Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 36 (1987)

Artikel: Héraclès, Thésée et les chasseurs : les ambiguïtés du héros
Autor: Schnapp, Alain
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835481

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: 04.07.2025

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

Héraclès, Thésée et les chasseurs: les ambiguïtés du héros

Alain Schnapp

Un problème d'identité

Que manque-t-il aux images pour être ce qu'elles représentent ? La question explicite du Cratyle [1] pourrait aussi bien s'adresser aux images héroïques. Lors du Colloque de Rouen [2], C. Bérard démontrait avec virtuosité que le héros ne s'identifiait pas avec ses attributs. Contrairement à ce qu'une iconographie établie semble postuler, le travail d'interprétation des images ne se confond pas avec celui des garde-frontières, les héros grecs n'ont pas de carte d'identité.

Mais, dira-t-on, il faut bien s'y retrouver. Si les figures d'Héraclès ou de Thésée se dissolvent dans l'anonymat, l'iconographe risque bien de devenir aveugle à force de trop éclairer son sujet. Un doute me gagne: si je ne sais reconnaître Héraclès et Thésée, chasseurs de monstres, d'un chasseur quelconque, me voilà perdu. Comment ordonner les centaines de scènes de chasses si longuement cataloguées au fil de mon enquête ?

Les trois genres de l'imagerie cynégétique

Posons, de Zoëga à Brelich en passant par Carl Robert, l'autonomie du héros [3], sa singularité manifeste face aux figurations humaines diverses qui peuplent l'imagerie. Si tout guerrier est Héraclès, si tout sanglier est le sanglier d'Erymanthe, voilà les archéologues bien embarrassés — mais aussi les peintres paralysés. La figuration du héros ne peut pleinement exister dans l'imagerie que par son contraire. Pour figurer le héros, il faut le confronter aux hommes qui font la cité. Ceux-ci font la guerre, sacrifient, chassent: dans ce contexte le héros doit se singulariser par son exploit; « l'exploit héroïque condense toutes les vertus, et tous les dangers de l'action humaine; il figure en quelque façon l'acte à l'état exemplaire » [4].

Suivons donc la piste des chasseurs en tentant d'éviter leurs pièges. Dans la peinture à figures noires, la chasse collective montée, chasse au sanglier ou au cerf, coexiste avec les chasses « héroïques » [5]. Mais alors que celles-ci sont des chasses à pied, menées par des chasseurs identifiables (attributs, position, inscription par surcroît), les chasses montées ont un caractère anonyme, les chasseurs se ressemblent, le gibier ne se distingue par aucun trait particulier.

Il s'agit là d'une première démarcation qui oppose la collectivité des héros nommément désignés (les chasseurs du sanglier de Calydon) aux éphèbes anonymes. Si l'on passe de la chasse héroïque collective aux aventures de Thésée ou d'Héraclès, on franchit une nouvelle étape. La chasse de Calydon répond à des normes particulières, à la coopération des jeunes gens qui la conduisent. Si Méléagre est le meilleur, il n'est qu'un *primus inter pares.*

La capture de la biche kérynite, du sanglier d'Erymanthe ou de la laie de Crommyon renvoie à tout autre chose. L'exploit héroïque doit « abolir les limites », consacrer l'ascension du héros dans le monde des dieux. Il faut donc employer des moyens particuliers, capturer l'animal avec des techniques qui ne sont pas celles de la chasse ordinaire.

L'animal capturé sans chasse: la biche kérynite

L'exploit héroïque exige donc un animal monstrueux, aisément définissable et une technique de capture particulière: la force musculaire ou, au contraire, une ruse inédite.

Pour Diodore, la capture de la biche kérynite est définie par ces deux pôles de conduite:

« Après cela il (Héraclès) reçut la tâche de ramener la biche aux bois d'or qui se distinguait par la rapidité de sa course. Dans la mise en œuvre de cet exploit il ne révéla pas moins son habileté que sa force physique. Les uns disent qu'il s'en empara grâce à des filets, les autres qu'il la suivit et la captura quand elle dormait, d'autres qu'il s'en empara par la vitesse de sa course » (Diodore, IV-13). La « chasse » d'Héraclès est un exploit d'une nature bien particulière qui exclut les armes traditionnelles (la lance, le javelot) qui substitue la poursuite solitaire à la chasse collective, aux longs préparatifs des rabatteurs et des piqueurs, à la traque des chiens. Réduit à ses *seules* forces, le héros doit avoir recours paradoxalement aux filets qui symbolisent la ruse, la chasse non noble par excellence [6]. Mais au filet ou à la course ? La foulée magnifique du héros solitaire ne

peut être soutenue par aucun chasseur. Course et piège s'excluent mutuellement pour illustrer le caractère non cynégétique de l'entreprise: en deçà (les filets sont normalement interdits aux « bons » chasseurs) ou au-delà (la course comme élément de supériorité physique) de la chasse.

Le vocabulaire souligne parfaitement cette intention délibérée d'exclure toute réminiscence de vénerie. Il s'agit de mener *(agagein)* la biche, de la conduire dans les filets *(helein)*, de s'en emparer *(cheirosasthai)*, de la poursuivre, jamais de la chasser. Dans la version d'Apollodore (II, 81-82), les références à la chasse sont encore plus abruptement évacuées. Le héros ne veut ni blesser ni tuer la bête. Comme elle lui échappe, il doit cependant faire usage d'une arme tout-à-fait particulière qui n'est guère familière aux chasseurs: l'arc.

La tradition iconographique d'Héraclès et de la biche kérynite a été l'objet de l'attention de nombreux chercheurs depuis E. Gerhard. Si l'on considère l'ensemble du corpus tel que l'a établi F. Brommer [7], on constate l'existence de trois variantes principales:

— la biche est saisie par ses bois
— la biche est poursuivie par Héraclès qui la menace de son arc
— la biche est portée et fait l'objet d'une dispute entre Athéna et Apollon.

La concordance entre l'imagerie et les trois hypothèses de Diodore et Apollodore est étonnante:

1. animal	a) capturé à la course b) pendant son sommeil	biche saisie par les bois
2. animal	poursuivi par Héraclès armé d'un arc	animal frappé d'une flèche
3. dispute autour de la biche		biche disputée par Athéna et Apollon

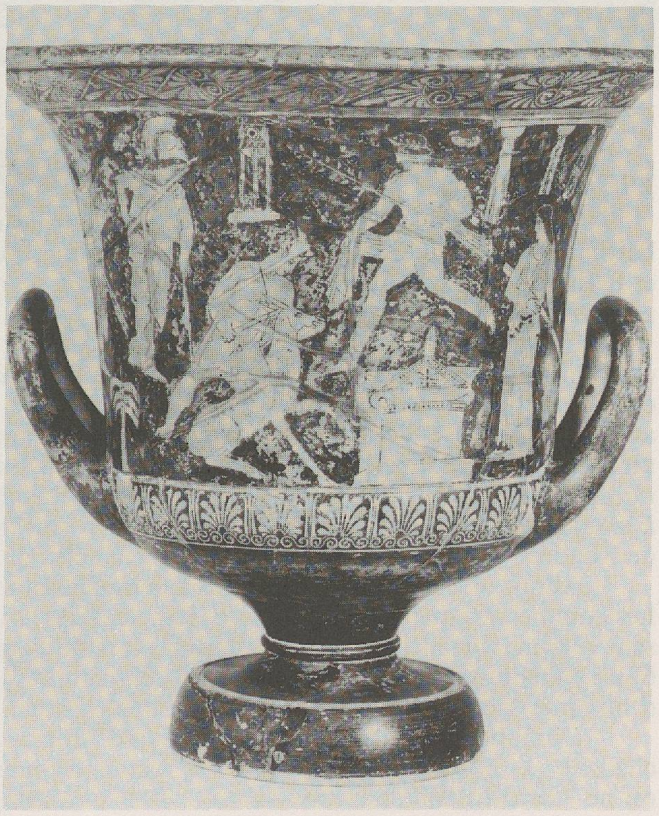
Pour la plupart de ces images, l'identification d'Héraclès ne pose pas de problème. Il est vêtu de la peau de lion ou armé de la massue ou de l'arc. Il ne menace jamais l'animal d'une arme de chasse traditionnelle comme le javelot ou l'épée.

2.

1.

Seules, semble-t-il, deux images s'écartent du modèle canonique. Sur une amphore d'une collection privée de New York [8] (fig. 1), un personnage barbu, vêtu d'un chiton, une lance dans la main droite, saisit par la ramure un daim. Devant lui, un homme chaussé de bottes à haute languette et coiffé d'un bonnet. Faut-il y voir un homme pourchassant un daim comme nous y invite prudemment Beazley ? ou suivre F. Brommer qui reconnaît Héraclès ? Le dessin de l'animal est celui de nombreuses images à figures noires mais la croupe est décorée d'un rectangle de points comme pour l'identifier [9]. Surtout l'attitude du personnage barbu qui saisit l'animal par la ramure n'est attestée sur aucune scène de chasse. Si l'on considère que le spectateur chaussé de bottes est fort proche du type d'Hermès [10], on tendra à identifier un Héraclès qui diffère du modèle communément accepté mais qu'on ne peut considérer comme un quelconque chasseur. De même sur un mastos de Munich [11] (fig. 2), le personnage barbu, nu, massue à la main, fait face à l'animal. Position de chasse qui n'est atténuée que par un geste: il saisit la biche par une patte. L'image est à mi-chemin de la tradition qui nous rapporte qu'Héraclès capture la biche vivante et du schéma du chasseur qui poursuit le cerf avec un bâton [12]. Dans la peinture à figures noires, pourtant si homogène, on aurait tort de voir un modèle canonique fixé une fois pour toutes. Les imagiers explorent d'image en image les possibilités d'expression les plus diverses. Mais ils ne franchissent pas la limite qui abolirait la distance entre Héraclès et un chasseur anonyme: Héraclès s'identifie parce qu'il saisit l'animal. Cette prise d'Héraclès est fondamentale dans l'imagerie à figures rouges. Un personnage nu, imberbe, ceinture un cervidé qui ne porte pas de ramure. Pourquoi reconnaître Héraclès ? Sur un coupe du Louvre [13] (fig. 3) nous ne saurions avoir de doutes: si le héros est nu, il est recouvert d'une peau de lion, dans le champ sont suspendues épée et massue, un partenaire (Iolaos) lui tend une flèche. Comment dire plus explicitement que le héros n'a nul besoin d'armes ? Chacune d'entre elles est figurée dans le champ et pourtant aucune n'est utilisée. Héraclès ploie la biche en la saisissant par la ramure. Résumons-nous: *la ramure,* la pilosité, la peau de lion, l'épée, la flèche, rien de tout cela n'est présent sur le cratère de Bologne [14] (fig. 4), l'oenochoé d'Agrigente [15] et seule la barbe apparaît sur la péliké de Bâle [16]. Pourtant nous suivons Brommer sans restriction dans l'identification d'Héraclès. En fait avec ces trois images, les peintres construisent un autre récit. Héraclès ne saisit plus l'animal par les bois. Armé d'une massue, il le capture par le cou, en un combat rapproché. Autour de ce syntagme de base — animal enserré par le héros — les personnages et le décor varient. Là où la figure noire avait tendance à distinguer les épisodes (capture, dispute), les imagiers du Ve siècle cherchent à juxtaposer les différents épisodes comme sur le vase de Bologne.

3.



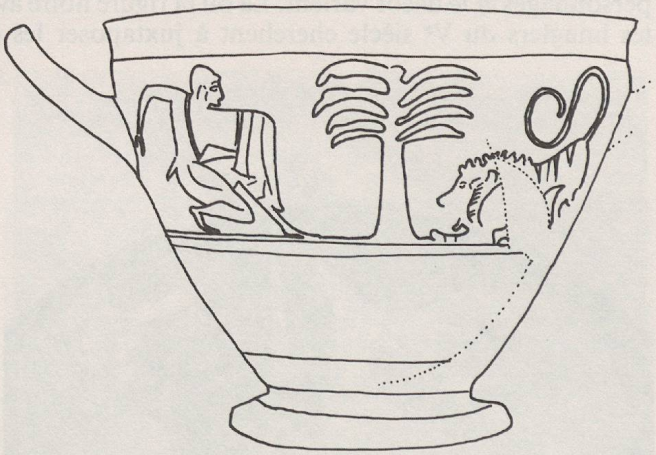
4.

Comparons ces images au col d'un cratère du Louvre [17]. Au centre apparaît une biche accroupie sur ses pattes de derrière, dans la posture exacte que montrent les images de Bologne et d'Agrigente. Mais la troupe de chasseurs est parfaitement canonique: ils transpercent l'animal de leurs lances. Imberbes, vêtus de chiton ou chlamyde négligemment rejetés, pétase autour du cou, armés de javelots, mais aussi de pierres ou de massues, les jeunes chasseurs, sur ce vase du Louvre, sont fort proches du héros solitaire des vases de Bologne ou d'Agrigente mais ils sont huit à pourchasser leur proie.

Qu'est ce qui fait le chasseur? Les armes (lance, bâton) mais aussi le nombre. Pourquoi refuser, sur une coupe du Louvre [18], de reconnaître Héraclès dans les chasseurs qui protègent leur avant-bras d'une peau de lion? parce qu'ils sont deux et que l'un d'eux est coiffé d'un casque? Surtout parce que sur la seconde scène, à nouveau, deux éphèbes poursuivent un cervidé et que l'un d'eux est armé d'un bouclier. Image limite mais dont le message est clair: ces chasseurs anonymes prétendent, en s'emparant du casque, du bouclier et de la peau de lion, apparaître *comme* des héros.

Des premières images à figures noires aux scènes des vases à figures rouges, les imagiers n'ont pas hésité à modifier la figuration, l'attitude et les attributs du héros mais ils n'enfreignent pas la règle: l'exploit d'Héraclès n'est jamais figuré comme une chasse.

5.



6.

L'impossible chasse au lion

Voilà a priori un animal qui ne présentera pas d'ambiguïté. Le statut tout particulier du lion dans le bestiaire grec en fait bien plus un chasseur qu'une proie [19]. Un seul héros sait affronter cet animal fabuleux et le thème est répété un si grand nombre de fois qu'on ne saurait douter: un homme face à un lion, ce ne peut être qu'Héraclès.

En commentant récemment un vase du Louvre [20], Claude Bérard a bien montré que même dans ce cas limite la situation n'était pas si simple. Le personnage nu, barbu, armé d'une massue, figuré sur le col est bien Héraclès; mais les jeunes gens qui sur l'épaule du vase attaquent le lion, le bras protégé par un vêtement, armés de bâtons et de lances, sont plus des chasseurs que des héros, ou plutôt des chasseurs qui adoptent un comportement héroïque tout comme ceux de la coupe du Louvre que je viens de citer [21]. Ephèbes chasseurs ou Ephèbes chassés? Sur l'épaule d'une hydrie de Londres [22] (fig. 5), un personnage nu s'enfuit une massue à la main tandis que deux lions se font face. On voit mal Héraclès s'enfuir et pourtant le personnage du vase de Londres ressemble trait pour trait à l'Héraclès de l'amphore de Paris...

Allons plus loin. Nous pourrons à la rigueur admettre une chasse au lion qui mime l'exploit d'Héraclès. Les hommes attaquent le lion comme Héraclès mais ils ne peuvent l'étrangler en combat rapproché: ils brandissent leur massue et leur lance. Que dire alors de l'embuscade du lion? Sur un skyphos d'Athènes [23] (fig. 6) un éphèbe accroupi derrière un palmier guette un lion prêt à bondir. Voici le lion inclassable et chasseur d'hommes victime de la plus technique des chasses: l'affût.

L'amphore de Paris comme le skyphos d'Athènes sont pour ainsi dire les limites opposées de l'impossible chasse au lion. Les hommes peuvent se risquer à jouer les héros mais les imagiers prennent leur précaution: on ne saurait dévaluer Héraclès.

Les ambiguïtés du sanglier

Sur une hydrie du Vatican [24], un jeune homme coiffé du pilos, chlamyde sur l'avant-bras, épée à la main, attaque le sanglier. Face à lui, l'animal bondit, déjà blessé par un javelot. Rien n'indique un chasseur particulier, aucun trait n'est à proprement parler significatif, la figuration de l'animal blessé reprend un schéma classique dans la peinture archaïque. Pourtant d'où vient notre malaise? Le « gros plan », la qualité du dessin nous suggèrent un épisode précis. L'anonymat du chasseur est trop parfait: Méléagre, Thésée ou Héraclès, nous avons besoin de lui donner un nom.

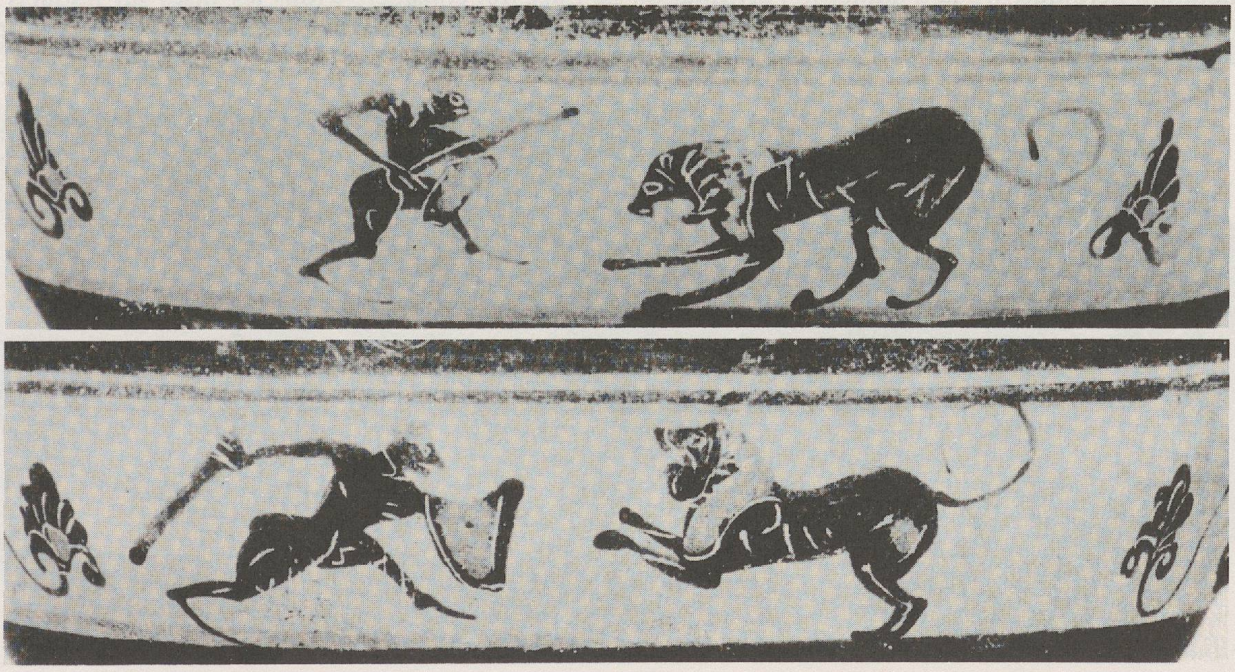
L'ambiguïté des représentations de chasse au sanglier solitaire est évidente. Elle vient du fait que la limite entre geste héroïque (Thésée, Héraclès) et chasse héroïque (Calydon) n'est pas précise. Nous pouvons reconnaître Méléagre au milieu de ses compagnons, mais s'il prend fantaisie à l'imagier de le représenter seul, comment le distinguer d'Héraclès poursuivant le sanglier d'Erymanthe? En étudiant l'iconographie d'Héraclès sur les vases à figures noires, S.B. Luce [25] avait déjà insisté sur la grande variété des schémas iconographiques de la capture du Lion et du Sanglier. Le héros qui affronte le lion armé d'une épée et non d'une massue, est-ce toujours Héraclès? Robinson dans le commentaire d'un vase maintenant à Harvard [26] (fig. 7) avait tenté de reconnaître le héros Alkathoos du seul fait que l'homme barbu qui affronte le lion portait une épée. Beazley [27] a fait justice de cette interprétation en rappelant l'existence d'un Héraclès à l'épée sur divers vases. Récemment encore F. Brommer refusait de reconnaître pour assurées les images sur lesquelles un héros imberbe armé d'une épée fait face au lion [28]. Héraclès serait douteux quand la capture du lion ressemble à une chasse. En fait, sur les dizaine des scènes recensées par Brommer, un tout petit nombre pose problème en s'écartant par trop des schémas « canoniques ». Il s'agit des vases suivants:

— Amphore Naples 81103 — VL 3 P 50 no 6 CVA Italie 20, Naples 1, pl. 11.

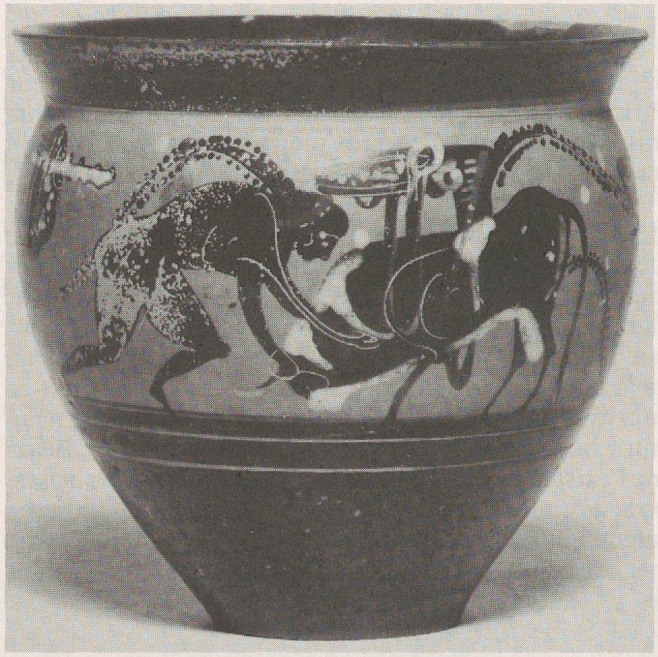
— Amphore Madrid 10915 — VL 3 p. 50 no 10 CVA Espagne 1, Madrid 1, pl. 21. et C. Bérard, op. cit. note 2.

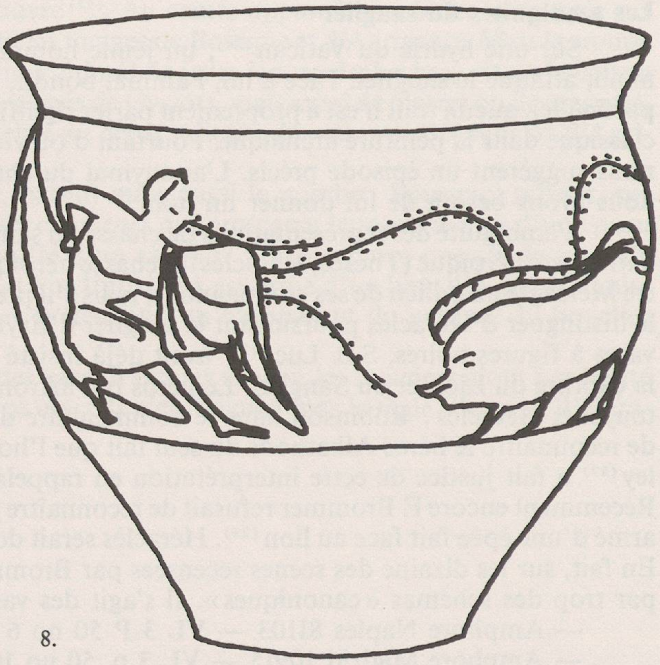
— Skyphos sans anse, Cambridge, Fogg Museum, 1927, 141 VL 3 p. 53 no 19 CVA pl. 11.

Sur le vase de Naples, l'ambiguïté proviendrait de l'attitude du personnage: au lieu de « saisir » le sanglier (« fang ») il abaisse sa massue sur l'animal qui s'écroule. Mais sur la face opposée, on trouve Héraclès en position debout en train d'étrangler le lion. L'amphore de Madrid et la coupe du Fogg Museum jouent de la même opposition entre position canonique et « attaque » de l'animal. Sur le vase de Madrid le personnage est désigné par la massue à terre et le carquois suspendu; mais, comme Claude Bérard l'a souligné [29], sur la scène B, le chasseur enfonce une épée dans la hure du sanglier; sur la scène A, il est imberbe: deux éléments qui s'éloignent du « canon » d'Héraclès. Faut-il y voir, comme le suggère C. Bérard, une chasse quelconque? Je ne le crois pas. La présence de la massue (à terre) et de l'arc renvoient à des épisodes héracléens plus qu'à une chasse anonyme [30]. Ce n'est pas seulement la conjonction de l'arc et de la massue disposés en évidence comme des indicateurs iconiques qui désignent la scène. La composition de l'image est en elle-même opérante: le « chasseur » basculé en avant, jambes fléchies, sur la scène B, conserve une posture très proche de l'attitude traditionnelle d'Héraclès enserrant le sanglier. Je ne retrouve cette position sur aucune des images de chasse au sanglier à figures noires. Reste le skyphos sans anse du Fogg Museum de Harvard (fig. 8). Sur la face A, un personnage sans aucun signe distinctif (ni barbe?) enserre un taureau. Sur la face B, il est accroupi à l'affût, une massue à la main (?), face au sanglier qui « fonce ». Pas d'attribut particulier, pas de posture singulière. Comment conclure à une figuration d'Héraclès? Sur ce vase l'imagier est comme allé au bout de l'expérience. Pourtant si l'on compare cette scène à la chasse anonyme au sanglier d'un lécythe vendu à Bâle [31] (fig. 9), on note une différence importante: le chasseur accroupi n'est pas seulement armé de javelots, il est accompagné d'un chien.



7.





8.

Les trois images de Naples, Madrid et Cambridge (Ma) semblent donc présenter un écho de plus en plus affaibli de l'imagerie d'Héraclès et du sanglier d'Erymanthe. Elles appartiennent au type que Luce désignait dans son étude de 1924 comme «l'attaque rapprochée avec épée ou massue» (Ia). Mais Luce intégrait dans cette série une image d'un vase maintenant au Metropolitan Museum qui a fait couler beaucoup d'encre [32] (fig. 10).

Le chasseur barbu porte chlamyde et pétase, il est placé derrière le sanglier et l'attaque de côté, armé d'une épée et d'une massue. Un paysage de rochers est dessiné dans le champ. Il faut citer ici les raisons qui ont poussé Luce à considérer cette scène comme une image d'Héraclès:

«Après quelques hésitations, j'ai décidé d'inclure ce vase comme une représentation de cet exploit (d'Héraclès). La raison contraire tenant au fait qu'il est directement relaté par les mythographes qu'Héraclès devait rapporter le sanglier vivant alors qu'il apparaît clairement sur la peinture que le sanglier est sur le point d'être tué. J'ai envisagé la possibilité que ce puisse être l'étape finale du sanglier de Calydon, mais la présence de la massue m'a convaincu que l'image est entendue comme Héraclès et Héraclès n'était pas associé avec le sanglier de Calydon» [33]. Ni Beazley, ni Brommer [34] ne devaient suivre Luce dans son intepretation. Pourtant les connivences qu'il relève sont impressionnantes si l'on y ajoute la figuration du paysage de montagne qui s'accorde avec la localisation d'Erymanthe et la représentation du «chasseur». En effet si le pétase n'est pas un attribut traditionnel d'Héraclès, la massue est bien différente de celle qui apparaît sur les images calydoniennes: allongée irrégulièrement [35] ou terminée par une sorte de boule [36], la massue calydonienne n'est jamais semblable à ce bâton hérissé qu'on trouve sur la plupart des images d'Héraclès. Pourquoi, dans ces conditions, reconnaître dans le personnage armé de l'épée de la coupe du Metropolitan Museum un chasseur quelconque? La massue, les rochers suggèrent plus Héraclès que Méléagre et surtout donnent à l'image une connotation héroïque. De là à admettre l'affirmation de Luce qui considère «tous les vases sur lesquels un personnage attaque un sanglier comme une probable représentation du mythe (d'Héraclès)», il y a un pas difficile à franchir.

10.

9.

Entre le chasseur de l'hydrie du Vatican et le héros de la coupe de New York les différences sont ténues mais claires. Le personnage du Vatican est seul, armé d'une épée et d'un javelot, il fait face au sanglier sans que la massue ou un élément paysager inscrivent une référence quelconque à Héraclès dans l'image, plus même, le sanglier est *blessé,* ce qui renvoie plus au cycle de la chasse qu'à celui de la geste du héros. Adopter le point de vue de Luce (comme celui de La Coste Messelière [37] pour la chasse au sanglier archaïque), c'est, comme le dit C. Bérard, accuser l'imagier de « négligences ou d'incohérences », refuser d'admettre la composition de l'image comme un jeu flexible mais intelligible de signes iconiques.

Pas plus que la capture de la biche kérynite, la poursuite du sanglier d'Erymanthe ou de la laie de Crommyon ne sont des chasses. Dans la tradition littéraire comme dans les images, ce n'est pas un langage de chasse qui décrit les exploits des héros. Capturer un animal certes, mais non l'abattre. Pour Diodore [38], la prouesse d'Héraclès implique une telle supériorité, une telle aptitude à contrôler sa force qu'il ne nous rapporte pas comment Héraclès s'empare de l'animal. Pour Apollodore [39], c'est par un stratagème qu'Héraclès accomplit la chasse (théra) du sanglier: il l'attire dans un ravin neigeux et l'animal peut être capturé vivant. Si, pour la première fois dans la tradition, le terme de chasse (théra) apparaît, c'est pour mettre en relief son caractère particulier et exceptionnel. Pour insister sur la combinaison de ruse et de force qui font le héros. La capture ou la mort du monstre, la délivrance des hommes, sont le résultat d'un véritable combat singulier mené dans la violence du face à face, mains nues, ou dans la surprise de l'attaque rusée: la chasse classique ici n'a rien à faire.

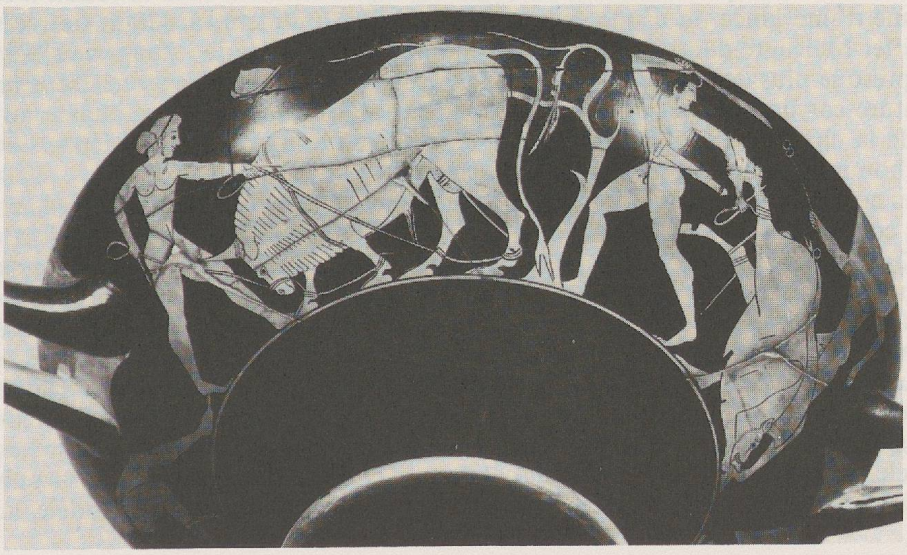
Thésée, ou comment s'en débarrasser?

Un chasseur imberbe, nu, face à un sanglier: si l'on exclut l'hypothèse d'Héraclès, faut-il refuser l'image de Thésée et de la laie de Crommyon? L'interprétation est bien sûr facilitée par le sexe de la laie. Mais comme dans le cas des bois de la biche kérynite, tout n'est pas si clair. Hygin [40], contre tous ses prédécesseurs, raconte que Thésée s'empara d'un sanglier. Comme l'a bien vu F. Brommer [41], il n'existe qu'une seule image figurant explicitement Thésée et un sanglier: la coupe du British Museum E 36 [42]. Contrairement à la plupart des images qui représentent Thésée armé de son épée face à la laie accompagnée de Phaia [43] (fig. 11), le vase du British Museum figure le héros accompagné d'Hermès traînant derrière lui un sanglier. A cette exception près aucune autre image de la chasse de Thésée ne prête à confusion [44]. La plupart des images de Thésée dans la peinture à figures rouges sont donc clairement identifiables, non par un attribut particulier mais par une composition précise. La présence de Phaia, comme l'image du pithos dans l'iconographie d'Héraclès, désigne sans coup férir le cycle héroïque auquel appartient la scène: Thésée à Crommyon ne chasse pas [45].

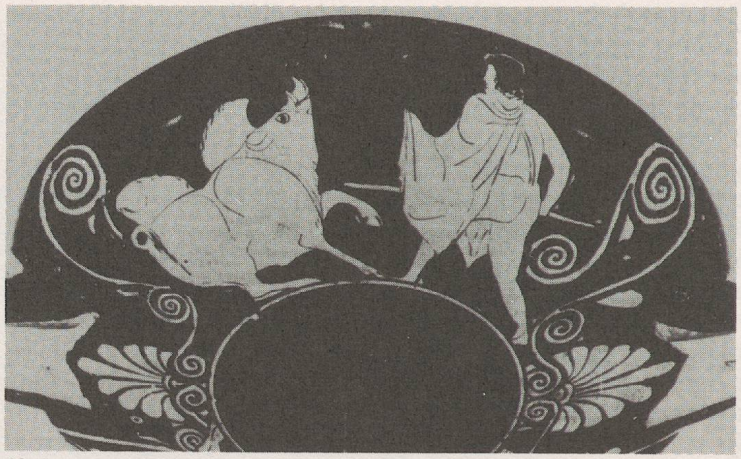
Avec Thésée surgit cependant une difficulté de taille. Admettons que la capture de la laie ne soit en rien cynégétique. Un certain nombre d'auteurs anciens [46] nous indiquent que Thésée n'est pas seulement un exterminateur de monstres. Il est aussi l'un des jeunes participants de la chasse de Calydon. Comment concilier les deux aspects du héros « dominateur et sûr de lui-même » et du compagnon d'aventure engagé dans une entreprise collective? Thésée diffère considérablement d'Héraclès, il ne s'impose pas comme le héros dominant qui éclipse tous les autres. Dans la lutte contre le minotaure, Thésée est à la tête d'un groupe de jeunes gens, il mène une aventure initiatique.

Pour les imagiers cependant, le combat contre le minotaure est un combat solitaire. Même si sa juvénilité est exprimée par le fait qu'il est souvent figuré imberbe, Thésée n'est pas un éphèbe comme les autres. Le héros cathartique, qui délivre l'humanité des monstres, peut-il se confondre avec l'un des chasseurs de Calydon? En fait, malgré les témoignages littéraires, F. Brommer remarque qu'il n'y a guère de *preuves* iconographiques de la participation de Thésée à la chasse de Calydon [47].

Un dernier doute. Sur un cratère en cloche maintenant disparu d'une collection italienne [48], un jeune homme nu, chlamyde au bras, baudrier sur l'épaule, fonce sur un sanglier (ou une laie? — l'image est incomplète). Mais notre inquiétude sera de courte durée; une autre image sur le même vase indique le contexte: Procuste face à Thésée.

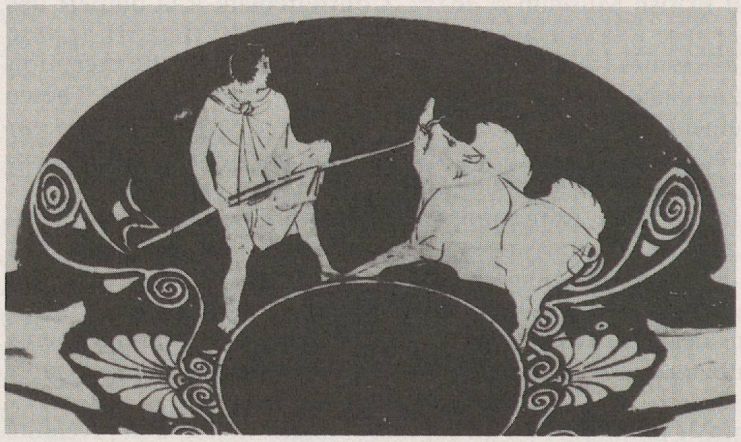


11.



12.

13.



Le paradigme du chasseur

Pour les héros majeurs — Thésée, Héraclès — la capture de l'animal n'est qu'un exploit parmi d'autres. Pour Méléagre au contraire, la chasse du sanglier de Calydon est l'épisode central, le moment décisif du récit mythologique. Dans le courant du Ve siècle pourtant, en même temps que disparaissent les images cynégétiques, la peinture de la chasse de Calydon se fait plus rare. Surtout le modèle de la chasse collective n'est plus le seul. Les images de chasse solitaire peu nombreuses dans la peinture à figures noires augmentent dans le courant du Ve siècle. Enfin les composantes du récit calydonien (chien sur le dos du sanglier) ont tendance à s'affaiblir. Les chiens eux-mêmes ne sont plus les acteurs obligés de l'épisode. La chasse se réduit à l'affrontement du jeune homme armé d'une lance ou d'une épée avec l'animal. Comment, à défaut de reconnaître Héraclès ou Thésée, identifier Méléagre dans ces chasseurs solitaires ? Le champ de l'imagerie s'est restreint, plus de chasse au lièvre, presque plus de chasse au cervidé, seul le sanglier s'impose encore. Dans une imagerie aussi appauvrie, l'aventure calydonienne à tendance à se surimposer derrière chaque chasse au sanglier.

Le thème de la chasse n'est plus porté par une imagerie connexe (retours-départs-embuscades) mais par le syntagme homme/animal ou plutôt homme/sanglier.

Les imagiers ne distinguent plus entre chasse collective et chasse individuelle, entre la chasse des éphèbes et celle des héros, compagnons de Méléagre. En témoigne une coupe de l'ex-collection Northampton à Castle Ashby [49] (fig. 12). Sur les deux faces, un jeune homme armé d'un javelot affronte un sanglier. Il est nu, le bras simplement recouvert de la chlamyde. Sur la première image le chasseur est de face, sur la seconde de dos. Cette étude d'un même personnage vu sous des angles différents est bien dans la manière d'une certaine imagerie de la chasse de Calydon telle qu'on la trouve à la fin du VIe siècle. Mieux même, si on compare l'image de la coupe de Castle Ashby à une coupe de Columbia attribuée au même peintre [50] (fig. 13), le motif de la coupe de Castle Ashby apparaît comme le noyau central d'une chasse collective. Le héros armé de sa hache et les autres chasseurs ont disparu, mais le personnage à la lance est le même que sur le vase de Columbia. La chasse solitaire est comme découpée dans la chasse collective. Ambigus les chasseurs solitaires sur les vases à figures noires ? leur ambiguïté, c'est celle d'un genre qui n'a plus de modèle, la chasse anonyme au sanglier.

Une sorte de condensation de l'imagerie, de volonté d'abstraction conduit les imagiers à renouer avec la tradition la plus archaïque des vases géométriques ou des fibules béotiennes [51] quand le syntagme homme-animal renvoyait aussi bien à Héraclès qu'à la chasse. L'image ainsi épurée est comme le résultat d'un double travail du texte et du dessin qui n'annonce pas l'avènement d'un nouveau style, mais se découvre comme le résultat d'expériences multiples. Comme l'Héraclès de Sophocle qui, en pleine fin du Ve siècle, apparaît brusquement revêtu de l'armure hoplitique, le chasseur solitaire des vases à figures rouges s'exhibe dans une nudité retrouvée: Méléagre au degré zéro.

Comment inscrire dans l'image l'identité héroïque? Les chemins des imagiers sont parallèles à ceux des mythographes, mais ils doivent définir par leurs moyens propres la personnalité héroïque. Ce faisant, il leur arrive de frôler le faux sens, de jouer dans l'ambiguïté. Le peintre doit tenir compte des récits qui informent l'oeil du spectateur: Héraclès sauvage, Héraclès hoplite, Héraclès nu. Les trois modalités du héros coexistent à des moments différents, selon des scénarios particuliers. L'imagerie héroïque, c'est un savoir, une manière de reconnaître des signes efficaces: « Personne ne saurait comprendre la peinture d'un cheval ou d'un taureau sans savoir à quoi ressemblent ces créatures » [52].

Alain Schnapp

NOTES

(1) Cratyle 432d.
(2) C. Bérard *in:* F. Lissarrague et F. Thélamon, Image et céramique grecque (1983) 111-120.
(3) Voir A. Brelich, Gli Eroi greci (1958).
(4) J.P. Vernant, Aspects de la personne dans la religion grecque. *in:* Mythe et pensée chez les Grecs [2], (1974) 90.
(5) A. Schnapp, Images et programme: les figurations archaïques de la chasse au sanglier, R.A. 1979, 195-213.
(6) Platon, Lois 832a.
(7) Brommer, VL, 75 et Héraclès. 20.
(8) New York, coll. D. Rockefeller, ABV 306 (40), Brommer, VL A.17.
(9) K. Schauenburg, Ein Psykter aus dem Umkreis des Andokidesmalers, JDAI 80, 1965, 80 et sq.
(10) P. Zanker, Wandel der Hermes Gestalt. (1965).
(11) Munich 2003 (J 355), Brommer, VL A 25.
(12) Coupe Orvieto Collection Faina 722; S.E. 34, 1966, pl. 8 a; Cité 59, Fig. 87.
(13) Coupe Paris Louvre G 263, ARV 341 (89), Brommer, VL 77-2.
(14) Cratère Bologne (Pell. 303), CVA Italie 27, Bologne 4, VL, pl. 82-83, ARV 1184 (6), Brommer, VL 77-1.
(15) Oenochoé Agrigente 1586, AK 14, 1971, pl. 30, Brommer, VL 77-5.
(16) Fragment de péliké Coll. H. Cahn 190, AK-Beiheft 7, 1970, pl. 27, Brommer, VL 77-6.
(17) Louvre G 343, ARV 600 (17), CVA Louvre 3 (France 4) pl. 5, 3-4; Cité 64, Fig. 98.
(18) Louvre G 22, ARV 151 (52), R.A. 1982, 1, 58 no 9.
(19) A. Schnapp-Gourbeillon, Lions, héros, masques, (1981).
(20) Amphore, Paris F 108, ABV 220 (30); C. Bérard Iconographie, Iconologie, Iconologique, EL 1983, 4, 5-37.
(21) voir note 18.
(22) Londres BM - 1928, 1, 17-42, ABV 343 (2).
(23) Skyphos Athènes 12627, 63, Fig. 95.
(24) Hydrie Vatican 16548, ARV 179 (3); Cité, Fig. 95, p. 63.
(25) S.B. Luce, Studies on the Exploits of Heracles on Vases, AJA, 28, 1924, 296-325
(26) CVA USA 4, Robinson 1, pl. XXXIV (Baltimore).
(27) AJA, 1934, 90.
(28) Brommer VL, 130-132.
(29) note 2 130-132.
(30) L'oenochoé de la Bibliothèque Nationale 274 (ABV 530, 69) ne comporte aucun signe iconique lié à Héraclès.
(31) Lécythe, collection particulière suisse, Brommer VL, 313, 33; Paralipomena 262.
(32) Coupe New York 41.162.9, CVA USA 1, 19; ARV 882, 39.
(33) Luce op. c. (*supra* note 25) 310-311.
(34) ARV 882, 39. Ce vase n'apparaît pas dans les listes de Brommer.
(35) Cratère Ferrare T. 136, VL, 314, B 5; coupe Berlin 2538, ARV, 1269, 5.
(36) Cratère apulien F 3258 Berlin, VL; 311 (D 1); G. Daltrop, Die Kalydonische Jagd in der Antike (1966) pl. 22.
(37) P. de la Coste Messelière Au musée de Delphes, 1936 (1970), 138.
(38) IV, 12.
(39) II, V, 4.

(40) Hygin 30, 4.

(41) F. Brommer, Theseus Deutungen AA 94, 1979, 487-512.

(42) Londres BM E36, ARV, 115, 3.

(43) Brommer VL 248.

(44) Sauf le cratère F. Brommer *op. c.* (*supra* note 41) 495. Mais il est incomplet.

(45) Bacchylide (18-23) comme Diodore (IV, 59, 4), décrit la mort de la laie comme le meurtre d'un adversaire.

(46) F. Brommer, Theseus (1982) 147.

(47) Il faudrait ici discuter la reconstitution de la peinture de Polygnote sur la chasse de Calydon tentée par F. Kleiner, The Kalydonian Hunt, AK, 1, 1972, 7-19.

(48) cité note 44.

(49) Coupe ex-collection Northampton, CVA GB 15, Castle Ashby pl. 37.

(50) Columbia, Missouri 66-2, ARV 936, 66 bis. Voir G.S. Merker: A Boar Hunt by the Curtius Painter, Muse 16, 1982, 67-79.

(51) K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (1969) 60-66.

(52) Philostrate, Vie d'Apollonius de Tyane, II; 22, Cité par E.H. Gombrich, Art and Illusion (1959) 154-155, trad. Fr. 1971, 235.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Amphore, New York, collection privée, ABV 306, 40. Photo d'après Cat. Anderson Gallery, 26-29 janvier 1921 no 477.
2. Mastos 2003 (J 355) Munich, F. Brommer Herakles pl. 13 b. Photo Krüger - Moessner.
3. Coupe G 263 Paris, Louvre, ARV 341, 89. Photo Chuzeville.
4. Cratère Pell. 303, Bologne, ARV 1184, 6. Photo Musée.
5. Amphore 1928, 1, 17-42, Londres British Museum, ABV 343, 2. Photo Musée.
6. Skyphos 12627 Athènes, Dessin F. Lissarrague.
7. Hydrie 59.218 Harvard, Fogg Art Museum, ABV 316, CVA Robinson collection 1, USA 4 pl. 24. Photo tirée du CVA.
8. Skyphos 1927, 141, Harvard, Fogg Art Museum, CVA USA 8, pl. 11. A photo musée, B dessin F. Lissarrague.
9. Lécythe vente Bâle M.M., Paral. 262, Photo D. Widmer.
10. Coupe 41-162-9 New York Metropolitan Museum, Rogers Fund, ARV 882, 39. Photo Musée.
11. Coupe E 36 Londres British Museum, ARV 115, 3. Photo Musée.
12. Coupe ex-collection Northampton, CVA Castle Ashby, GB 15, pl. 37. Photo tirée du CVA.
13. Coupe 66-2 Columbia, Missouri, ARV 936, 66 bis. Photo Musée.