>95</sup>. En effet, ces images représentent des états d'âme, ceux d'Achille, d'Ajax et de Néoptolème, qui, en allant à l'encontre de l'éthique héroïque, inversent les codes iconographiques : les héros se déchaînent comme des fauves contre des victimes sans défense – vieillards, femmes, enfants –, alors que les rites des funérailles, du sacrifice, du mariage ainsi que la pratique du banquet se trouvent détournés. La colère et le comportement hybristique de ces héros engendrent des expériences limites comme la frayeur, la vengeance, le désespoir, la supplication, l'outrage, la souillure, expériences qui, sur le plan visuel, ne peuvent que fasciner le spectateur. Cette fascination est parfois signalée par les figures « spectatrices » à l'intérieur de l'image qui, une fleur à la main, semblent profiter de ces « spectacles » sanguinaires. Il ne semble donc y avoir aucun jugement moral de la part des peintres, leurs images étant destinées à un espace qui pourrait lui-même devenir, à cause de la consommation immodérée du vin, un espace de violence, de transgression et d'*hybris*<sup>96</sup>.

Nikolina Kéi

## NOTES

- MOMIGLIANO Arnaldo, « Some Observations on the Causes of War in Ancient Historiography », in *Secondo Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 (1960), p. 21-22. Sur la guerre dans l'Antiquité grecque, voir à titre indicatif VERNANT Jean-Pierre (dir.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, Mouton, 1968 ; BERNAND André, *Guerre et violence en Grèce antique*, Paris, Hachette littératures, 1999 ; PAYEN Pascal, *La guerre dans le monde grec. VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, Malakoff, Armand Colin, 2018.
- PAYEN Pascal, *La guerre dans le monde grec. VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, op. cit., p. 88-95.
- Sur la violence de la guerre dans la céramique attique, voir RECKE Matthias, *Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Istanbul, Ege Yayınları, 2002 ; STÄHLI Adrian, « Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland », in GÜNTHER FISCHER et SUSANNE MORAW (éd.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart, Steiner, 2005, p. 19-44 ; MUTH Susanne, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008. Sur l'iconographie de la guerre, voir aussi LISSARRAGUE François, « Histoire sociale et image : guerre et guerriers dans l'imagerie grecque », in Trinidad TORTOSA et Juan Antonio SANTOS (dir.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004, p. 183-189.
- LISSARRAGUE François, « Corps et armes : figures grecques du guerrier », in Véronique DASEN et Jérôme WILGAUX (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, PUR, 2008, p. 15-27 ; LISSARRAGUE François, « Armure et ornement dans l'imagerie attique », in Nikolaus DIETRICH et Michael SQUIRE (éd.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 129-141.
- Sur les blessures en iconographie antique, voir à titre indicatif GEROULANOS Stephanos, BRIDLER René, *Trauma, Wund-Entstehung und Wund-Pflege im antiken Griechenland*, Mayence, Ph. Von Zabern, 1994 ; GRMEK Mirko Dražen, « Le sang et la blessure dans l'imagerie vasculaire de la guerre en Grèce », *Ktéma* 31, 2006, p. 309-338 ; SAUNDERS David, « Dead Warriors and their Wounds in Black-Figure Vase-Painting », in Donna C. KURTZ (éd.), *Essays in classical archaeology for Eleni Hatzivassiliou: 1977-2007*, Oxford, Beazley Archive and Archeopress, 2008, p. 85-94 ; KÉI Nikolina, « La vulnérabilité mise en scène : blessures et soins sur les images antiques », in Lydie BODIQUÉ et Véronique MEHL (dir.), *L'Antiquité écarlate. Le sang des anciens*, Rennes, PUR, 2017, p. 75-91. Voir aussi KÉI Nikolina, « Du corps mutilé aux membres magnifiés », *Mētis*, n. s. 17, 2019, p. 77-97 et CHAZALON Ludi, « Étriper, égorgé, démembrer, décapiter : révélations des peintres de vases grecs », in Florence GHERCHANOC et Stéphanie WYLER (dir.), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, PUR, 2020, p. 23-40.
- Notons que l'hydrie, vase contenant de l'eau, était utilisée dans le cadre de plusieurs cérémonies, comme celle du mariage.
- Sur le banquet grec, voir entre autres LISSARRAGUE François, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987 ; MURRAY Oswyn, *Symptica: a symposium on the symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990 ; SCHMITT-PANTEL Pauline, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris/Rome, École française de Rome, 1992 ; SCHÄFER Alfred, *Unterhaltung beim griechischen Symposion*, Mainz, Ph. von Zabern, 1997 ; ORFANOS Charalampo et CARRIÈRE Jean-Claude (éd.), *Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome. Colloque international université de Toulouse-Le Mirail, mars 2002*, (Pallas 61), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003 ; CATONI Maria Luisa, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, Feltrinelli, 2010 ; LYNCH Kathleen, *The Symposium in Context: pottery from a late archaic house near the Athenian Agora*, (Hesperia Supplements 46), Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 2011 ; HOBDEN Fiona, *The Symposium in Ancient Greek Society and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 ; WECOWSKI Marek, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford university press, 2014 ; MURRAY Oswyn et CAZZATO Vanessa (éd.), *The Symposium: Drinking Greek Style. Essays on Greek Pleasure*, Oxford, Oxford university press, 2018.

8. D'après Clemente Marconi, les vases attiques sont des objets transculturels et transociaux : leurs scènes sont génériques et pour cela ouvertes à des interprétations multiples autour de la Méditerranée : MARCONI Clemente, « Images for a warrior. On a group of Athenian vases and their public », in Clemente MARCONI (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002*, Leiden/Boston, Brill, 2004, p. 27-40. Contrairement à Marconi, Robin Osborne suggère que les scènes des vases attiques sont spécifiques aux intérêts de la clientèle athénienne : OSBORNE Robin, « Images for a warrior. On a group of Athenian vases and their public », in Clemente MARCONI (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies op. cit.*, p. 41-54. Enfin, d'après François Lissarrague, la clientèle étrusque s'intéresse plus à la forme du vase qu'à son décor : LISSARRAGUE François, « Voyages d'images : iconographie et aire culturelles », *Revue des études anciennes* 89, p. 261-270, p. 268. Sur la question, voir aussi BOARDMAN John, *The History of Greek Vases: Pottery, Painters and Pictures*. Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 145, 164-165, 226-239 ; PALEOTHODOROS Dimitris, « Pourquoi les Etrusques achetaient-ils des vases attiques ? », *Les Études Classiques* 70, 2002, p. 139-160 ; SAUNDERS David, « The Distribution of the Berlin Painter's Vases », in J. Michael PAUSTY (ed.), *The Berlin Painter and his World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.* Princeton/New Haven/Londres, Princeton University Art Museum/Yale University Press, 2017, p. 107-131 et en dernier lieu, BUNDRICK Sheraamy D., *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2019. Sur les modes de perception des vases dans le cadre de *symposion*, voir HEINEMANN Alexander, *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, p. 52-58. Sur la visibilité ou la non-visibilité des images des vases dans le cadre de *symposion*, voir DIETRICH Nikolaus, « Levels of visibility and modes of viewing in Attic vase-painting », in Achim LICHTENBERGER et Rubina RAJA (ed.), *The Diversity of Classical Archaeology*, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in Classical Archaeology », vol. 1, 2017, p. 303-322.
9. PAYEN Pascal, *La guerre dans le monde grec. VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, op. cit., p. 96-98, 216-218.
10. Cf. p. ex. Hdt, IX, 79. Sur ce point voir MULLER Yannick, « La mutilation de l'ennemi en Grèce classique : pratique barbare ou préjugé grec ? », in Annie ALLÉLY (éd.), *Corps au supplice et violences de guerre dans l'Antiquité*, Bordeaux/Paris, Ausonius, diff. De Boccard, 2014, p. 41-54.
11. Hom., *Il.*, XXII, 254-259 (trad. P. Mazon, CUF).
12. Hom., *Il.*, XXII, 338-343 (trad. P. Mazon, CUF).
13. Hom., *Il.*, XXII, 345-354 (trad. P. Mazon, CUF).
14. VERNANT Jean-Pierre, « La belle mort et le cadavre outragé », in Gherardo GNOLI et Jean-Pierre VERNANT (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge University Press, 1990, p. 45-76 ; LORAUX Nicole, « Morts devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », in Gherardo GNOLI et Jean-Pierre VERNANT (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, op. cit., p. 27-43.
15. Hom., *Il.*, XXII, 358-360, (trad. P. Mazon, CUF).
16. L'épisode est raconté dans le chant XXII de l'*Iliade*, 395-404. Sur le sujet, voir VANDEVELDE Emily T., « The Vengeance of Achilles: The Dragging of Hektor at Troy », *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 63, 1965, p. 34-52 ; LIMC I, s. v. « Achilleus », n. 585-600 (A. Kossatz-Deissmann). Sur le personnage ambivalent d'Achille, voir VON DEN HOFF Ralf, « 'Achill, das Vieh' ? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern », in Günter FISCHER Susanne Moraw (ed.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* op. cit., p. 225-246.
17. Boston, Museum of Fine Arts 63.473 ; Para 164.31bis ; Add<sup>2</sup> 96 ; BA 351200.
18. Rappelons que c'est Iris que Zeus envoie à Thétis pour lui demander de convaincre Achille de rendre le corps d'Hector aux siens : Hom., *Il.*, XXIV, 74-77. Sur la figure d'Iris dans une série d'images représentant le cadavre d'Hector traîné par le char d'Achille, voir CAILLAUD Anthony, « Arrête ton char ? », *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 12, 2019, [http://journals.openedition.org/mondesanciens/2202] ; [DOI:10.4000/mondesanciens.2202].
19. Hom., *Il.*, XXIV, 22-76.
20. Hom., *Il.*, XXIV, 18-21.
21. Rappelons que dans l'*Iliade* (III, 33), Alexandre-Pâris effrayé à la vue de l'arrivée de Ménélas, est comparé à quelqu'un qui vient d'apercevoir un serpent. Et lorsqu'Hector attend Achille : « Tel un serpent des montagnes, sur son trou, attend l'homme ; il s'est repu de poisons malfaisants, une colère atroce le pénètre ; il regarde d'un œil effrayant, lové autour de son trou » (Hom., *Il.*, XXII, 93-95, trad. P. Mazon, CUF). Sur le serpent chez Homère, voir SCHNAPP-GOURBEILLON Annie, *Lions, Héros, masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, F. Maspero, 1981, p. 91. Sur la présence du serpent sur les armes, voir RODRIGUEZ PÉREZ Diana, « Contextualizing Symbols. "The Eagle and the Snake" in the Ancient Greek World », *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie* 33, 2011, p. 1-18 ; LISSARRAGUE François, « Armure et ornement dans l'imagerie attique », art. cité, p. 135.
22. Sur le rapport entre représentations visuelle et poétique des épisodes, voir JUBIER-GALINIER Cécile et LAURENS Annie-France, « Boucliers en images et images de bouclier, effets de réel », in Pierre SAUZEAU et Thierry Van Compernelle (éd.), *Les armes dans l'Antiquité. De la technique à l'imaginaire*, Montpellier, CERCAM-université Paul-Valéry, Montpellier 3, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 105-120 ; LISSARRAGUE François, « Looking at Shield Devices: Tragedy and Vase Painting », in Christina KRAUS, Simon GOLDHILL, Helene P. FOLEY et Jaś ELSNER (ed.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honor of Froma Zeitlin*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 151-164 ; LISSARRAGUE François, « Le temps des boucliers », in Giovanni CARERI, François LISSARRAGUE, Jean-Claude SCHMITT et Carlo SEVERI (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, p. 21-31. Sur les épisodes représentant le corps humain, en partie ou en entier, voir LISSARRAGUE François, « Corps à corps : épisodes anthropomorphiques dans la céramique attique », in Dietrich BOSCHUNG, Harvey Alan SHAPIRO et Frank WASCHECK (ed.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, Morphomata 23, Paderborn, p. 11-31 ; KÉI Nikolina, « Du corps mutilé aux membres magnifiés », art. cité.
23. Sur ce point, voir NAGY Gregory, *Homer, the Preclassic*, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 172-173.
24. L'idée de la vitesse est également visualisée par la divinité ailée qui domine la scène, par l'*Eidolon* ailé de Patrocle mais aussi par les chars figurés sur l'épaule.
25. Hom., *Il.*, XXIV, 440-632. Sur l'iconographie de la rançon d'Hector dans la céramique attique, voir surtout LIMC I, s. v. « Achilles » (A. Kossatz-Deissmann) ; LIMC IV, s. v. « Hektor » (Od. Touchefeu) ; BASISTA Wolfgang, « Hektors Lösung », *Boreas* 2, 1979, p. 5-36 ; GIULIANI Luca, *Image and Myth: a history of pictorial narration in Greek art*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2013, (éd. orig. München, 2003), p. 139-156 ; TOUCHEFEU Odette, « L'humiliation d'Hector », *Méris* 5, 1990, p. 157-168 ; PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, 2017, p. 241-252.
26. Rappelons que dans le texte homérique, Priam ne voit pas le corps de son fils : Hom., *Il.*, XXIV, 583.
27. Sur les gestes de supplication, voir PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, op. cit.
28. Vienne, Kunsthistorisches Museum 328 ; ARV<sup>2</sup> 380.171 ; Para 366, 368 ; Add<sup>2</sup> 227 ; BA 204068.
29. Pour que l'ordre soit restitué, pour que le corps d'Hector soit rendu aux siens, il faut qu'Achille accepte les présents offerts par Priam, objets à la fois beaux et précieux. C'est par le rétablissement, à la fin de l'*Iliade*, d'une forme d'échange entre Priam et Achille que chacun des protagonistes retrouve sa gloire, son *kydos* : sur le sujet, voir KÉI Nikolina et LISSARRAGUE François, « *Aglaa dora* : la rançon d'Hector et le système des objets », in Stephan DEGIANT, Dominique JAILLARD et Ivonne MANFRINI (dir.), *Agalma ou les figurations de l'invisible. Approches comparées*, à paraître.
30. GIULIANI Luca, *Image and Myth: a history of pictorial narration in Greek art*, op. cit., p. 152.
31. Hom., *Il.*, XXII, 345-347. Sur ce point, voir PEDRINA Marta, « Tra supplica e oltraggio, tra 'beau mort' e 'belle mort' », in Isabella COLPO, Irene FAVARETTO et Francesca GHEDINI (ed.), *Gli eroi di Omero*, (Iconografia 2006), Roma, Quasar, 2007, p. 232-239.

32. GIULIANI Luca, *Image and Myth: a history of pictorial narration in Greek art*, op. cit., p. 150
33. Sur le serpent, voir plus haut, n. 21.
34. Hom., *Il.*, XXI, 573-574. Voir SCHNAPP-GOURBEILLON Annie, *Lions, Héros, masques*, op. cit., p. 89.
35. Hom., *Il.*, XVII, 542.
36. Hom., *Il.*, XXII, 310 et suiv. : Hector est comparé à un aigle qui s'apprête à ravir un agneau ou un lièvre. Voir LISSARRAGUE François, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999, p. 98.
37. Sur le gorgoneion, voir FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012 (1995), p. 127-152.
38. Paris, Musée du Louvre G153; *ARV*<sup>2</sup> 460.14; *Add*<sup>2</sup> 244; *BA* 204695.
39. Hom., *Il.*, XX, 407-418.
40. Hom., *Il.*, XXI, 34-133.
41. Sur la mort de Troïlos, voir POMARI Alessandra, « Le massacre des innocents », in Christian BRON et Effy KASSAPOGLOU (éd.), *L'image en jeu : de l'Antiquité à Paul Klee*, Lausanne, 1993, p. 103-125; *LIMC* VIII, s. v. « Troïlos » (A. Kossatz-Deissmann). Sur la mort d'Astyanax, voir plus bas, n. 80.
42. Munich, Antikensammlungen 1426; *ABV* 95.5; *Para* 36; *Add*<sup>2</sup> 25; *BA* 310005. Notons ici que les amphores tyrrhéniennes étaient spécialement conçues pour l'exportation en Étrurie.
43. Voir plus bas l'amphore tyrrhénienne du même peintre à Londres (British Museum 1897.0727.2) représentant la mort de Polyxène au-dessus du tombeau d'Achille (fig. 9) *ABV* 97.27; *Para* 37; *Add*<sup>2</sup> 26; *BA* 310027.
44. Sur le rôle des épisèmes dans les images attiques, voir plus haut, n. 22.
45. Sur le sacrifice humain, voir plus bas, n. 64. On retrouve le même schéma sur une amphore tyrrhénienne du Peintre de Prométhée (560-550 av. notre ère) où Achille brandit la tête de Troïlos en la tenant du bout de sa longue chevelure : Florence, Museo Archeologico Etrusco 70993; *ABV* 95.6; *Para* 36; *Add*<sup>2</sup> 25; *BA* 310006.
46. Londres, British Museum B326; *ABV* 362.28; *Add*<sup>2</sup> 96; *BA* 302023.
47. Dans *Les Troyennes* d'Euripide (1121), le corps d'Astyanax est cruellement lancé comme un disque (*diskēma pikron*) du haut des tours : voir LAURENS Annie-France, « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *Dialogues de l'histoire ancienne*, vol. 10, 1984, p. 203-251, p. 221.
48. D'ailleurs, pendant qu'Achille en colère contre Agamemnon, refuse de participer au combat, ses guerriers s'amuse à lancer disques et javelots, et à tirer de l'arc : cf. Hom., *Il.*, II, 774-775.
49. Hom., *Od.*, VIII, 523-530 (trad. P. Mazon, CUF).
50. Sur le sac de Troie, voir entre autres ANDERSON Michael John, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford, Clarendon Press, 1997; HEDREEN Guy Michael, *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001; GIULIANI Luca, *Image and Myth: a History of Pictorial Narration in Greek Art*, op. cit., p. 171-186.
51. Sur le sujet, voir DAVREUX Juliette, *La Légende de la Prophétesse Cassandre*, Liège, Paris, Faculté de philosophie et lettres, E. Droz, 1942; *LIMCI*, s. v. « Aias II », n. 339-349 (O. Touchefeu-CHAMAY Jacques et von BOTHMER Dietrich, « Ajax et Cassandre par le Peintre de Princeton », *Antike Kunst*, vol. 30, n. 1, 1987, p. 58-68; CONNELLY Joan Breton, « Narrative and Image in Archaic Vase Painting: Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion », in Peter James HOLLADAY (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 86-101; HEDREEN Guy Michael, *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, op. cit., p. 22-32; *LIMC* VII, s. v. « Cassandra » (O. Paoletti); MARIOTTI Sabina, *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa/Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001; PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, op. cit., p. 189-218; COLLARD Hélène, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, (Kernos Supplément 30), Liège, 2013, p. 43-48, 171-174.
52. Eschl, *Sept*, 89-102, trad. Paul Mazon.
53. Eur., *Andr.*, 384-406.
54. Hom., *Il.*, XVI, 97-100.
55. Sur le viol, voir DEACY Susan et PIERCE Karen F. (ed.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, Swansea/Londres, Duckworth & The Classical Press of Wales, 1997; OMITOWOJU Rosanna, *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; BOEHRINGER Sandra, « Les violences sexuelles dans l'Antiquité : où se joue le genre ? », in Frédéric CHAUVAU, Lydie BODIOLU, Myriam SORIA, Ludovic GAUSSOT et Marie-José GRIHOM (dir.), *Le corps en lambeaux : Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, PUR, 2016, p. 33-49; DAMET Aurélie, s. v. « viol », in Lydie BODIOLU et Véronique MEHL (dir.), *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 2019, p. 650-652.
56. Selon l'*Ilioupersis* d'Arctinos, Ajax, après avoir poursuivi Cassandre dans le temple d'Athéna, s'empare d'elle et fait tomber le *xoanon* de la déesse : Proclus, *Chrestomathie*, 261-262.
57. New Haven, Yale University Art Gallery 1913.169; *ARV*<sup>2</sup> 163.4; *Add*<sup>2</sup> 182; *BA* 201522. Sur la représentation des statues sur les vases, voir OENBRINK Werner, *Das Bild im Bilde: Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Frankfurt am Main/New York, P. Lang, 1997, notamment p. 34-43; DE CESARE Monica, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1997.
58. Sur la nudité de Cassandre, voir BONFANTE Larissa, « Nudity as Costume in Classical Art », *AJA*, 93, 4, 1989, p. 543-570, et notamment p. 560; ANDERSON Michael John, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, op. cit., p. 200.
59. New York, Metropolitan Museum 41.162.143; *ABV* 134.25; *Para* 55; *Add*<sup>2</sup> 36; *BA* 301059.
60. Sur la nudité athlétique, voir à titre indicatif GHERCHANOC Florence, « Nudités athlétiques et identités en Grèce ancienne », *Mētis*, n. s. 6, 2008, p. 75-101.
61. Sur le trépied en général, voir PAPALEXANDROU Nassos, *The Visual Poetics of Power. Warriors, Youths, and Tripods in Early Greece*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford, Lexington Books, 2005.
62. Euripide, *Hécube*, 367-368, 373-374 (trad. J. Alaux, CUF).
63. Sur l'iconographie de Polyxène, voir surtout *LIMC* VII, s. v. « Polyxène » (Od. Touchefeu-Meynier)
64. Sur le sacrifice humain, voir BONNECHERE Pierre, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athènes/Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994, (Kernos, Supplément 3); BONNECHERE Pierre, « La pompé sacrificielle des victimes humaines en Grèce ancienne », *REA* 99, 1997, p. 63-89; GEORGIOUDI Stella, « À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne : remarques critiques », *Archiv für Religionsgeschichte* 1, 1999, p. 74-79; DURAND Jean-Louis, LISSARRAGUE François, « Mourir à l'autel. Remarques sur l'imagerie du sacrifice humain dans la céramique attique », *Archiv für Religionsgeschichte*, 1, 1999, p. 83-106, notamment p. 91-102; MYLONOPOULOS Ioannis, « Gory details? The Iconography of Human Sacrifice in Ancient Greek Art », in Renaud GAGNÉ et Pierre BONNECHERE (ed.), *Sacrifices humains : perspectives croisées et représentations*; *Human sacrifice: cross-cultural perspectives and representations*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 61-85.
65. Berlin, Antikensammlung F1902; *ABV* 363.37; *Para* 161; *Add*<sup>2</sup> 96; *BA* 302032.
66. Sur le serpent, voir plus haut, n. 21.
67. Hom., *Il.*, XXIV, 41-44 (trad. P. Mazon, CUF). Sur le lion et les fauves en général dans les époques homériques, voir SCHNAPP-GOURBEILLON Annie, *Lions, Héros, masques : les représentations de l'animal chez Homère*, op. cit.; GRAND-CLÉMENT Adeline, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, Paris, De Boccard, 2011, p. 303-305.
68. Londres, British Museum 1897.0727.2.; *ABV* 97.27; *Para* 37; *Add*<sup>2</sup> 26; *BA* 310027.
69. Sur l'usage de la tombe en tant qu'autel, voir PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, op. cit., p. 111-113. Voir aussi l'amphore du même peintre, analysée plus haut (fig. 3).
70. MYLONOPOULOS Ioannis, « Gory details? The Iconography of Human Sacrifice in Ancient Greek Art », art. cité, p. 75.
71. Sur les textes anciens évoquant la mort de Priam, voir ANDERSON Michael John, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, op. cit., p. 28-38. Sur l'iconographie de la mort de Priam, voir

- LIMC VII, s. v., « Priamos », 507-522 (J. Neils); PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, op. cit., p. 51-88.
72. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum L311; ABV 362.35; Para 161; Add<sup>2</sup> 96; BA 302030.
73. Sur les « spectateurs » figurés sur les vases attiques à figures noires, voir STANSBURY-O'DONNELL Mark D., *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
74. Hom., *Il.*, XIII, 82 : les deux Ajax ressentent une joyeuse exaltation pour la bataille que Poséidon lui-même a insufflée dans leur cœur.
75. Paris, Musée du Louvre G1; vers 520; ABV 253.2; ARV<sup>2</sup> 3.2; Para 320; Add<sup>2</sup> 149; BA 200002.
76. Hom., *Il.*, VII, 58-62.
77. DASEN Véronique, « Achille et Ajax : quand l'agôn s'allie à l'aléa », *Revue de Mauss*, 46, 2015, p. 81-98, p. 91.
78. *Idem*.
79. Voir aussi PEDRINA Marta, *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, op. cit., p. 60.
80. Sur la mort d'Astyanax, voir LIMC II, s. v. « Astyanax I » (Od. Touchefeu); TOUCHEFEU Odette, « Lecture des images mythologiques : Un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax », in François LISSARRAGUE et Françoise THELAMON (éd.), *Image et céramique grecque : Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, Rouen, Université de Rouen, 1983, p. 21-27.
81. Boston, Museum of Fine Arts 59.178; ARV<sup>2</sup> 590.11; Para 394; Add<sup>2</sup> 264; BA 206829.
82. LISSARRAGUE François, « Women, boxes, containers: some signs and metaphors », in Ellen D. REEDER (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore/Princeton, The Walters art Gallery, Princeton University Press, 1995, p. 91-101 et *id.*, « Images du gynécée », in Paul VEYNE, François LISSARRAGUE et Françoise FRONTISI-DUCROUX (dir.), *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, p. 157-178.
83. OENBRINK Werner, *Das Bild im Bilde: Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, op. cit., p. 417; DE CESARE Monica, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, op. cit., p. 40. Sur la frontalité, voir FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, op. cit.
84. Paris, Musée du Louvre G152; ARV<sup>2</sup> 369.1; Para 365; Add<sup>2</sup> 224; BA 203900. La coupe est signée du potier Brygos.
85. Voir HEDREEN Guy Michael, *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, op. cit., p. 80-90.
86. Sur le rôle des femmes dans la guerre défensive, voir plus bas.
87. Sur le sens du serpent et du lion, voir plus haut, n. 21 et n. 67.
88. Hom., *Il.*, XVII, 542.
89. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81669; ARV<sup>2</sup> 189.74; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201724.
90. Sur la polysémie du palmier, voir HURWIT Jeffrey-Mark, « Palm Trees and the Pathetic Fallacy in Archaic Greek Poetry and Art », *Classical Journal* 77, 1981-1982, p. 193-199; MADDEN John, « The Palms do not Weep: A Reply to Professor Hurwit and a Note on the Death of Priam in Greek Art », *Classical Journal* 78, 1982-1983, p. 193-199; SOURVINOU-INWOOD Christiane, *Reading Greek Culture. Text and Images, Rituals and Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 99-144; CHAZALON Ludi, « L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges », *AnnAStorAnt*, n. s. 2, 1995, p. 103-131; MONBRUN Philippe, « Nautes, Artémis et le palmier de Délos : les belles "plantes" du chant VI de l'Odyssée », in Lydie BODIOU et Véronique MEHL (dir.), *La religion des femmes en Grèce antique. Mythes, cultes et société*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2009, p. 51-64; MACKAY Anne E., *Tradition and Originality: A Study of Exekias*, Oxford, Archaeopress, 2010, 247-248.
91. Sur le sacrifice humain, voir plus haut, n. 64.
92. Sur la pollution, voir PARKER Robert, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon press, 1983.
93. Voir plus haut, la coupe du Peintre de Brygos (fig. 12a-b).
94. Sur le bouclier que Héphestos forge à la demande de Thétis pour Achille, une guerre est menée depuis le rempart par des femmes, des enfants et des vieillards : Homère, *Iliade*, XVIII, 514-515. Sur la guerre défensive menée par des femmes, voir PAYEN Pascal, *La guerre dans le monde grec. VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, op. cit., p. 229-239.
95. On est loin de *La Prise de Milet*, la tragédie qui, représentée par Phrynichos en 493 av. notre ère, quelques mois seulement après le sac de la ville par les Perses, a ému le public athénien en larmes : Hdt, VI, 21.
96. Sur ce point, voir ITGENSHORST Tanja, « "Maintenant, que chacun s'enivre et boive par force !" Consommation de vin et transgression comme pratique sociale à l'époque archaïque », *Pallas*, 97, 2015, p. 69-95.

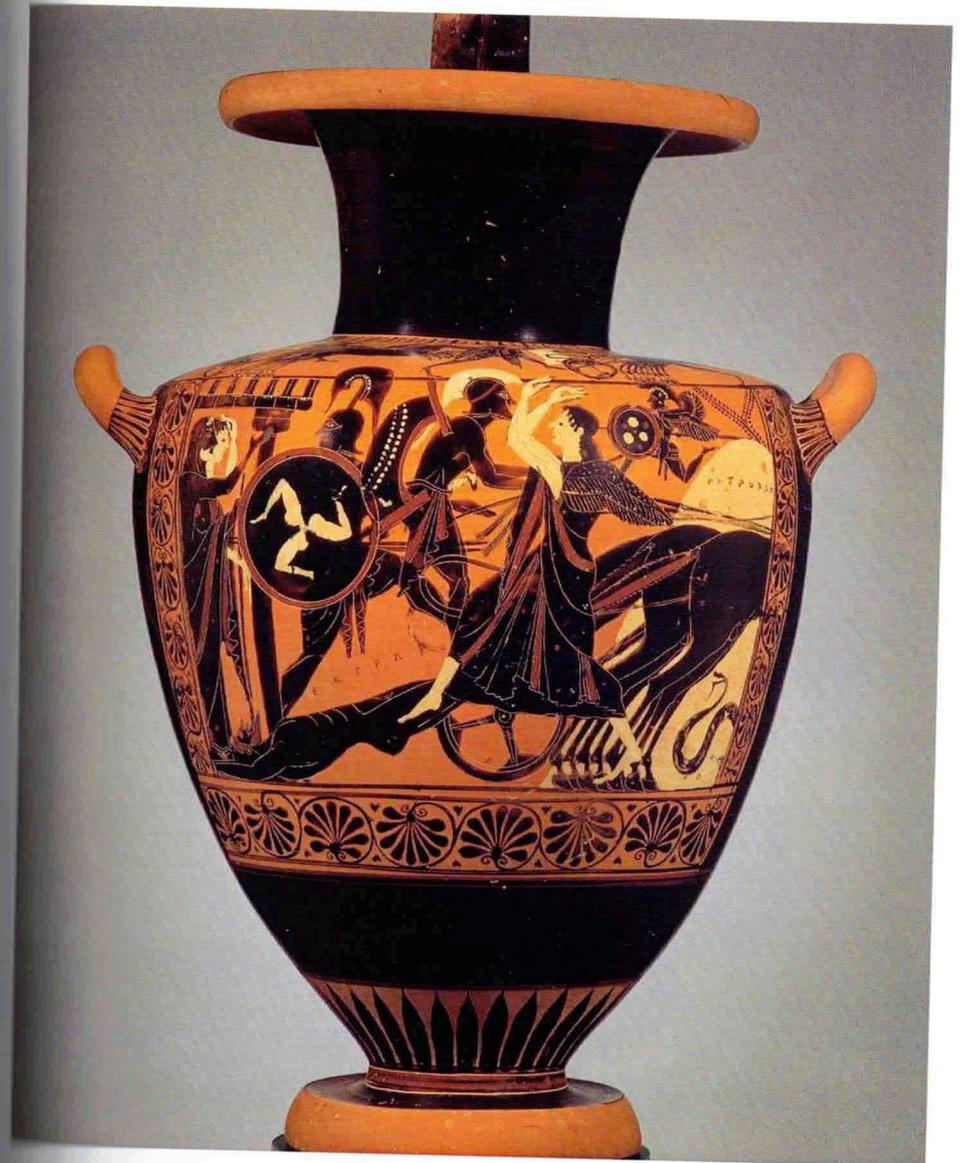


Figure 1. « L'outrage au cadavre d'Hector », Hydrie attribuée au Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère), Boston, Museum of Fine Arts 63.473.

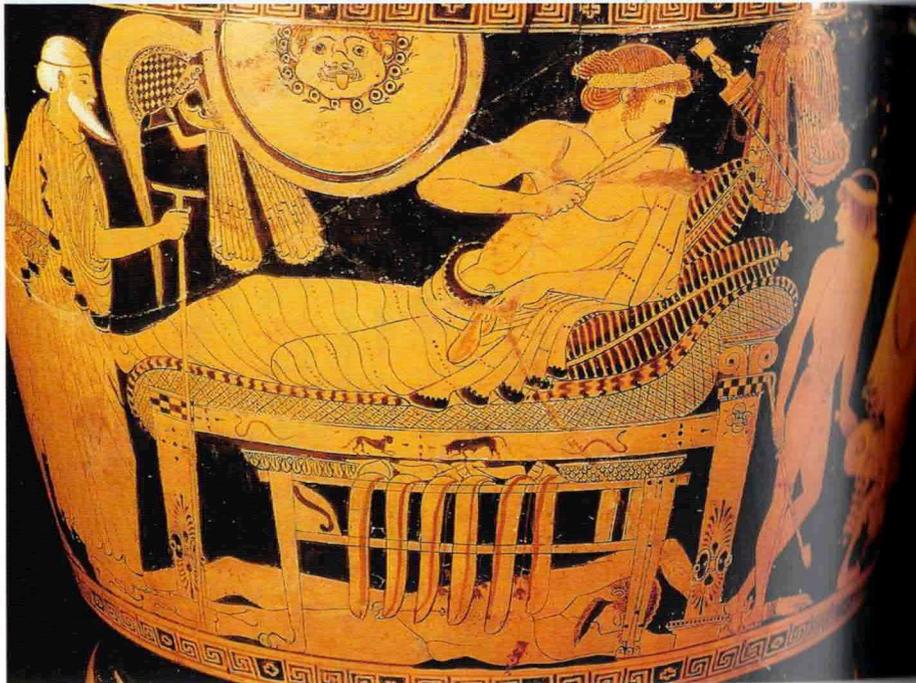


Figure 2. « L'outrage au cadavre d'Hector », Skyphos attribué au Peintre de Brygos (490-480 av. notre ère), Vienne, Kunsthistorisches Museum 328.



Figure 3. « L'outrage au cadavre d'Hector », Coupe attribuée à Macron (vers 480 av. notre ère) Paris, musée du Louvre G153.

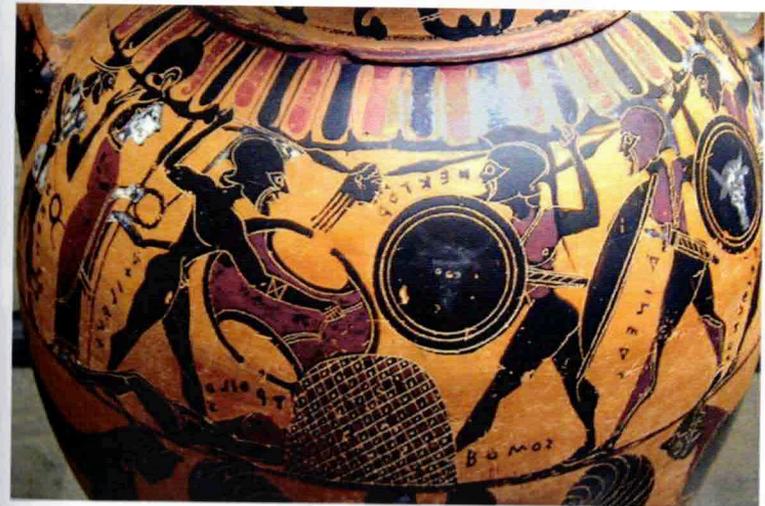


Figure 4. « La mort de Troilus », Amphore tyrrhénienne du Peintre de Timiadès (570-550 av. notre ère), Munich, Antikensammlungen 1426.

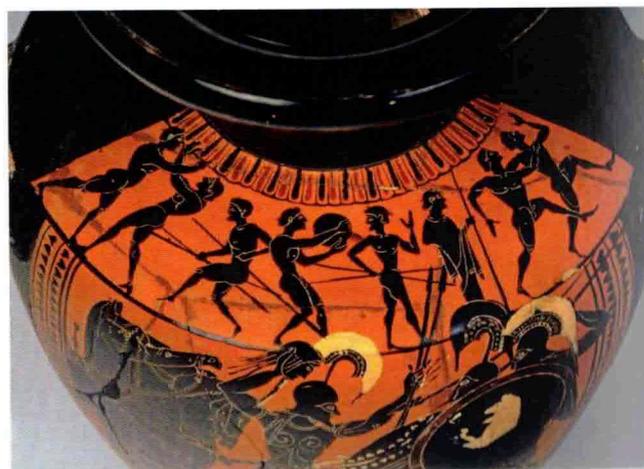
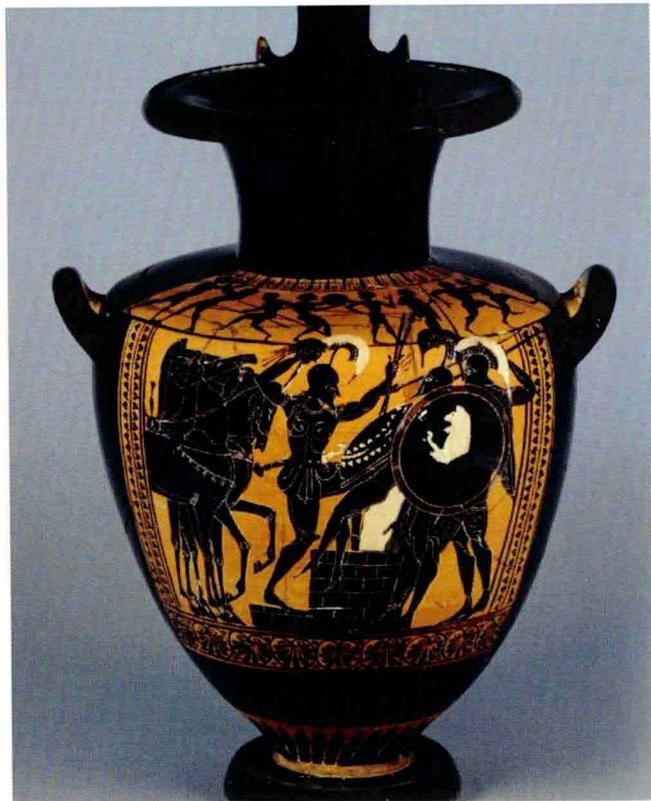


Figure 5 (a et b). « La mort de Troilos » et « scène de palestra », Hydrie du Groupe de Léagros (510-500 av. notre ère), Londres, British Museum B326.



Figure 6. « Viol de Cassandre », Plat attribué à Paséas (520-510 av. notre ère), New Haven, Yale University Art Gallery 1913.169.



Figure 7. « Viol de Cassandre », Amphore attribuée au Groupe E (550-540 av. notre ère), New York, Metropolitan Museum 41.162.143.

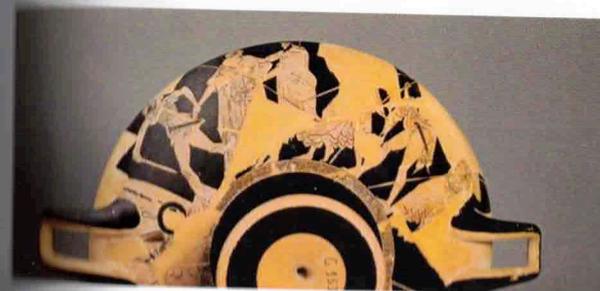


Figure 8. « Sacrifice de Polyxène », Coupe attribuée à Macron, vers 480 av. notre ère, Paris, Musée du Louvre G153.

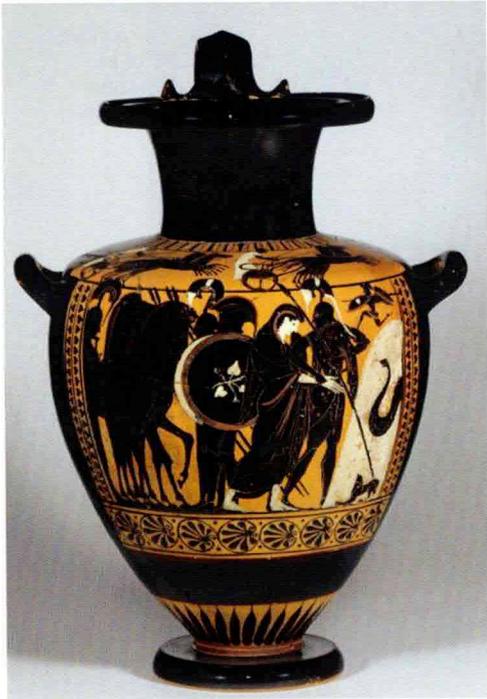


Figure 9. « Néoptolème et Polyxène », hydrie du Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère), Berlin, Antikensammlung F1902.

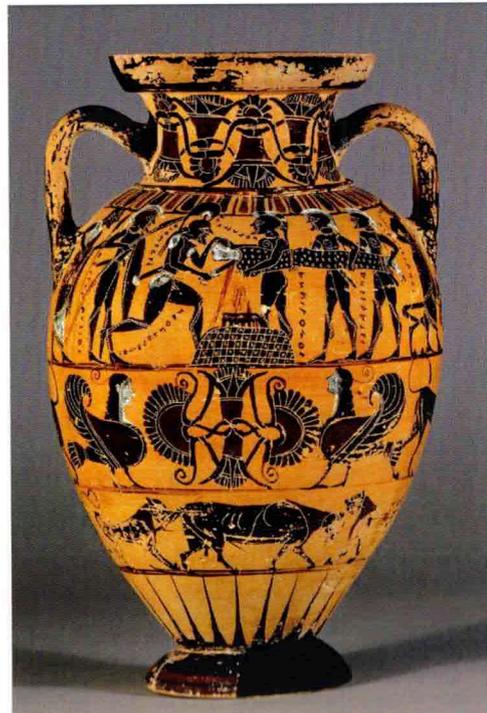


Figure 10. « Sacrifice de Polyxène », amphore tyrrhénienne attribuée au Peintre de Timiadès (570-550 av. notre ère), Londres, British Museum 1897.0727.2.

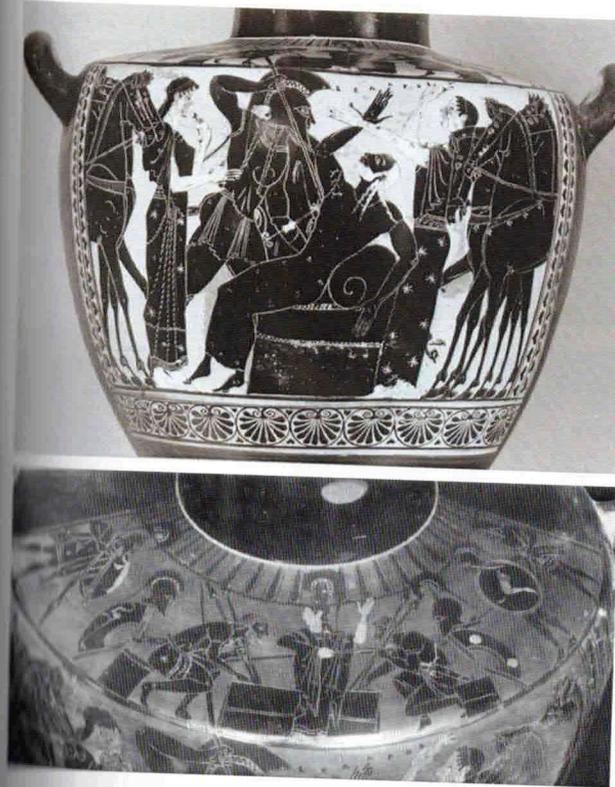


Figure 11 (a-b). « La mort de Priam » et « Achille et Ajax jouant sous le regard d'Athéna », hydrie du Groupe de Léagros (520-510 av. notre ère) Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum L311.

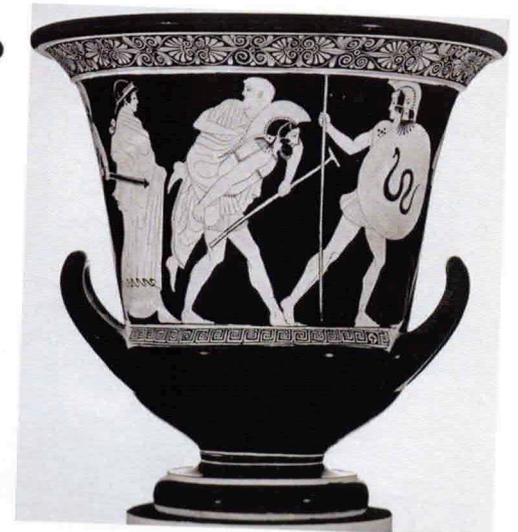


Figure 12 (a-b). « La mort d'Astyanax » et « Anchise sauvé par Enée », cratère attribué au Peintre d'Altamura (vers 470 av. n. ère), cratère attribué au Peintre d'Altamura (vers 470 av. n. ère), Boston, Museum of Fine Arts 59.178.



Figure 13 (a-b). « La mort d'Astyanax », coupe attribuée au Peintre de Brygos (vers 480 av. notre ère), Paris, musée du Louvre G152.



Figure 14. « La mort d'Astyanax », hydrie du Peintre de Kléophradès (vers 480 av. notre ère), Naples, Museo Archeologico Nazionale 81669.



Figure 13 (a-b). « La mort d'Astyanax », coupe attribuée au Peintre de Brygos (vers 480 av. notre ère), Paris, musée du Louvre G152.



Figure 14. « La mort d'Astyanax », hydrie du Peintre de Kléophradès (vers 480 av. notre ère), Naples, Museo Archeologico Nazionale 81669.