

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

Artikel: Victoire et défaite : réflexions sur la représentation des vaincus dans l'art grec
Autor: Ducrey, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835488>

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: 21.02.2026

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

Victoire et Défaite

Réflexions sur la représentation des vaincus

dans l'art grec*

Pierre Ducrey

L'archéologie et l'imagerie jouent un rôle appréciable dans l'étude de la guerre en Grèce: que ce soient les armes, les plans et les photographies des ruines, les dessins des machines ou la représentation des guerriers, les documents archéologiques viennent en nombre relayer l'information tirée des textes, littéraires ou épigraphiques. Mais jusqu'ici, l'imagerie est restée assez étroitement confinée à une utilisation descriptive: les spécialistes de la guerre se sont efforcés surtout d'exploiter l'image comme une illustration, une sorte de commentaire figuré de l'analyse textuelle. Il est rare que l'imagerie de la guerre ait été soumise à une analyse iconographique. Le message transmis par l'image, la signification des scènes illustrées, leur sens implicite n'ont guère été mis en évidence. J'aimerais esquisser ici une tentative dans cette direction.

Le domaine que j'aborderai touche à la victoire et à la défaite, ainsi qu'au traitement des vaincus. Je m'efforcerai de répondre à la double question suivante: d'une part, comment les artistes grecs ont-ils représenté la défaite et les vaincus, en particulier les captifs, civils et militaires? A cette question purement documentaire viendra se greffer une seconde, relevant de l'histoire des mentalités: quelle image, quelle représentation les Grecs se faisaient-ils de la victoire, de la défaite et des vaincus? On pourrait se demander si les documents qui nous sont parvenus permettent bien de répondre à des questions de ce type. L'un des moyens pour y parvenir est le recours à une information plus large que celle fournie par la seule céramique attique: nous ne pourrons donc nous conformer strictement, dans le cadre de cet exposé, aux règles fixées pour l'ensemble d'un colloque consacré en principe à la production des imagiers athéniens. D'autre part, de manière à faire apparaître certaines particularités des conceptions grecques de la guerre, de la victoire et de la défaite, je recourrai à des documents choisis hors du bassin méditerranéen, dans le monde des royaumes proche-orientaux.

Je préciserais encore les objets sur lesquels portera ma réflexion. En fait, je ne parlerai de la victoire et de la défaite que dans leurs effets sur les vaincus, la mort, la déportation, la captivité. Derrière les termes, aujourd'hui codifiés, de «prisonniers de guerre» ou de «civils», se dissimule dans l'Antiquité une infinité de situations particulières, dont quelques-unes seulement sont perceptibles, en raison des lacunes de l'information disponible.

L'art grec a illustré un grand nombre de scènes de bataille et, dans le déroulement ou en conclusion de la plupart d'entre elles, la mort des vaincus. On aperçoit donc le plus souvent des combattants en train de subir une défaite ou qui ont déjà succombé. Certains vases illustrent les moments qui suivent le combat: le transport du corps du mort par ses compagnons, des scènes de lamentation. Les lécythes, les stèles funéraires représentant des guerriers évoquent la destinée d'un homme mort au combat. Toutes ces représentations transposent la réalité terrestre dans un monde idéalisé, héroïque. Les peintres sur vases ne retiennent que rarement d'autres conséquences du combat et de la guerre, comme le massacre des vaincus, des femmes et des enfants, ou la captivité. Des scènes de ce type apparaissent néanmoins dans l'art grec, bien qu'en nombre restreint. C'est sur l'analyse de leur signification que porte la présente étude.

Capture et captivité dans l'art grec

Dans mon livre *Le traitement des prisonniers de guerre dans la Grèce antique*⁽¹⁾, j'avais réuni un certain nombre de documents représentant des captifs, des esclaves, des chaînes. Ils se caractérisent par leur petit nombre et par leur aspect réaliste, même si certaines des scènes retenues se rattachent au monde du mythe. C'est ainsi qu'on y trouvera deux figurations de Prométhée enchaîné, intéressantes par la mise en évidence des liens qui immobilisent le Titan (nos *Prisonniers*, pl. I et II). Les mêmes critères relevant du réalisme avaient conduit au choix de la scène où Héraclès emmène deux satyres, les mains liées dans le dos (*ibid.*, pl. X - XII) et d'un cratère corinthien où une cangue et des chaînes immobilisent deux hommes, peut-être des voleurs (*ibid.*, pl. VI). Un lécythe attique à figures noires, lui aussi controversé, illustre le sort de pirates (?), livrés

au châtiment de l'immersion (*ibid.*, pl. III, IV et V). Une chaîne du second âge du Fer, trouvée en Angleterre (*ibid.*, pl. VII), sert de commentaire à la représentation d'une colonne d'esclaves attachés l'un à l'autre par le cou, sur la stèle funéraire d'un marchand d'esclaves trouvée à Amphipolis (*ibid.*, pl. VIII). Deux Germains entravés de la même manière sur un relief romain du Rhin (*ibid.*, pl. IX) et un homme à la cangue, petit bronze hellénistique ou romain (*ibid.*, pl. XII) complétaient l'illustration du volume.

Il y a quinze ou vingt ans déjà, j'avais été frappé par la quasi-absence de représentations réalistes de captifs et même de vaincus dans l'art grec. Depuis, je me suis efforcé de développer le recueil de ces représentations et je puis apporter ici quelques compléments.

Le plus ancien document de l'art grec illustrant peut-être les instants qui suivent immédiatement le combat est l'œnochoé de la collection Lambros au Musée du Louvre, que l'on date généralement de la fin du VIII^e siècle av. J.-C. (fig. 1). Ce vase est orné d'une frise de guerriers saisis dans diverses postures⁽³⁾. La frise s'interrompt par deux fois pour faire place à un mort (nos 14 et 7). Par ailleurs, deux silhouettes sont incertaines (nos 16 et 4).

Si les divers auteurs qui ont étudié ce vase s'accordent pour intituler la scène «après la bataille», des divergences sérieuses les séparent lorsqu'il s'agit d'en proposer une interprétation: K. Friis Johansen songe à l'épisode du duel qui opposa Ajax et Hector (*Iliade*, VII, 273 ss.), alors que N. Himmelmann-Wildschütz, suivi pour l'essentiel par G. Ahlberg, y voit la représentation d'une scène réelle ou au moins réaliste: il s'agirait de la capture, du désarmement et peut-être de l'exécution d'ennemis vaincus. N. Himmelmann-Wildschütz distingue trois groupes de guerriers; dans chaque groupe, un guerrier vainqueur emmène un combattant vaincu: l'un (no 9) tient son prisonnier par le bras et le menace de son épée (no 8); un autre (no 11) saisit son captif par l'aigrette de son casque (no 10); le troisième (no 13), qui brandit un long bâton (sceptre ou caducée?), pose sa main sur le fourreau de l'épée de son prisonnier (no 12). On peut suivre sans trop de peine la description de l'auteur, tout en se demandant pourquoi ceux des guerriers que N. Himmelmann-Wildschütz considère comme des captifs possèdent encore un armement complet, avec bouclier (nos 12, 10) ou sans (no 8), alors que les «vainqueurs» sont dépourvus de bouclier. A cette question, J. N. Coldstream répond que le bouclier était peut-être un signe de reconnaissance. Le combat mettrait alors aux prises deux camps, celui des porteurs de bouclier et celui des hommes dépourvus de bouclier. Il n'est pas rare sur les vases géométriques que les porteurs de bouclier figurent parmi les vaincus⁽⁴⁾.

A. Kaufmann-Samaras, auteur de la publication du vase dans le *CVA*, conclut son analyse ainsi: «La scène, alors unique en son genre, représenterait les différents épisodes d'une bataille où s'opposent des guerriers ennemis: les uns essayent de désarmer leurs ennemis, les autres gisent par terre sans vie tandis que leurs compagnons les protègent pour qu'ils ne soient pas dépouillés, un autre tombe blessé ou est déjà mort, un autre enfin brandit son maigre butin après le combat victorieux»⁽⁵⁾.

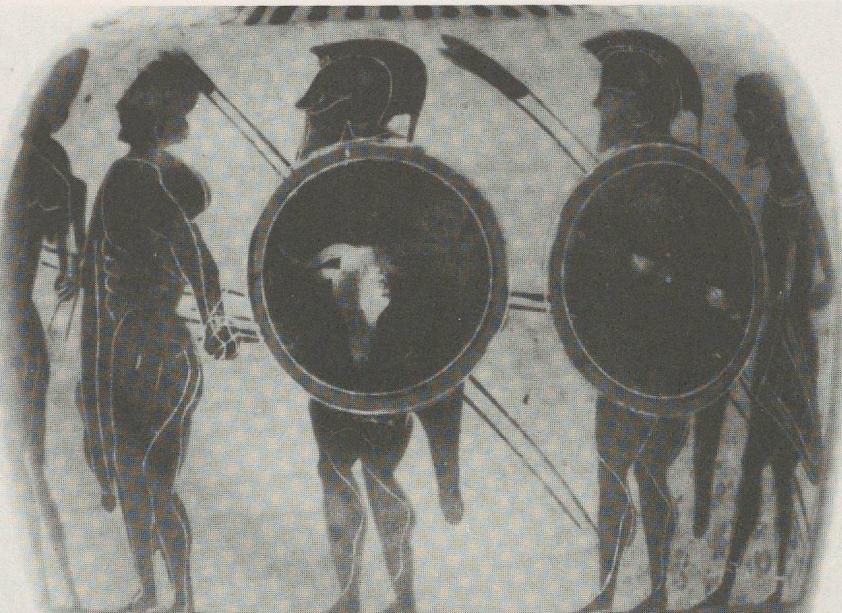
L'art géométrique offre de nombreuses scènes de combat, sur terre, sur mer et à proximité de bateaux. Les représentations restent souvent énigmatiques. En particulier, il est généralement impossible de savoir si elles illustrent des scènes réelles ou des épisodes tirés des poèmes épiques ou du mythe. L'œnochoé Lambros ne fait pas exception: si tout le monde s'accorde à y reconnaître les phases d'un combat, et même si l'on va jusqu'à identifier des vainqueurs et des vaincus, voire des vainqueurs et leurs captifs, ainsi que des morts, il n'est guère possible de tirer de ces observations des conclusions de quelque portée.

Un autre document laisse moins de place au doute: il s'agit d'une œnochoé attique à figures noires, aujourd'hui au Musée de Compiègne, qui groupe dans une scène cinq personnages. Au centre, deux hoplites casqués, abrités derrière leur grand bouclier rond, les jambes protégées par des jambières, deux lances en main, conduisent devant eux deux hommes entravés. La tête nue, sans armes, vêtus d'un chiton plissé, ils ont les mains attachées derrière le dos. Chacun est tenu par l'un des hoplites au moyen d'une double corde qu'on distingue à gauche des boucliers. A droite, un homme barbu, aux longs cheveux tombant derrière la tête, tient un carquois (goryte). Il est vêtu d'une simple tunique (fig. 2). Si ce vase fait allusion à une scène historique, mythologique ou légendaire précise, celle-ci reste difficile à identifier, en raison de l'absence de toute indication claire. Rien n'empêche d'y voir une scène tirée de la réalité⁽⁶⁾. Il en va de même pour l'image d'un lécythe attique à figures noires (fig. 3), où un hoplite portant casque, cuirasse et jambières, emmène une femme en chiton et peplos, sous les yeux d'un second guerrier et d'un vieillard⁽⁷⁾.

Pour rester dans un registre réaliste, on pourrait évoquer encore les figures de vaincus du monument des Néréides, à Xanthos, de la peinture campanienne⁽⁸⁾, ou celles des Gaulois, blessés ou mourants, de l'époque hellénistique. Mais on constatera que ce recueil d'images de vaincus, captifs, prisonniers de guerre et femmes victimes d'un conflit, est à la fois maigre et incohérent, surtout si l'on songe à toutes les représentations grecques de la guerre.

1. *Œnochoé de la collection Lambros* (Musée du Louvre). *Frise* (vers 750 av. J.-C.). *Hauteur: 30 cm.*





2.



3.

Capture et captivité dans l'art proche-oriental

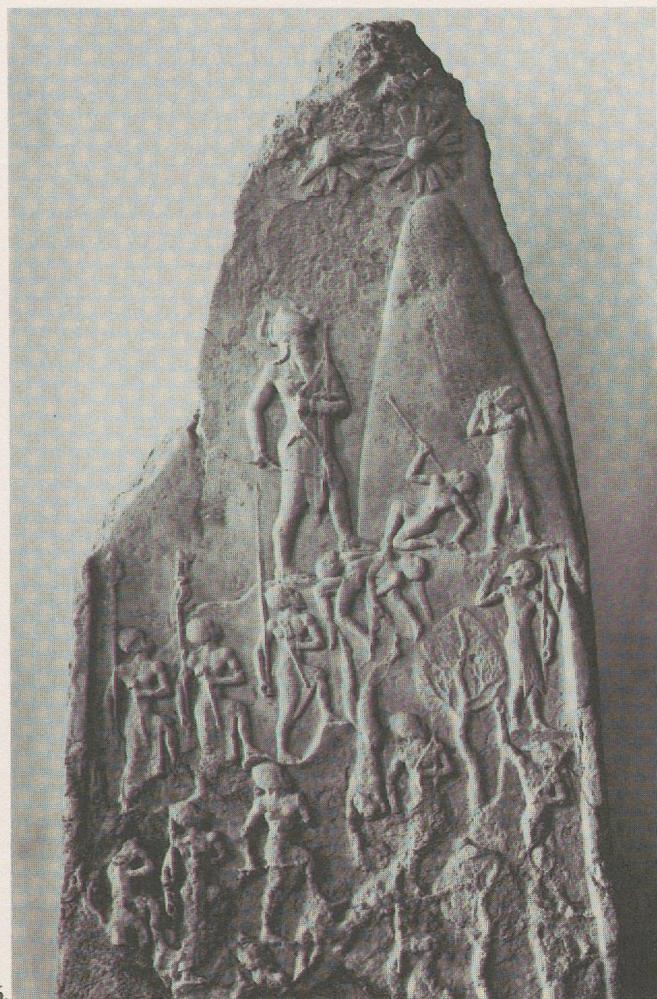
En regard du tout petit nombre de représentations réalistes de captifs ou de vaincus de l'art grec, évoquons brièvement les monuments de l'art proche-oriental illustrant des thèmes analogues. Le premier document (fig. 4, 5) auquel nous nous arrêterons, la « Stèle des Vautours », de Tello, au Musée du Louvre (première moitié du III^e millénaire av. J.-C.), glorifie les victoires d'Eannatum, roi de Lagash (ou de son protecteur, le dieu Ningirsu). Ce dernier tient dans sa main gauche une nasse dans laquelle sont pris une poignée d'ennemis qu'il menace de sa masse de pierre. Au revers de la stèle, une troupe en armes, parfaitement ordonnée, défile sur un amoncellement de cadavres. La simple description de ces deux reliefs met en évidence la différence, immense, qui sépare le vainqueur du vaincu. L'un, le souverain tout puissant (ou son dieu), exerce son pouvoir par la force de sa main et de ses armées. Les autres, les vaincus, prisonniers ou morts, sont réduits au rang d'animaux retenus dans un filet, poissons ou gibier, quand ils ne sont pas tout simplement foulés aux pieds par l'armée victorieuse⁽⁹⁾.



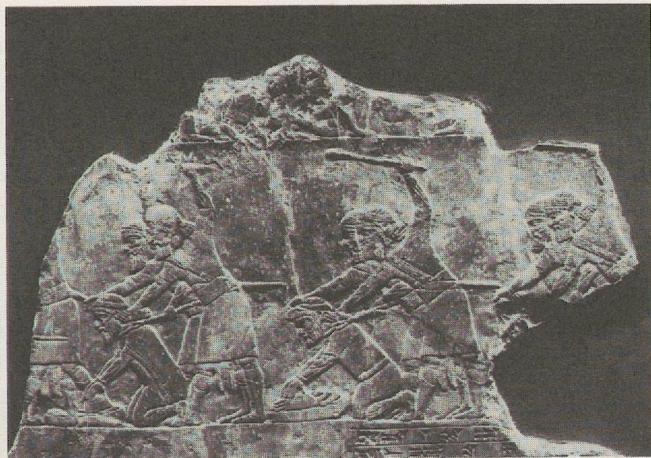
4.



5.



6.



7.



8.

La suprématie du vainqueur est soulignée par un autre relief mésopotamien du III^e millénaire av. J.-C., la Stèle de Narâm-Sin, « puissant roi des quatre régions » (fig. 6). Ici, le souverain, dressé au sommet de la stèle, écrase de sa seule prestance physique le reste des personnages, soldats et ennemis. Mais c'est la situation de ces derniers qui est particulièrement lamentable: alors que l'un s'effondre, une lance dans la gorge, un autre se dresse face au roi, les mains jointes dans le geste de la supplication. Le souverain pose son pied gauche sur le corps de deux ennemis terrassés⁽¹⁰⁾.

L'art mésopotamien du III^e millénaire a livré d'autres représentations analogues, l'art égyptien aussi. Toutes glorifient le roi vainqueur et rejettent l'ennemi dans un univers inférieur, celui de sa sujétion. Avec l'art assyrien du 1^{er} millénaire av. J.-C., le thème de la suprématie du roi vainqueur est repris, mais dans une perspective plus diversifiée. Les longs reliefs historiés, accompagnés de commentaires inscrits, des palais assyriens donnent une dimension nouvelle au message proposé. Le thème de la victoire, de la défaite des ennemis et de leur sort est traité de plusieurs manières. Tantôt des vaincus, prosternés ou agenouillés, implorent la grâce du général vainqueur, tantôt ils sont entravés et présentés au roi par des gardes en armes. La présence dans le champ de certains reliefs d'objets divers (coffres, défenses d'éléphants, chaudrons) évoque l'allégeance économique, matérialisée par les richesses livrées, ou conquises, butin ou tribut.

L'exode de populations entières, femmes, enfants, bétail, rappelle les déportations bibliques, alors que les longues files d'hommes souvent entravés à l'aide de carcans ou de chaînes traduisent en image la misère des vaincus. Les atrocités ne sont pas absentes; des prisonniers à genoux sont frappés à la tête à coups de massue (fig. 7), et à l'arrière-plan de certains reliefs représentant la prise d'assaut d'une ville ennemie se profilent les pointes sinistres où sont empalés les défenseurs ennemis, les bras et les jambes écartés comme ceux de pantins. A plus d'une reprise, les têtes des ennemis décapités sont jetées en tas comme en de glorieux trophées (fig. 8). Assurbanipal, étendu sur la couche du banquet royal, face à son épouse, dans un décor d'arbres et de feuillage, a fait pendre dans l'une des branches la tête et dans l'autre la main tranchée, brandissant le sceptre, de son ennemi vaincu Teuman⁽¹¹⁾.

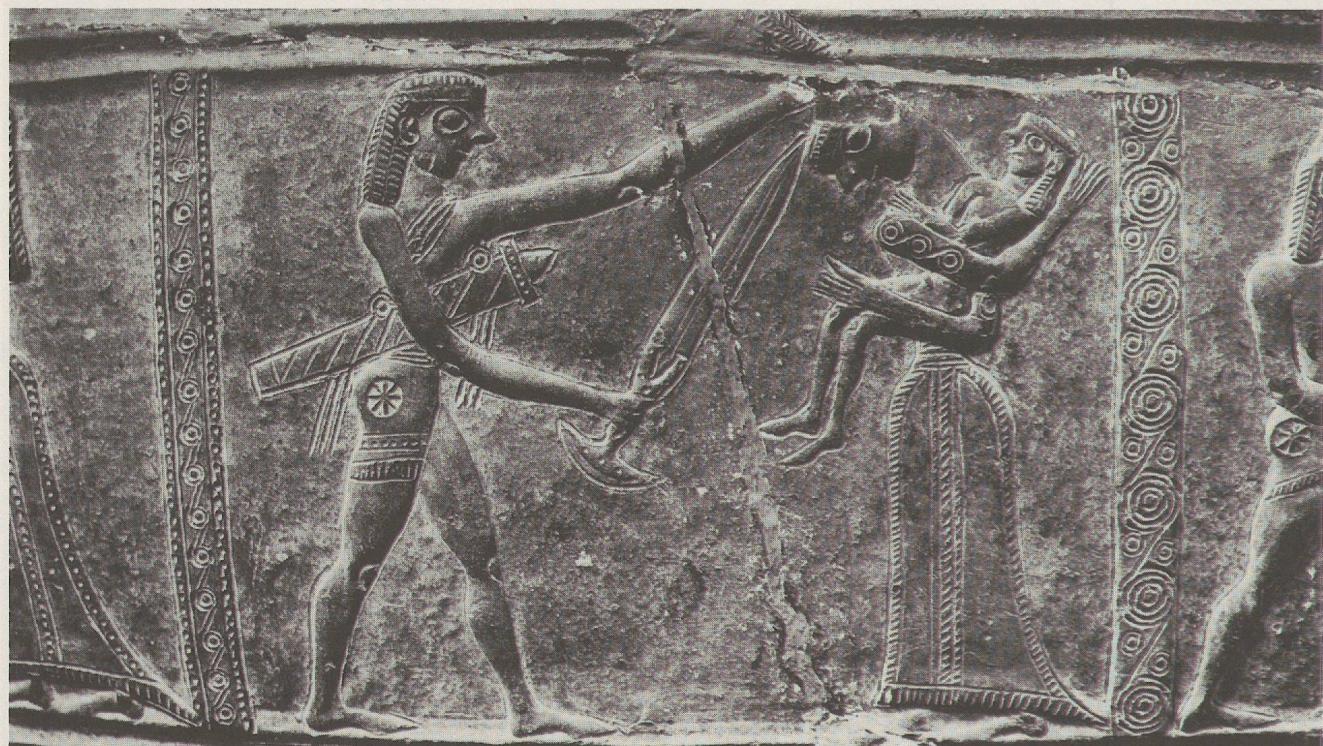
Les reliefs et les thèmes mésopotamiens avaient pour rôle et fonction de relater les hauts faits d'un roi et les événements d'un règne, mais surtout de rappeler sa puissance et celle de ses armées. Ce spectacle impressionnant était offert notamment aux visiteurs, rois ou ambassadeurs étrangers, des bâtiments officiels. Dans ces œuvres, comme dans les chroniques gravées sur la pierre, l'histoire fait la part belle à la propagande. Il n'en demeure pas moins qu'avec toutes les exagérations qu'implique le genre, sur les stèles, sur les reliefs, les représentations figurées se rattachent au domaine du réel, et non à celui du mythe. Il en va de même pour les inscriptions qui les accompagnent. Les personnages ont effectivement existé, leurs hauts faits d'armes — parfois embellis, certes — aussi.

Victoire et défaite dans l'art grec: un code différent ?

Toute différente est la manière par laquelle l'art des Grecs à l'époque classique aborde le passé. La confusion, ou plus justement l'absence de différenciation entre le monde du réel et celui du mythe et de la légende est constante, tant dans la peinture que dans la tragédie. La plupart des Grecs considéraient certains épisodes de leur passé légendaire comme de l'histoire, réelle ou symbolique. La Stoa Poikilé, à Athènes, propose une bonne illustration du phénomène: si l'on en croit la description de Pausanias, les tableaux à thèmes historiques (bataille d'Oinoé, bataille de Marathon) se faisaient pendant, aux deux extrémités du portique, alors qu'au centre on apercevait les combats de Thésée et des Amazones et la scène de la Guerre de Troie au cours de laquelle les chefs grecs s'apprêtent à délibérer de l'acte d'impiété commis par Ajax à l'encontre de Cassandre (Pausanias, I, 15, 2). Cet exemple, choisi parmi bien d'autres, rappelle qu'on ne saurait traiter de certains thèmes historiques, touchant en particulier à l'histoire des mentalités en Grèce ancienne, sans recourir pour les illustrer aux scènes, innombrables, tant dans l'art que dans la littérature, qui sont tirées du monde mythique, épique ou légendaire.

La relation que l'on ne peut manquer de faire entre la réalité et certaines tragédies relève de la même démarche: même si dans les *Troyennes*, Euripide situe l'action au lendemain de la prise de Troie, le sort pitoyable des captives évoque irrésistiblement celui, tout aussi terrible, qui attendait les populations vaincues et asservies par les Athéniens durant la Guerre du Péloponnèse, c'est-à-dire en pleine actualité. Le rôle du poète, en tant que révélateur des courants qui parcourent l'opinion publique, et même, au-delà, en tant que guide moral de la population, la fonction de la tragédie en tant que témoin et même conscience collective, peuvent-ils trouver dans l'œuvre des peintres un écho et même un parallèle? Plus concrètement, peut-on rapprocher certaines représentations (fresques ou peintures sur vases) d'une actualité contemporaine, comme on l'a fait pour la tragédie? Charles Dugas, dans une conférence prononcée à Bruxelles en 1936, avait noté que l'actualité ne tenait aucune place dans la peinture sur vases. Mais il remarquait aussitôt que les Amazonomachies, les Gigantomachies «représentent souvent des allusions aux luttes victorieuses soutenues contre les Barbares; ce sont donc, à leur façon, suivant un procédé de transposition habituel à la sculpture et au drame, des actualités». Plus loin, Dugas écrit: «Des images comme l'adieu du guerrier partant en campagne, sur le stamnos de Munich, ou comme la mise au tombeau du soldat rapporté par les génies funèbres, sur le lécythe du British Museum, sont pour nous des documents d'une généralité idéale; pour les artistes, pour les acheteurs, elles étaient des actualités éveillant au cœur de chacun un douloureux écho»⁽¹²⁾.

L'amphore découverte en 1961 à Mykonos fournit un exemple particulièrement cruel des horreurs de la guerre⁽¹³⁾. Le flanc de ce pithos est orné d'un ensemble de reliefs portant un, deux ou trois personnages. Sur l'une des métopes, une femme cherche à sauver son enfant, alors qu'un guerrier la saisit par la chevelure et s'apprête à la décapiter (fig. 9). Sur une autre métope, un guerrier a arraché l'enfant à sa mère et le tient par les pieds, la tête en bas. Sur une troisième, le guerrier transperce l'enfant de son épée, tandis que sa mère tente désespérément de lui sauver la vie (fig. 10). Ailleurs la femme implore la pitié du guerrier en le saisissant par le menton, dans le geste traditionnel de la supplication. Le contexte dans lequel viennent se placer ces scènes est défini sans ambiguïté par la grande métope du col de l'amphore, qui représente le cheval de Troie avec sa cargaison de guerriers en armes. L'allusion à la guerre de Troie a paru si claire à l'auteur de la publication originale de l'amphore qu'elle a cru pouvoir proposer pour chacune des scènes une identification précise: elle a retenu les noms de Néoptolème, d'Astyanax, de Polyxène, d'Andromaque.

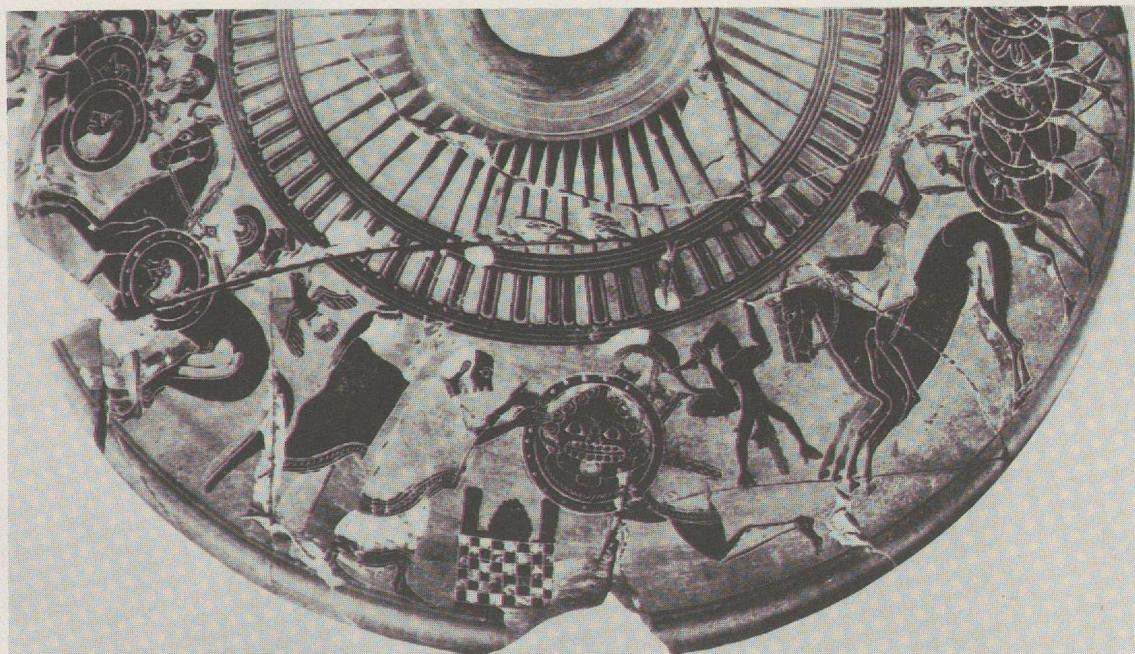




10.

Faut-il entrer dans le jeu des hypothèses et rattacher les scènes illustrant les métopes du pithos de Mykonos à la tradition littéraire contemporaine et aux courants iconographiques connus par des œuvres postérieures, vases et fresques ? C'est là une question marginale pour notre propos. En revanche, il importe de souligner la puissance d'évocation de ces scènes, qui, elle, suscite des questions essentielles. Le pithos se borne-t-il à donner une illustration à des épisodes de la guerre de Troie ? Ou, par le biais de scènes particulièrement cruelles, l'artiste a-t-il voulu émouvoir son public et donner un caractère plus général à son appel à la pitié ? Quelle réalité se dissimule derrière le pithos ? Ces représentations visent-elles une réalité plus vaste que celle du simple épisode légendaire ? Faut-il y apercevoir une condamnation d'ensemble de la violence, de la cruauté, une mise en évidence des horreurs de la guerre ? Avant de revenir sur ces questions, nous aimerions apporter au dossier cinq documents iconographiques tirés, eux, de la peinture sur vase attique. Ils sont si célèbres que nous n'aurons guère à les décrire dans le détail.

La première scène, sur le couvercle d'une lékanis de Cumes (fig. 11)⁽¹⁴⁾, est généralement interprétée comme la mort d'Astyanax. Néoptolème, à droite, brandit le corps du jeune garçon par les pieds ; détail concret, les cheveux défaits et pendant vers le sol donnent une couleur particulièrement réaliste à la scène. En face de lui, de l'autre côté d'un autel, Priam et Hécube, suppliants, s'avancent à sa rencontre.



11.

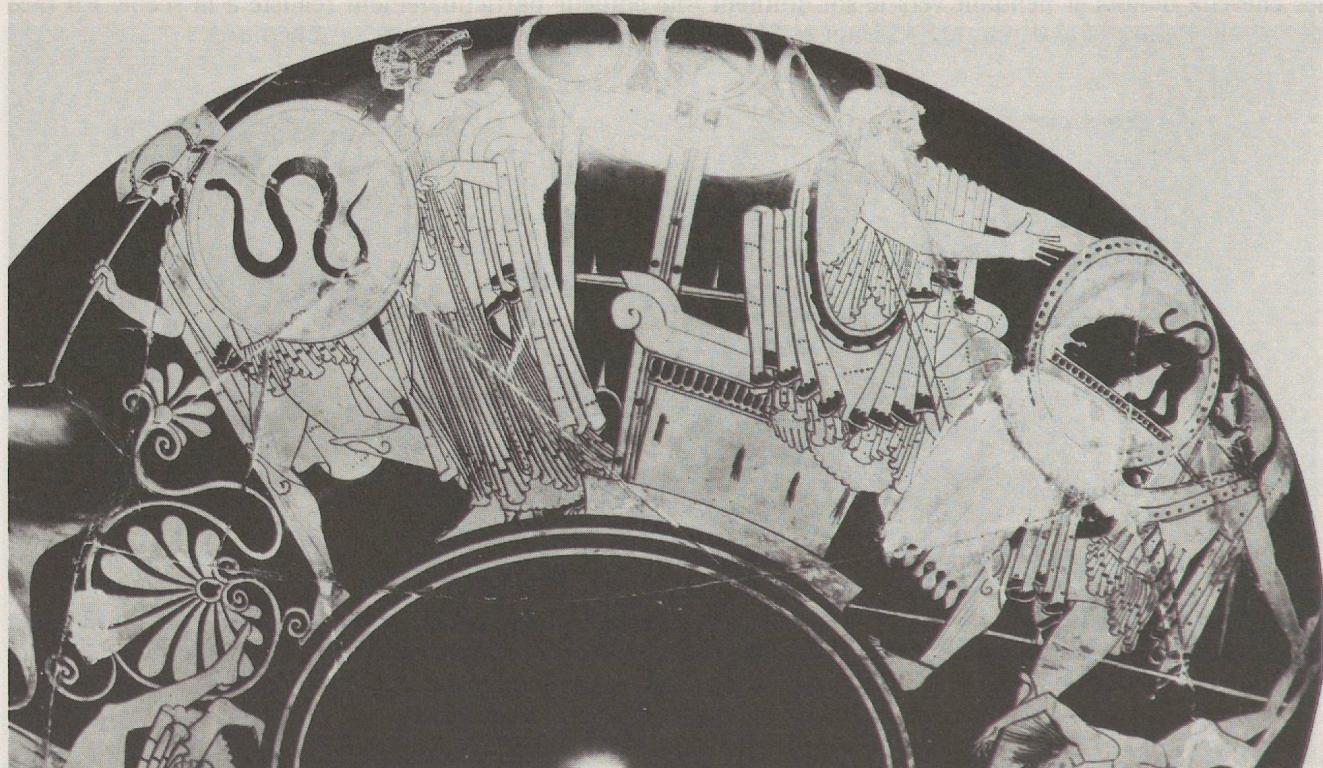
Séquence ultérieure de l'image précédente ou d'une scène différente, l'un des épisodes de la prise de Troie illustrés par le peintre de Kléophradès sur l'hydrie de Naples (fig. 12)⁽¹⁵⁾ montre Priam, blessé, assis sur un autel, se couvrant la tête de ses bras levés. Sur ses genoux (ou tombant devant lui), le cadavre ensanglanté d'Astyanax. Néoptolème, le bras levé, s'apprête à frapper le vieillard, qu'il immobilise en le tenant à l'épaule de sa main droite. Une autre scène du même vase dépeint l'acte impie d'Ajax, arrachant Cassandre nue de la statue d'Athéna auprès de laquelle elle avait cherché refuge.

Le peintre de Brygos a illustré lui aussi le meurtre de Priam par Néoptolème: le vieux roi, assis sur un autel, lève les bras dans le geste de la supplication vers son agresseur, qui tient le cadavre d'Astyanax à bout de bras (fig. 13)⁽¹⁶⁾. Sur un autre flanc de la même coupe, un Troyen au sol est sur le point d'être transpercé par l'épée d'un Grec, tandis qu'à droite une femme brandissant un pilon s'apprête à en frapper l'agresseur.

Nous évoquerons pour terminer les deux plus célèbres représentations d'Achille et Penthésilée, avec l'échange immortel et tragique des regards des deux protagonistes (fig. 14)⁽¹⁷⁾.



12.



13.



14.

Avant même de réfléchir sur le sens et la signification de ces scènes, il convient de poser la question du statut et de la fonction du vase attique: objet de luxe, est-il destiné à être vu par un grand nombre de spectateurs? Exporté en Etrurie et placé dans une tombe, est-il capable de transmettre un message? Le peintre songe-t-il à son public dans des termes comparables à ceux d'un auteur tragique, exposé à la critique ou même très directement au suffrage du jury appelé à couronner son œuvre? L'impact d'une scène peinte sur la bordure inférieure d'une coupe ne peut être comparé à celui d'une tragédie le jour de sa représentation publique. On ne saurait pour autant dénier à l'artiste la faculté d'exprimer une opinion, que ce soit la sienne ou celle de ses contemporains. Le petit recueil d'images que nous avons constitué ne réunit que les représentations les plus connues d'ensembles beaucoup plus vastes: la mort de Priam et d'Astyanax, l'acte impie commis à l'encontre de Cassandre ont été illustrés à de très nombreuses reprises, sur des vases, sur des reliefs de bronze (par exemple, les bandeaux de boucliers), sur des fresques ou des gemmes. Les artistes ont peut-être eu recours à des exemples concrets et immédiats, ceux que leur offrait la légende de Troie ou le mythe, pour exprimer une réalité générale, celle de l'horreur de la guerre et de ses excès inévitables, l'impiété, l'*hybris*. Dans ce sens, la mort de Penthésilée, romantique et absurde, souligne mieux que tout autre exemple le caractère aberrant de la violence. Est-il légitime d'attribuer aux artistes antiques des prises de position qu'inspire, au moins en partie, une réflexion moderne sur le monde contemporain?

On connaît les courants qui animaient l'opinion publique athénienne durant la Guerre du Péloponnèse et on sait que d'assez larges milieux n'hésitaient pas à mettre en cause ouvertement l'Empire et les excès auxquels il pouvait conduire les Athéniens. La dénonciation de la guerre par Aristophane, par Euripide ou par les Sophistes, trouvait un écho chez Thucydide et débordait parfois les milieux de l'*« intelligentsia »* pour toucher l'ensemble du public, dans des événements comme les suites du soulèvement de Mytilène ou le massacre des habitants de la petite cité de Mykalessos.

Mais on ne connaît rien, ou presque, sur les sentiments qui animaient les Athéniens au début du siècle. Si Phrynicos a pu faire pleurer son public sur le triste sort des habitants de Milet, est-ce parce qu'il avait su apitoyer des Grecs sur le sort d'autres Grecs victimes des Perses ou parce qu'il avait fait naître des sentiments humanitaires de compassion? C'est ici que l'analyse des thèmes retenus par les peintres de vases peut apporter des éléments particulièrement intéressants. L'examen des représentations ayant trait aux vaincus (Priam, Astyanax, Cassandre, Penthésilée) montre que ces derniers apparaissent sous les traits de victimes et à ce titre appellent la pitié. Les vainqueurs, en revanche, sont présentés comme des coupables. Paradoxalement, il s'agit de Grecs, alors que les victimes, les Troyens, sont des non-Grecs.

Si maintenant nous cherchons à distinguer les raisons de ce phénomène, nous nous apercevons qu'elles sont nombreuses et, sans doute, plus complexes qu'il n'y paraît. Néoptolème, assassin d'Astyanax et de Priam, Ajax, brutal conquérant de Cassandre, Achille qui, dans un autre épisode de la guerre de Troie, fait tomber Troïlos dans une embuscade et le tue, ne sont pas seulement des guerriers sanguinaires: la violence ou le meurtre se double en ce qui les concerne du crime d'impiété, puisque dans les trois épisodes, ils ont commis leur méfait dans un sanctuaire ou près d'un autel.

Le thème de l'impiété est repris dans l'une des fresques de la Stoa Poikilé d'Athènes, où est évoquée la réunion des chefs grecs rassemblés pour discuter de l'impiété d'Ajax (Pausanias, I,15, 2): c'est un rappel du droit d'asile et des anciens usages religieux accordant la protection des dieux aux personnes réfugiées auprès des autels que l'on trouve à l'arrière-plan de cette œuvre tout autant qu'une dénonciation de la violence en tant que telle. Dans la tradition iconographique relatant les épisodes de Troïlos, de Priam, d'Astyanax ou de Cassandre, il est difficile sinon impossible de faire la part de la condamnation de l'impiété ou de la violence. Peu importe d'ailleurs: ce qu'il convient de retenir c'est précisément la mise en cause des excès auxquels peut conduire la guerre, fût-elle légitime et victorieuse.

Nous formulerons une seconde remarque, qui a trait à la même tradition iconographique, mais touche un autre support. Le meurtre de Troïlos, celui d'Astyanax et de Priam, la violence faite à Cassandre ornent parfois des reliefs de bronze qui décorent les bandeaux de boucliers. Quelle est la signification d'un tel ornement? S'agit-il seulement du retour d'un thème popularisé au point d'être devenu parfaitement banal et d'avoir perdu toute signification? Ou doit-il rappeler le propriétaire de l'arme à un certain sens de la mesure?

Conclusion

Il est temps de conclure. La fonction des artistes et de leurs œuvres pose une série de questions: quelle signification faut-il attribuer aux scènes particulièrement cruelles qui ornent les vases? S'agit-il d'un rappel de l'actualité, d'une mise en cause de la guerre et de la cruauté des vainqueurs, d'une dénonciation des excès liés à la victoire? Est-il légitime de penser que les artistes, en illustrant certains thèmes tirés de récits mythiques ou légendaires, ont voulu faire sentir une conception du juste et de l'injuste, de ce que la conduite de la guerre, notamment victorieuse, saurait admettre et de ce que l'on pourrait considérer comme inhumain, donc illégitime?

Dans une note parue voici une dizaine d'années, Karl Schefold faisait remarquer qu'on a trop peu travaillé jusqu'ici sur les différences séparant le monde grec du monde barbare. Et il faisait explicitement référence au traitement des prisonniers et des vaincus⁽¹⁸⁾. Un parallèle avec les usages de la guerre dans l'Orient ancien, ou même dans le monde moderne, ne saurait être conduit sans précautions. Les reliefs évoqués ci-dessus prouvent que les royaumes orientaux ont fait des images violentes une arme de propagande, destinée à vanter la puissance du souverain et à frapper de terreur ses ennemis. Les représentations d'exécutions, attestées par les monceaux de têtes coupées, de châtiments exemplaires, comme la décapitation du roi vaincu ou le pal, de déportations massives peuvent-elles être comparées à la façon dont les Grecs illustrent la conduite de la guerre et, plus particulièrement, la manière de traiter les vaincus? Peut-on rapprocher utilement les œuvres orientales et les représentations grecques que nous avons réunies ci-dessus?

Commençons par souligner que l'art oriental, sumérien, accadien et assyrien, est produit par la cour et qu'il est donc frappé du sceau de l'officialité. Le souverain ne saurait admettre qu'une illustration de la grandeur de ses hauts faits, et aucune critique ni aucune mise en question de sa politique. Celle-ci trouve sa justification en elle-même. Il s'agit d'un art à vocation historique.

Au contraire, la peinture grecque sur vases reflète la réalité par le biais de la mythologie, de la légende ou du récit épique. Elle est l'expression d'un monde héroïque, où des aspects triviaux et quotidiens comme la capture de prisonniers n'ont pas leur place. Le support même des œuvres qui nous sont parvenues les confine à un public restreint, voire confidentiel. L'art grec n'est porteur d'aucun message officiel ou public.

Contrairement à ce qui se produit dans les grands royaumes orientaux, les Grecs n'ont pas érigé la guerre et l'écrasement des vaincus en modèle, ni en thème de propagande. Certes l'opinion publique, qui pouvait s'exprimer librement, au moins dans certains Etats grecs, n'a pu s'opposer à tous les excès. Bien des Athéniens sont morts dans les Latomies, bien des Thébains après le siège de Thèbes par Alexandre et d'innombrables Grecs au cours des guerres qui ont ensanglé la Grèce des cités. Mais c'est la conscience que la guerre, et en particulier la victoire, portait en elle des germes d'excès regrettables que nous croyons distinguer dans certaines représentations figurées, comme les peintures sur vases. La combinaison du respect de la vie de l'individu et de l'absence d'une force politique exerçant son pouvoir sans partage ni limite a sans doute eu pour conséquence, parmi d'autres, que les crimes contre le genre humain ont pu être dénoncés. Il va de soi que ces limitations, d'ordre moral ou religieux, n'ont pas toujours été respectées et qu'elles n'ont pas toujours empêché les excès, tant s'en faut. Sans tomber dans les travers d'une idéalisation abusive, ne peut-on trouver dans le mythe d'Achille et de Penthésilée une illustration parfaite des horreurs de la guerre et des dangers de la victoire?

Pierre Ducrey

NOTES

* La présente étude doit beaucoup aux auditeurs de mon cours sur : « La guerre dans le monde grec », donné en été 1983 à l'Université de Lausanne. Mlle Lina Atallah, assistante diplômée à la Faculté des lettres de cette université, m'a apporté une aide précieuse pour la conception du texte et le choix de l'illustration. Que tous soient remerciés ici.

⁽¹⁾ 1968.

⁽²⁾ Pour d'autres Silènes entravés et emmenés par des guerriers, voir ABV, 396, 24. 482, 4. ARV, 273, 22. 651, 28.

⁽³⁾ CVA Louvre 16 (France 25), paru en 1972, pl. 16, 17 et fig. 1, avec toute la bibliographie antérieure. Ajouter P. Courbin in Problèmes de la guerre en Grèce ancienne (1968), 90.

⁽⁴⁾ J.N. Coldstream, Gnomon, 46, 1974, 396-397.

⁽⁵⁾ Op. c. (supra note 3), 17.

⁽⁶⁾ CVA Compiègne (France 3), 3 et pl. 3, 5. Je remercie François Lissarrague de m'avoir signalé ce vase.

⁽⁷⁾ C.H.E. Haspels, ABL 255, no 29; pl. 46, 1a. 1b. Mentionnons encore la représentation d'un prisonnier, assis, les mains liées, sur un aryballe corinthien. Voir J.L. Benson, Die Geschichte der korinthischen Vasen (1953), pl. 3b.

⁽⁸⁾ Voir C. Nicolet, MEFR 74, 1962, 463-517; M. W. Frederiksen, DArch 2, 1968, 3-31, en part. 18-19.

⁽⁹⁾ J.B. Pritchard, The Ancient near East in Pictures (1954), fig. 298 et 300.

⁽¹⁰⁾ Ibid., fig. 309.

⁽¹¹⁾ Voir R.D. Barnett, Assyrian Sculpture in the British Museum (1975), pl. 31: présentation des prisonniers et du butin pris à l'ennemi; pl. 156 et 167: vaincus prosternés et conduits devant le roi; pl. 56 et 78: prisonniers empalés; pl. 68 (= notre fig. 8) et 150: têtes coupées; pl. 169: repas royal. R.D. Barnett, Assyrische Palastreliefs (1959), pl. 173: vaincus entravés; pl. 130 (= notre fig. 7): guerriers assommés à coup de massue.

⁽¹²⁾ REG 49 (1936), 463-464 = Recueil Charles Dugas (1960), 49.

⁽¹³⁾ Voir M. Erwin, A Relief Pithos from Mykonos, AD 18 A, 1963, 37-75.

⁽¹⁴⁾ ABV, 58, 119. Voir Ch. Dugas, op. c. (supra n. 12), 168 et pl. XVI, 2, qui interprète la scène comme la mort de Troilos.

⁽¹⁵⁾ ARV, 189, 74. Ibid., 67-68.

⁽¹⁶⁾ ARV, 369, 1.

⁽¹⁷⁾ ABV, 144, 7; ARV, 879, 1.

⁽¹⁸⁾ AK 15, 1972, 125.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Oenochoé, CA 2509, Paris, Louvre, Photo d'après CVA, Louvre, 16 (France, 25), fig. 1.
- Fig. 2 Oenochoé, 124, Compiègne, Musée Vivenel. Photo Hulin, Compiègne, no nég. 62986-124.
- Fig. 3 Lécythe, 3253, Berlin, Staatliche Museen. Photo d'après E. Haspels, ABL, pl. 46 1a et 1b.
- Fig. 4-5 Stèle des Vautours, Paris, Louvre. Photos Musée.
- Fig. 6 Stèle de Narâm-Sin, Paris, Louvre, Photo Musée.
- Fig. 7-8 Reliefs du règne de Sennachérib, no inv. 124801 et 124825, Londres, British Museum. Photos Musée.
- Fig. 9-10 Pithos, Mykonos, Musée, Photos DAI, Athènes, no nég. 89 et 87.
- Fig. 11 Couvercle de lékanis, Naples, Museo Nazionale. ABV 58, 119. Photo d'après K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (1964), fig. 78 b.
- Fig. 12 Hydrie, 2422, Naples, Museo Nazionale. ARV 189, 74. Photo d'après J.D. Beazley, The Kleophrades Painter (1974), pl. 27.
- Fig. 13 Coupe, G 152, Paris, Louvre, ARV 369, 1. Photo Giraudon, Paris.
- Fig. 14 Coupe, 2688, Munich, Staatliche Antikensammlungen. ARV 879, 1. Photo Hirmer, Munich, no nég. AM 2688/1.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Après la bataille (?). Oenochoé géométrique attique. Dernier quart du 8^e siècle.
- Fig. 2 Captifs emmenés par des hoplites. Oenochoé attique. Vers 500.
- Fig. 3 Guerrier enlevant une femme. Lécythe attique par le « Peintre d'Athéna ». Début du 5^e siècle.
- Fig. 4 Le roi Eannatum (ou le dieu Ningirsu) brandit un filet rempli de captifs. Stèle des Vautours. Première moitié du 3^e millénaire.
- Fig. 5 Marchant sur des ennemis vaincus, l'armée suit le roi Eannatum. Stèle des Vautours. Première moitié du 3^e millénaire.
- Fig. 6 Le roi Narâm-Sin piétinant deux cadavres. Stèle de Narâm-Sin. Seconde moitié du 3^e millénaire.
- Fig. 7 Exécution de prisonniers. Relief assyrien du règne de Sennachérib (704-681).
- Fig. 8 Enregistrement du butin et des têtes tranchées. Relief assyrien du règne de Sennachérib (704-681).
- Fig. 9 Guerrier grec sur le point de décapiter une Troyenne. Pithos de Mykonos, métope 16. 7^e siècle.
- Fig. 10 Un guerrier transperce un enfant de son épée. Pithos de Mykonos, métope 14. 7^e siècle.
- Fig. 11 Néoptolème brandit le cadavre d'Astyanax devant Priam et Hécube impuissants. Couvercle de lékanis attique par le « Peintre C ». Vers 560.
- Fig. 12 Scènes de la chute de Troie. Néoptolème massacre Priam et Astyanax; Ajax enlève Cassandre réfugiée au pied de la statue d'Athéna. Hydrie attique par le « Peintre de Kléophradès ». Vers 480.
- Fig. 13 A droite, Néoptolème est sur le point de frapper Priam avec le cadavre d'Astyanax. Coupe attique par le « Peintre de Brygos ». Vers 495.
- Fig. 14 Achille et Penthésilée. Coupe attique par le « Peintre de Penthésilée ». Vers 460.

