Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 50 (2002)

Artikel: Le peintre de Genève
Autor: Galoin, Alain
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728222

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1. Peintre des Niobides | *Cratère en calice*, vers 475-450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 54 × 56 cm (Paris, Musée du Louvre, inv. G 341)

Le Musée d'art et d'histoire de Genève a le privilège de conserver un très beau vase attique à figures rouges que John D. Beazley attribue au peintre de Genève[1] (fig. 2-5). Ce cratère en calice est donc le vase éponyme d'une série extrêmement limitée puisqu'elle ne comporte que trois œuvres : outre le cratère de Genève, une hydrie[2] et un cratère à volutes[3] conservés au Musée du Louvre, ce vase n'étant d'ailleurs qu'apparenté au peintre de Genève.

J. D. Beazley situe le peintre de Genève dans le groupe du peintre des Niobides[4]. La personnalité centrale de ce groupe – le peintre des Niobides – tient son nom du cratère éponyme découvert à Orvieto (Italie, Ombrie) et conservé au Musée du Louvre[5], un cratère en calice qui porte sur l'une de ses faces la représentation spectaculaire du massacre des enfants de Niobé par Apollon et Artémis (fig. 1). Ce peintre a des précurseurs : le peintre d'Altamura et le peintre de Blenheim, dans les œuvres duquel J. D. Beazley est parfois tenté de voir des productions tardives du premier. Le peintre des Niobides a également des disciples : le peintre de Bologne 279, le peintre des Satyres laineux, le peintre de Genève, le peintre de Londres E 470, le peintre de l'Hydrie de Berlin et le peintre de Spreckels. Selon J. D. Beazley, les œuvres du peintre de Genève sont très proches de celles du peintre des Satyres laineux.

L'originalité commune aux nombreux peintres de ce groupe est qu'ils ne se sont intéressés qu'aux vases de grandes dimensions : sur un corpus de deux cent quatre-vingt-quatre vases, pas moins de cent soixante cratères, vingt-cinq amphores, vingt-trois *pelikaï*, dix *stamnoï* portent sur leurs flancs un décor qu'ils ont créé dans un style qualifié de libre et où d'aucuns voient l'influence manifeste de la grande peinture murale du milieu du Ve siècle av. J.-C.

Le cratère en calice MF 238 du peintre de Genève

Le cratère en calice du peintre de Genève, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève, a appartenu à Walther Fol qui en a fait don, avec l'entier de sa collection, au musée en 1871 (inv. MF 238). Il a été créé vers 450 av. J.-C. Comme toutes les individualités du groupe du peintre des Niobides, le peintre de Genève décore des vases monumentaux : le cratère à volutes du Louvre mesure 46,8 centimètres de hauteur et l'hydrie, 33 centimètres. Le vase de Genève n'échappe pas à la règle : il est haut de 39 centimètres, pour un diamètre de 40 centimètres. Il a été reconstitué à partir de nombreux fragments, mais sa riche iconographie présente peu de lacunes et pose des problèmes de lecture limités.

Le décor est réparti sur deux registres. Au registre supérieur, une Amazonomachie se développe sur les deux faces du vase. Une guirlande de laurier, placée sous la lèvre, constitue la limite supérieure de ce décor, tandis qu'une file d'oves le sépare du registre inférieur orné de deux scènes différentes, isolées l'une de l'autre par un motif de double palmette entre des rinceaux, situé à la hauteur des anses. Sur la face A est figurée une scène de poursuite érotique, sur la face B, une scène de conversation regroupant quatre éphèbes. Une série de méandres interrompus par des croisillons matérialise la limite inférieure de ce décor.

1. *ARV*² 615.1, *Paralipomena* 397, *Addenda* 131 ; Carpenter-Beazley, *Addenda*, p. 261 [MF 238] ; DEVAMBEZ 1981, n° 303 a-c, pl. 482 (A1 B1) ; Keuls, *Phallus*, 62, fig. 44 (A)

2. Hydrie G 427, *ARV*² 615.2

3. Cratère à volutes G 482, *ARV*² 615.3, *Addenda* 131 ; KOSSATZ DEISSMANN 1981, n° 521 A, pl. 112

4. BEAZLEY 1968

5. Cratère en calice G 341, *ARV*² 601.22

2-5. Peintre de Genève | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 39 × 40 cm (MAH, inv. MF 238) | Face A, face latérale, face B, face latérale

Le registre supérieur : description du décor figuré

L'Amazonomachie du registre supérieur se présente sous la forme d'une frise continue qui se déroule autour du vase.

Au centre de la face A (fig. 6), un peu à gauche, un guerrier grec barbu, coiffé d'un casque corinthien qu'il porte relevé de façon à découvrir le visage, arbore au bras gauche un bou-

6. Peintre de Genève | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 39 × 40 cm (MAH, inv. MF 238) | Détail du registre supérieur de la face A : combat entre un Grec et une Amazone

7. Peintre de Genève | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 39 × 40 cm (MAH, inv. MF 238) | Détail du registre supérieur de la face A et de la face latérale : combat entre un Grec et une Amazone

clier (*hoplon*) dont on aperçoit, en perspective, l'intérieur orné d'une frise de laurier. Ce bouclier est pourvu d'un tablier[6] sur lequel on distingue un œil apotropaïque. La poitrine du combattant est protégée par une cuirasse très ornée dont dépasse un court chiton plissé. Tenant une épée à l'horizontale dans la main droite, il porte des cnémides décorées d'un *gorgoneiôn* à la hauteur du genou. Il affronte une Amazone à demi agenouillée, revêtue d'une cuirasse comme la sienne. Elle tient une *pelté* d'osier dans la main gauche et brandit une hache de l'autre. Un carquois, auquel est attaché l'arc, pend à son baudrier.

6. Sur le tablier de bouclier, protection contre les flèches adoptée à l'occasion des guerres entre Grecs et Perses, voir JARVA 1986. Référence communiquée par Jacques Chamay, qui la tient de Pierre Juhel.

À droite de ce premier groupe (fig. 7), un guerrier grec, barbu, attaque une Amazone dont il transperce le front avec sa lance à travers le casque. Il s'abrite derrière un bouclier à tablier de cuir, dont on voit le revers, avec le brassard (*porpax*) et les courroies de suspension. De sa cuirasse dépasse un court chiton plissé. Il est coiffé d'un casque dont le cimier affecte la forme d'un cygne, et porte de curieuses chaussures lacées. Le visage de l'Amazone blessée est figuré de trois quarts. Sa bouche, ouverte dans un rictus de douleur, laisse entrevoir ses dents. Elle porte la main gauche à son cou. Elle est vêtue d'un maillot et d'un pantalon (*anaxyrides*) et une cuirasse protège son torse. Son armement est traditionnel des Amazones : arc, carquois, *pelté* d'osier. Son casque à panache a les garde-joues (*paragnathides*) relevés.

Un troisième groupe, plus à droite, est constitué par un Grec tombé sur les genoux, appuyé sur son bras droit, désarmé, que menace une Amazone casquée. Il s'abrite derrière son bouclier. Il a perdu son casque et son front est ceint d'un bandeau. Au lieu d'une cuirasse, il porte une draperie croisée sur son chiton. L'Amazone, chaussée de bottes à rabats, un arc et un carquois à la ceinture, brandit une hache des deux mains.

Derrière ce troisième groupe, une Amazone casquée court vers la droite. Elle est chaussée de bottes à rabats, arbore une *pelté* d'osier au bras droit et tient une double lance, tandis qu'elle tend le bras gauche vers le guerrier grec qui la précède et à la rescousse duquel elle semble accourir. De profil, tourné vers la droite, ce guerrier enfonce une épée dans le dos d'une Amazone agenouillée. Il est coiffé d'un casque attique, porte des cnémides et une cuirasse qui reproduit le modelé de la musculature du torse. Il arbore un bouclier pourvu d'un tablier. Un serpent en constitue l'emblème (*épisème*) et le tablier est orné d'un œil apotropaïque. L'Amazone blessée lève les yeux vers le ciel. Elle est fragmentaire, mais on distingue l'arc et la *pelté*. Elle porte un casque et une cuirasse par-dessus son maillot collant. Une autre Amazone se précipite à son secours, mais trop tard. Elle court vers la gauche en brandissant une lance en direction du guerrier grec. Elle a un bonnet phrygien, une cuirasse, des bottes à rabats, et son bras gauche est dissimulé par la *pelté*. Un carquois pend horizontalement à sa ceinture. Derrière elle, une Amazone casquée, vue de dos, portant cuirasse et chiton court sur des *anaxyrides* à rayures, tient une lance à l'oblique dans la main droite et un bouclier rond à tablier et œil apotropaïque au bras gauche. Elle se retourne vers deux Amazones de profil, courant vers la droite, et chaussées de bottes à rabats. La première, entièrement drapée dans un himation, est coiffée d'un casque attique aux garde-joues relevés et tient une lance à la verticale dans la main gauche. La deuxième porte une cuirasse dont l'épaulière droite est ornée d'un singulier motif représentant un personnage courant, chaussé d'endromides ailées. Elle tient deux lances à l'oblique dans la main droite, les pointes dirigées vers le sol, et porte sa *pelté* au bras gauche. Une autre Amazone casquée, fragmentaire, se précipite à leur rencontre, bouclier rond – avec *épisème* en forme d'étoile – au bras gauche et lance dans la main droite.

Derrière elle, une Amazone de profil, tournée vers la droite, brandit une hache des deux mains en direction d'un guerrier grec qui pointe vers elle une lance qu'il tient fermement dans la main droite (fig. 8). Il est nu, casqué (une palmette orne la calotte), armé d'une épée, dont on ne distingue que le fourreau suspendu au baudrier, et d'un bouclier rond dont l'*épisème* est constitué d'un serpent. Derrière lui, une Amazone, vue de dos, s'enfuit à cheval. On aperçoit la tête et l'arrière-train de l'animal, représentés dans un saisissant raccourci. L'Amazone tourne la tête vers le guerrier grec barbu du premier groupe. Revêtue d'une cuirasse, d'un maillot à pois et de bottines à rabats, elle arbore une *pelté* au bras gauche et tient de la main droite, celle qui serre les guides, deux lances qui reposent sur l'enco-

8. Peintre de Genève | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 39 × 40 cm (MAH, inv. MF 238) | Détail du registre supérieur de la face A : Grec et Amazone montée sur un cheval

lure de la bête. Entre la cavalière et le guerrier grec nu, un casque corinthien à panache est posé sur le sol, abandonné.

Lecture sémiologique de l'iconographie

Le combat des Grecs contre les Amazones est un thème qui revient fréquemment dans la peinture de vases tant à l'époque archaïque qu'à l'époque classique. Peuple fabuleux et légendaire de femmes guerrières, les Amazones vivaient dans le Caucase et en Cappadoce, sur les bords de la rivière Thermodon où elles avaient fondé la ville de Thémiscyra. Elles parcouraient les contrées d'Asie Mineure en se livrant au pillage et à la rapine. Gouvernées par une reine, elles n'acceptaient la présence des hommes qu'une fois par an, pour perpétuer la race. Encore éliminaient-elles tous les enfants mâles qu'elles engendraient. Elles se brûlaient le sein droit pour tirer plus facilement à l'arc ou lancer le javelot d'où, d'ailleurs, leur nom : α-μαζων, a-mazôn, « celles qui n'ont pas de sein ». Cette incongruité anatomique n'est jamais figurée sur les vases.

De nombreux héros luttèrent contre ces femmes sauvages et barbares. Bellérophon, après avoir vaincu la Chimère, se mesura aux Amazones. Héraclès fut chargé par Eurysthée d'aller ravir à Hippolyte, leur reine, la ceinture que lui avait donnée Arès. Pour accomplir ce neuvième des douze travaux, il était accompagné de Thésée, qui s'empressa d'enlever

la belle Amazone Antiope qu'il emmena à Athènes. C'est pour la délivrer que les Amazones envahirent l'Attique où elles livrèrent bataille aux Grecs le septième jour de Boédromion. Elles furent vaincues au terme de durs combats[7].

Quelle Amazonomachie le peintre de Genève a-t-il peinte sur ce cratère ?

L'expédition d'Héraclès à Thémiscyra est parfois traitée par les sculpteurs. C'est l'un des motifs de la frise ionique du temple d'Apollon Epicourios (410 av. J.-C.) à Bassae, près de Phygalie, en Arcadie, dont l'architecte Ictinos est également celui qui a présidé à la construction du Parthénon (464-432 av. J.-C.). Le rapt de la ceinture d'Hippolyte est un thème plus fréquemment représenté dans la céramique archaïque à figures noires où l'on voit Héraclès tenant la ceinture dans sa main levée avec, à ses pieds, une Hippolyte agenouillée et vaincue. Ce n'est pas le cas ici : aucun signe pertinent ne nous permet de reconnaître Héraclès parmi les guerriers grecs. Quant à Thésée, il a combattu les Amazones deux fois, la première lorsque, accompagnant Héraclès à Thémiscyra, il a enlevé Antiope, la seconde, lorsque les Amazones ont envahi l'Attique pour venger cet outrage. À en juger par des vases archaïques tardifs et par le fronton sculpté du temple d'Apollon (520 av. J.-C.) à Érétrie, dans l'île d'Eubée, on peut reconnaître l'expédition de Thémiscyra à l'attitude de Thésée enlevant Antiope dans ses bras. Cet épisode disparaît de la peinture de vases après les guerres médiques (490-470 av. J.-C.).

Après ce long conflit, dont l'ampleur des destructions et l'issue victorieuse ont incontestablement marqué l'imaginaire des Athéniens, c'est la représentation de l'invasion de l'Attique par les Amazones qui devient l'un des thèmes privilégiés des peintres et des sculpteurs. Pausanias, au milieu du IIe siècle ap. J.-C., mentionne la présence d'une Amazonomachie figurée sur la face externe du bouclier de la statue chryséléphantine d'Athéna Parthénos et sur le socle de la statue de Zeus à Olympie, en Élide[8], toutes deux œuvres de Phidias. Ce thème de l'invasion de l'Attique est en outre attesté dans la grande peinture : le grand Polygnote de Thasos, actif de 475 à 447 av. J.-C., et son collaborateur Mikon (470-440 av. J.-C.), qui ont travaillé ensemble au décor peint de l'Anakéion – le sanctuaire des Dioscures sur l'Agora –, du Théséion et du portique Poecile, l'ont traité au moins deux fois. Dans le portique Poecile, une Amazonomachie de Mikon voisinait avec une prise de Troie de Polygnote et avec une bataille de Marathon, commencée par Mikon et terminée par Panainos (450-430 av. J.-C.), peintre et sculpteur, frère ou neveu de Phidias (490-430 av. J.-C.). Dans le Théséion – l'*heroôn* construit au sud-est de l'Agora vers 476-475 av. J.-C. pour abriter les restes de Thésée rapportés par Cimon (510-449 av. J.-C.) de l'île de Skyros[9] –, les murs étaient ornés d'une Amazonomachie – œuvre possible de Mikon –, d'une Centauromachie et d'une visite de Thésée à Poséidon et Amphitrite dans leur royaume marin que Pausanias attribue à Mikon[10].

Dans l'iconographie céramique, beaucoup de peintres accordent également une large place à l'invasion de l'Attique par les Amazones. Pour la grande majorité d'entre eux – mais pas tous –, ils appartiennent au cercle restreint du peintre des Niobides, un groupe que ce thème semble avoir particulièrement inspiré puisque l'on ne recense pas moins de onze Amazonomachies dans ses productions : une du peintre d'Altamura, trois du peintre des Niobides, une du peintre de Bologne 279, quatre du peintre des Satyres laineux, une du peintre de Genève et une du peintre de l'Hydrie de Berlin. Seule l'Amazonomachie du peintre d'Altamura met en scène Héraclès et Hippolyte[11] ; les dix autres illustrent l'expédition des Amazones en Attique.

7. Plutarque, *Vie de Thésée*, 26-27

8. Pausanias, I, 17, 2-3

9. Plutarque, *Vie de Thésée*, 36, 1-4

10. Pausanias, I, 17, 2-3

11. *ARV*^{2} 593.42

L'Amazonomachie du cratère de Genève appartient donc manifestement à cette série. Le dynamisme et le souffle épique de la scène compensent grandement la maladresse du dessin, une maladresse que la hauteur restreinte du champ iconographique, liée à la disposition du décor en deux registres, justifie en partie. Dans cet espace pictural réduit, douze Amazones et cinq Grecs se répartissent tout autour du vase. L'équipement des Amazones combine des éléments orientaux et grecs : orientaux, les *pelté* d'osier, les *anaxyrides* ajustées et bariolées, le bonnet phrygien de l'une d'elles, les haches ; grecs, les casques attiques ou corinthiens, les boucliers ronds (*hoplon*) pourvus d'un tablier orné d'un œil apotropaïque, les cuirasses dont parfois dépasse un court chiton plissé. Les guerriers grecs, quant à eux, arborent la panoplie hoplitique classique : casque corinthien ou attique, cuirasse, cnémides, bouclier rond à tablier, épée, double lance. Deux d'entre eux, cependant, font exception : celui qui ne porte ni cuirasse ni casque (à moins que le casque gisant au sol ne soit le sien) et le guerrier nu.

Une Amazone semble venir au secours d'un Grec qui enfonce son épée dans le dos d'une de ses compagnes agenouillée et que menace de sa lance l'Amazone au bonnet phrygien. Celle qui paraît se ranger aux côtés des Grecs est vraisemblablement Antiope, que Thésée avait enlevée et ramenée à Athènes, et dont la tradition littéraire affirme qu'elle combattait aux côtés des Grecs[12]. Ce motif d'une Amazone alliée des Grecs est relativement récurrent dans les Amazonomachies figurées par les artistes appartenant au cercle du peintre des Niobides. Il apparaît notamment sur un cratère à volutes du peintre des Niobides[13] et sur un cratère en calice du peintre de l'Hydrie de Berlin[14].

Dans ces conditions, le guerrier grec barbu au visage fragmentaire, pourvu d'une cuirasse et de cnémides très ornées, et dont on aperçoit en perspective l'intérieur du bouclier décoré d'une frise de laurier, est probablement Thésée (fig. 6). En outre, l'hoplite coiffé de ce casque surprenant dont le cimier affecte la forme d'un cygne pourrait bien être Peirithoos, l'ami et le compagnon de Thésée (fig. 7). En effet, on retrouve cet élément signifiant sur un *dinos* du groupe de Polygnote où, conformément à son habitude, le peintre a identifié le guerrier par une inscription[15].

L'armée des Amazones est une armée en marge du monde grec, dont le caractère barbare est sémantiquement exprimé par un certain nombre de signes pertinents. Les éléments orientaux de leur équipement – *pelté* d'osier, hache, *anaxyrides*, bonnet phrygien – sont des caractères étrangers dans un contexte culturel grec, de même que la dévolution à des femmes d'une fonction guerrière qui reste l'apanage des hommes, le rôle fondamental de la femme grecque se limitant presque exclusivement à sa fonction de reproductrice du corps social. La féminité des Amazones est incongrue dans un univers militaire et guerrier qui, par définition, ne peut être qu'un univers masculin. Cette féminité est encore accentuée par la nudité du guerrier grec qui est figuré de façon récurrente dans ces scènes d'Amazonomachie, une nudité hoplitique qui leur est interdite. Néanmoins, les Amazones peuvent s'identifier graphiquement aux hoplites qu'elles combattent par certains éléments de leur équipement – casque attique ou corinthien, cuirasse, bouclier rond –, empruntés à la panoplie hoplitique grecque. Les deux types d'armement – oriental et grec –, habituellement distincts et opposés, sont ici confondus, créant ainsi ambiguïté et perturbation. L'armée des Amazones est dès lors présentée comme un espace de la confusion, du désordre et de l'anarchie, ce qui caractérise, dans l'imaginaire grec, les armées non grecques, donc barbares, perses par exemple. Les Amazones, en particulier, sont sur plus d'un point le paradigme des Perses, et l'opposition Grecs-Barbares se renforce d'une opposition masculin-féminin. L'armée des Amazones est représentée sur le modèle de celle des Perses. Les

12. Plutarque, *Vie de Thésée*, 27, 6

13. Cratère à volutes 2421, Naples, Musée archéologique, *ARV*^{2} 600.13

14. Cratère en calice 07.286.86, New York, Metropolitan Museum of Art, *ARV*^{2} 616.3

15. Dinos 99.7-21.5, Londres, British Museum, *ARV*^{2} 1052.29

mêmes types de guerriers se retrouvent chez ces deux peuples. Il convient donc de faire de ces Amazonomachies – et de celle du peintre de Genève en particulier – une lecture sémiologique de type métaphorique. La multiplication, après la victoire sur les Perses, des Amazonomachies, Centauromachies et autres Gigantomachies dans la peinture et la sculpture n'est en aucun cas fortuite. Ce sont autant de transpositions dans l'art grec du grand choc des guerres médiques. Ainsi, « à côté de la parole politique ou de la création littéraire, le langage visuel concourt à la formation du mythe de l'Athènes classique[16] ».

L'auteur du *Corpus Vasorum Antiquorum* de Genève, Augusta Bruckner, décèle dans cette Amazonomachie du peintre de Genève l'influence de la grande peinture murale contemporaine : « Il est incontestable que l'Amazonomachie figurée sur ce cratère dérive d'un modèle de la grande peinture », affirme-t-elle[17]. Certes, le deuxième quart du Ve siècle av. J.-C. voit le développement de la peinture monumentale et l'épanouissement de personnalités artistiques – Mikon d'Athènes, Polygnote de Thasos – dont les Anciens sont unanimes à célébrer les capacités innovantes. Néanmoins, il ne reste aucun vestige de leurs œuvres et, en l'absence de sources concrètes, il est bien difficile de vérifier s'ils ont eu ou non une influence déterminante sur la peinture de vases. Les témoignages de Pausanias donnent cependant des informations précieuses sur les créations de ces artistes. Il décrit notamment, de façon extrêmement minutieuse, deux compositions de Polygnote de Thasos réalisées pour la Lesché des Cnidiens à Delphes, en Phocide, *La Prise de Troie* et *Le Monde des morts*, donnant les poses de nombreux personnages identifiables par des inscriptions, quelques singularités de teinte ou d'habillement, ou d'abondantes explications mythologiques et littéraires[18]. De son côté, Pline l'Ancien (23-79 ap. J.-C.) observe que « Polygnote de Thasos fut le premier à peindre des femmes en vêtements transparents et à leur mettre des coiffures de différentes couleurs. Il fut aussi le premier à apporter à la peinture ces grands perfectionnements qui consistent à entrouvrir la bouche, montrer les dents, substituer à l'ancienne raideur du visage des expressions variées[19]. » De ces diverses sources antiques, on peut déduire que les auteurs de ces peintures murales mettent en scène des personnages dégagés des schémas archaïques, dont les visages expressifs traduisent un comportement héroïque de l'esprit, un *ethos*, que les artistes des périodes antérieures étaient impuissants à restituer. Chez Mikon et Polygnote, le souci d'élaborer un espace pictural construit aboutit à une mise en perspective des divers éléments iconographiques, mais si la plupart des œuvres attribuées à Polygnote sont clairement définies comme des scènes sans mouvement, Mikon fut non moins certainement un peintre de scènes d'action, en particulier de scènes de batailles.

Si l'on ne peut affirmer de façon catégorique que les peintres de vases ont pris modèle sur les œuvres de Mikon ou de Polygnote, il ne fait aucun doute qu'ils ont vu ces peintures murales qui ornaient des bâtiments publics et qui ont pu, par conséquent, nourrir leurs propres recherches esthétiques, tout comme ont pu le faire les œuvres sculptées disséminées dans l'espace civique. Lorsque l'on étudie – ce qui est, à mon sens, une gageure – les rapports entre la peinture de vases et la grande peinture murale, le vase de référence est le cratère éponyme du peintre des Niobides conservé au Musée du Louvre[20] (fig. 1). La composition est répartie sur des plans superposés, des lignes ondulées indiquant les accidents de terrain et dissimulant en partie les corps, ce qui est la manière la plus expressive de souligner l'existence d'une troisième dimension. Ces artifices rappellent les procédés de Polygnote décrits par Pausanias, mais aussi le procédé par écran de Mikon. On les retrouve dans certaines Amazonomachies du groupe du peintre des Niobides, notamment sur un cratère à volutes du peintre des Satyres laineux[21] et sur un cratère en calice du peintre de l'Hydrie de Berlin[22].

16. BALDASSARRE/ROUVERET 1999, p. 220

17. BRUCKNER 1962, p. 21, pl. 14, 1-4, et pl. 16, 1-3

18. Pausanias, X, 25-26

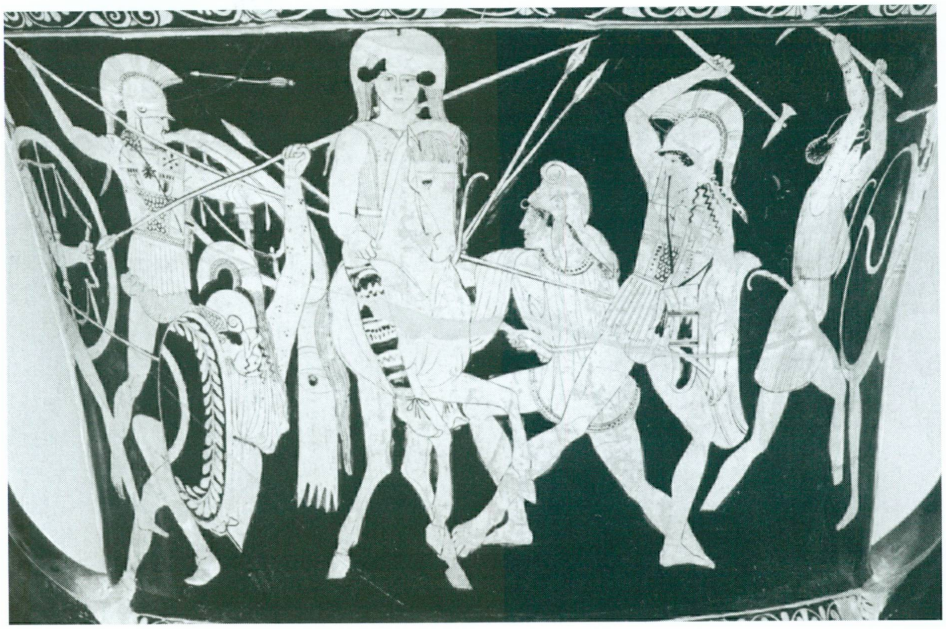
19. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 35

20. Voir note 5

21. Cratère à volutes 07.286.84, New York, Metropolitan Museum of Art, *ARV*[2] 613.1

22. Voir note 14

9. Peintre de l'Hydrie de Berlin | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 07.286.86)



Sur le cratère de Genève, la hauteur restreinte du champ iconographique interdit le recours à de tels procédés pour construire un espace pictural en trois dimensions. La scène se développe sur un seul niveau et, sur les dix-sept personnages figurés, neuf sont dessinés de profil, en deux dimensions. Néanmoins, la quête de la profondeur s'exprime dans la figuration de la cavalière vue de dos, brossée dans un audacieux raccourci (fig. 8), et qui n'est pas sans rappeler l'Amazone à cheval du cratère en calice du peintre de l'Hydrie de Berlin (fig. 9)[23]. Les deux peintres ont recours au même procédé pictural, mais les attitudes sont opposées : l'Amazone du peintre de Genève est en déroute et s'enfuit en enlevant sa monture dans un mouvement extrêmement vif, alors que la cavalière du cratère de New York est figurée de façon frontale et se donne à voir. La recherche d'une perspective élémentaire se manifeste également dans la représentation du bouclier de Thésée et de celui de son compagnon qui sont vus de biais et dont on aperçoit l'intérieur. La vision de la face interne du bouclier est d'ailleurs un motif répétitif dans les Amazonomachies conçues à cette époque par les peintres de vases[24]. Quelques personnages sont figurés le torse et la jambe droite de face, la tête et la jambe gauche de profil ; c'est notamment le cas de Thésée, de Peirithoos et de ce guerrier grec qui enfonce son épée dans le dos de l'Amazone agenouillée. L'hoplite nu est vu de dos, de trois quarts. Quant à l'Amazone que tue de sa lance Peirithoos (fig. 7), elle est le seul protagoniste de la scène dont le visage s'offre de trois quarts aux yeux du spectateur. Sa bouche légèrement entrouverte dans un rictus de souffrance rappelle cette innovation esthétique que Pline l'Ancien attribue à Polygnote de Thasos et traduit incontestablement cette expression de l'*ethos* qui n'est donc pas l'apanage des seuls peintres de fresques.

En dehors des sources écrites, nous ne disposons aujourd'hui d'aucune trace concrète de la grande peinture murale du Ve siècle à Athènes. Il serait donc présomptueux d'affirmer que ces Amazonomachies – en particulier, celle du peintre de Genève – sont des reproductions des Amazonomachies de Mikon. Qu'il y ait eu, chez les peintres de vases, la volonté de rechercher des procédés esthétiques innovants, et que cette quête ait été menée parallèlement à celle de grandes individualités artistiques comme Polygnote ou Mikon, voilà qui me semble incontestable. Si la grande peinture murale a exercé une probable influence

23. Voir note 14

24. Sur un cratère conservé à Bologne, peint vers 470-465 av. J.-C. par un artiste proche du peintre de Penthésilée, sept boucliers sur huit sont vus de l'intérieur, tous de biais sauf un *ARV*[2] 891.

sur l'iconographie céramique, elle n'a certainement pas été la seule : la sculpture a aussi joué un rôle non négligeable, notamment la statuaire. À la suite du pillage d'Athènes par Xerxès (480 av. J.-C.) lors des guerres médiques, Critios et Nésiotès réalisèrent un groupe en bronze des Tyrannoctones (477/476 av. J.-C.) pour remplacer les statues qu'Anténor avait exécutées en l'honneur d'Harmodios et d'Aristogiton (510 av. J.-C.), les meurtriers du tyran Hipparque (527-514 av. J.-C.), fils de Pisistrate. Ce groupe des Tyrannoctones, placé sur l'Agora, visible par tous, a manifestement influencé la peinture de vases, notamment dans la figuration de l'attitude offensive des héros et des guerriers grecs attaquant leurs adversaires.

Enfin, les peintres de vases avaient à surmonter des contraintes formelles et techniques qui n'existaient pas dans la grande peinture et qu'a fort bien comprises Élie Faure : « Il faut que l'ouvrier contraigne [...] les ornements dont il veut décorer l'objet à suivre les contours de ses formes, à se modifier selon son volume, ses surfaces, à obéir comme lui-même à une destination exclusiviste et d'ordre quand même inférieur. Aussi est-il bien rare qu'on découvre, aux flancs des plus beaux vases athéniens, même un soupçon de cette composition libre qui apparente la grande sculpture au plan universel. Les formes s'allongent et se font parallèles pour épouser le flanc des amphores, leur donner de la rectitude et de l'essor. Elles s'étirent en rondes circulaires autour des coupes, des vasques, des cratères, comme pour entraîner le pot dans un mouvement giratoire. De-ci, de-là, très souvent sans doute, dans un ensemble sobre, fougueux, facile à lire d'un coup d'œil, noir sur rouge ou rouge sur noir, d'admirables détails, un dessin pur comme la ligne du pays, incisif comme l'esprit de la race, qui suggère le modèle absent par sa direction seule et sa manière d'indiquer l'attitude et le mouvement. Pour l'ouvrier comme pour le sculpteur des temples, le moule archaïque est brisé, la nature n'est plus un monde de formes immuables et séparées, mais un monde mouvant, se combinant et se désagrégeant sans cesse, renouvelant ses aspects et changeant à chaque seconde les éléments de ses rapports[25]. » L'Amazonomachie de Genève est une parfaite illustration des contraintes qui s'imposent aux peintres de vases.

Le registre inférieur – Face A : description du décor figuré

La composition de l'image de la face A est plus aérée que celle de la frise supérieure, mais la mise en scène n'en est pas moins dramatique ni moins dynamique.

Au centre, un homme, de profil, marche à grandes enjambées vers la droite (fig. 10). Il est vêtu d'un court chiton plissé serré à la taille et d'une chlamyde dont le drapé recouvre son bras gauche. Il porte un pétase rejeté dans le dos et ses cheveux sont ceints d'une couronne. Il est chaussé de bottes à rabats. Il tient à l'oblique dans la main gauche deux lances dont les pointes se perdent dans la frise d'oves.

De part et d'autre de ce personnage central, deux groupes de deux femmes courent dans des directions opposées. Précédant l'homme qui se précipite vers elle, une femme s'échappe vers la droite, la tête tournée vers son poursuivant, levant les bras vers le ciel. La main droite empiète sur la frise d'oves. Elle est vêtue d'un péplos à *apoptygma* et coiffée d'une *stéphané*. Devant elle court une autre femme dont l'attitude et l'habillement sont sensiblement identiques à ceux de la précédente. Ses cheveux sont relevés en chignon et une *taenia* ceint son front. Elle se dirige en hâte vers une colonne dorique qui limite le champ iconographique à droite.

25. Faure 1964

10. Peintre de Genève | *Cratère en calice*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 39 × 40 cm (MAH, inv. MF 238) | Registre inférieur de la face A : jeune homme poursuivant une femme

À l'extrême gauche de l'espace pictural, une femme vêtue d'un péplos à *apoptygma* et coiffée d'une *stéphané* lève les bras vers le ciel et s'enfuit vers la gauche. Une autre femme la suit en courant, le bras droit levé. Elle est vêtue d'un long chiton plissé orné de grandes bandes brodées et d'un himation drapé sur son épaule gauche. Ses cheveux sont retenus par une *taenia*. Comme sa compagne, elle se retourne pour voir l'assaillant. Entre elle et celui-ci, un rinceau voluté est comme suspendu dans l'air.

Lecture sémiologique de l'iconographie

L'iconographie de la face A correspond à un schéma extrêmement répandu dans la céramique attique à figures rouges. Il apparaît avec le style sévère et perdure pendant tout le Ve siècle av. J.-C. On le trouve au moins quatorze fois dans le corpus iconographique du groupe du peintre des Niobides. Le peintre de Genève semble lui accorder une faveur toute spéciale puisqu'il traite le thème trois fois. Il s'agit du motif de la poursuite érotique dont Christiane Sourvinou-Inwood a établi une typologie extrêmement précise[26].

Le schéma iconographique de base est constitué par un jeune homme lancé à la poursuite d'une jeune fille. Des variantes dans les attitudes des deux protagonistes, dans l'équipement du poursuivant, des personnages additionnels, des éléments architecturaux limités, viennent souvent enrichir cette composition minimale[27].

Sur le cratère en calice de Genève, la double lance, la chlamyde, le chiton court, le pétase, l'absence de barbe du personnage masculin sont les caractéristiques génériques de l'éphèbe. Les deux lances sont tenues à l'oblique dans la main gauche et ne peuvent donc être considérées comme des armes offensives. La jeune fille s'enfuit vers la droite en tournant la tête vers son poursuivant. Ses bras levés traduisent l'affolement, la peur. Trois autres jeunes filles viennent s'ajouter à ce couple central et s'en éloignent en courant, deux vers la gauche, la troisième vers la colonne dorique à droite. Il n'y a pas de contact physique entre l'éphèbe et la jeune fille comme ce peut être le cas sur certaines images de poursuite érotique où le jeune homme serre le poignet de la jeune fille ou pose la main sur son épaule (fig. 11 et 12)[28]. Néanmoins, l'objectif de la poursuite est manifestement le rapt, la posses-

26. Sourvinou-Inwood 1987

27. Le schéma iconographique minimal de la poursuite érotique est parfaitement illustré sur le lécythe 37951 du peintre de la Phiale, conservé au Musée archéologique de Laon (La Genière 1963, p. 28, pl. 40, 1, 3, et pl. 41, 1) ; catalogue de la collection Lambros, vente Drouot, 17-19 juin 1912, p. 12, n° 56 ; *ARV*² 657, *Paralipomena* 2311

28. Cf. lécythe 37951 du peintre de la Phiale, Laon (note 27) ; cratère en cloche de Madison (États-Unis, Wisconsin), Elvehjem Museum of Art (Kahil 1988, n° 50)

11. Peintre de la Phiale | *Lécythe*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, 33 × 10,4 cm (Laon, Musée archéologique, inv. 37951)

12. Atelier du peintre des Niobides | *Cratère en cloche*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges (Madison [Wisconsin], Elvehjem Museum of Art, inv. 1969.31.1)

sion et l'union physique, sinon le viol. En l'absence d'inscriptions, il est difficile d'identifier les protagonistes de la scène. La couronne que porte l'éphèbe marque l'importance du personnage. En supposant qu'il existe un rapport sémantique entre cette image et l'Amazonomachie du registre supérieur, je serais tenté d'y reconnaître Thésée enlevant Hélène dans le sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, en Laconie, le lieu du délit étant suggéré par la présence de la colonne dorique. Peirithoos, qui est parfois représenté aux côtés de Thésée lorsqu'il perpètre ce rapt, serait alors exclu de la composition.

Cependant, en l'absence d'éléments signifiants susceptibles de permettre une identification formelle des personnages, l'interprétation de cette image doit demeurer prudente.

En revanche, il peut être intéressant de comparer cette scène du cratère de Genève avec l'iconographie, composée par le même peintre, qui orne l'hydrie G 427, conservée au Musée du Louvre (fig. 13)[29].

Sur l'hydrie, la composition est sensiblement la même. Les mouvements des personnages s'effectuent dans les mêmes directions à partir du couple central qui se déplace vivement vers la droite. En revanche, le nombre des compagnes de la jeune fille est passé de trois à six et un homme barbu, couronné de laurier, et s'appuyant sur un bâton, se tient au niveau de l'attache de l'anse droite du vase. L'éphèbe présente les mêmes caractéristiques vestimentaires. Il tient deux lances à la verticale dans la main gauche, armes qui, dans cette position, sont inopérantes. La différence majeure est marquée par cette épée dégainée et menaçante que le jeune homme tient dans la main droite et qu'il dirige manifestement vers la jeune fille, donnant à la poursuite érotique une connotation plus violente, plus agressive encore.

L'identification des personnages est tout aussi aléatoire que sur l'image du cratère de Genève. La couronne de laurier qui coiffe l'éphèbe situe l'action dans un contexte héroïque. La présence de l'homme couronné s'appuyant sur un bâton peut cependant limiter le champ de nos investigations. Ce pourrait être Nérée et il s'agirait alors de Pélée enlevant Thétis entourée des Néréides. Ce pourrait être Tyndare et, dans ce cas, l'hypothèse avancée pour

29. Voir note 2 ; PLAOUTINE 1938, III ID, pl. 52, 1-3, 5 ; KRON 1981, n° 44, p. 423

13. Peintre de Genève | *Hydrie*, vers 450 av. J.-C. | Céramique attique à figures rouges, haut. 33 cm (Paris, Musée du Louvre, inv. G 427)

l'image du cratère de Genève – l'enlèvement d'Hélène par Thésée – serait également valable pour l'hydrie du Louvre. Mais cette identification des protagonistes de l'action présente, somme toute, assez peu d'importance. Dans les deux cas, le thème de la poursuite érotique fonctionne comme un paradigme mythologique, le héros (Thésée ?) étant pour les Athéniens du Ve siècle av. J.-C. le modèle de référence de l'éphèbe et du mâle. Dans les deux cas, les mêmes éléments signifiants permettent de reconnaître le chasseur dans l'éphèbe et le gibier dans la jeune fille. Les connotations de violence et d'agression véhiculées par ce type d'iconographie sont révélatrices de la conception toute masculine qu'ont les hommes d'Athènes de leurs rapports avec le sexe opposé.

Comme pour l'Amazonomachie du registre supérieur du cratère de Genève, il convient donc de faire de ces scènes de poursuite érotique une lecture métaphorique.

Le registre inférieur – Face B

La scène secondaire de la face B représente quatre garçons, tous vêtus d'un manteau. Celui qui clôt la composition à droite tient un bâton à la main ; son compagnon le plus proche a aussi un bâton, mais il s'appuie dessus.

Le personnage principal – celui vers lequel convergent tous les regards – tient une lyre de la main droite. On peut supposer qu'il vient de jouer un air et regarde autour de lui pour mesurer l'effet produit.

Ce genre de scène est extrêmement répandu dans la céramique grecque, où il a certainement une connotation érotique, la musique ajoutant à l'attrait exercé par les éphèbes « beaux et excellents ».

Bibliographie

ARV[2]	John D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, vol. I-III, Oxford 1968[2]
BALDASSARRE/ROUVERET 1999	Ida Baldassarre, Agnès Rouveret, « Une histoire plurielle de la peinture grecque » · *Rencontres de l'École du Louvre · Céramique et peinture grecques, modes d'emploi*, Paris 1999
BARRON 1972	John P. Barron, « New Lights on Old Walls · The Murals of the Theseion », *Journal of Hellenic Studies*, 92, 1972, pp. 20-45
BEAZLEY 1968	John D. Beazley, « The Niobid Painter and His Group », dans *ARV*[2], pp. 589-617
BOTHMER 1957	Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, Oxford 1957
BROMMER 1982	Frank Brommer, *Theseus · Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Litteratur*, Darmstadt 1982
BRUCKNER 1962	Augusta Bruckner, *Corpus Vasorum Antiquorum*, Suisse, fasc. 1, Genève, fasc. 1, Berne 1962
DEVAMBEZ 1981	Pierre Devambez, *s.v.* « Amazones », *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. I.1, Zurich – Munich 1981, pp. 586-653
DUGAS 1937	Charles Dugas, « Du style sévère au style libre », *Revue des études anciennes*, 1937, pp. 185-196
DUGAS/FLACELIÈRE 1958	Charles Dugas, Robert Flacelière, *Thésée · Images et récits*, Paris 1958
FAURE 1964	Élie Faure, *Histoire de l'Art* · I · *L'Art antique*, Paris 1964
GHALI-KAHIL 1955	Lilly B. Ghali-Kahil, *Les Enlèvements et le retour d'Hélène*, Paris 1955
JARVA 1986	Eero Jarva, « On the Shield-Apron in Ancient Greek Panoply », *Acta Archeologia*, LVII, 1986, pp. 1-25
KAHIL 1988	Lilly Kahil, *s.v.* « Hélène », *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV.1, Zurich – Munich 1988, pp. 498-563
KOSSATZ DEISSMANN 1981	Annelise Kossatz Deissmann, *s.v.* « Achileus », *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. I.1, Zurich – Munich 1981, pp. 37-200
KRON 1981	Uta Kron, *s.v.* « Aithra I », *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. I.1, Zurich – Munich 1981, pp. 420-431
LA GENIÈRE 1963	Juliette de La Genière, *Corpus Vasorum Antiquorum*, France, fasc. 20, Musée de Laon, fasc. 1, Paris 1963
METZGER/SICRE 1984	Annette et Henri Metzger, Jean-Pierre Sicre, *La Beauté nue · Quinze siècles de peinture grecque*, Paris 1984
PLAOUTINE 1938	N. Plaoutine, *Corpus Vasorum Antiquorum*, France, fasc. 14, Musée du Louvre, fasc. 9, Paris 1938
PRANGE 1989	Matthias Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt*, Francfort-sur-le-Main 1989
ROBERTSON 1978	Martin Robertson, *La Peinture grecque*, Genève 1959, rééd. 1978
SIX 1919	John Six, « Mikon's Fourth Picture in the Theseion », *Journal of Hellenic Studies*, 39, 1919, pp. 130-143
SOURVINOU-INWOOD 1987	Christiane Sourvinou-Inwood, « Menace and Pursuit · Differentiation and the Creation of Meaning », dans Claude Bérard *et alii*, *Images et société en Grèce ancienne · Actes du colloque*, Lausanne 1987, pp. 41-58
WEBSTER 1935	T. B. L. Webster, *Der Niobidenmaler*, Leipzig 1935

Crédits des illustrations

Auteur, fig. 11 | Madison (Wisconsin), Elvehjem Museum of Art, fig. 12 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 2-8, 10 | New York, Metropolitan Museum of Art, fig. 9 | Paris, Musée du Louvre, fig. 1, 13

Adresse de l'auteur
Alain Galoin, Musée national du Château de Compiègne, place du Général-de-Gaulle, F-60200 Compiègne