

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité
&
Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement Claude Nicolas Ledoux

Reconstruire Troie

Permanence et renaissances d'une cité emblématique

Édité par Michel Fartzoff, Murielle Faudot,
Evelyne Geny et Marie-Rose Guelfucci

Presses universitaires de Franche-Comté

Le trône d'Achille :

Représentations de chaises et de fauteuils dans l'*Iliade*, regards philologique et archéologique*

David BOUVIER
Université de Lausanne

1. L'archéologue et le philologue

Les campagnes de fouilles conduites à Hissarlik, à partir de 1988, par l'équipe de Manfred Korfmann ont permis de relancer l'enquête sur une relation entre les données poétiques de l'*Iliade* et l'histoire de la cité de Troie durant l'âge du Bronze Récent (XIII^e - XI^e siècle avant notre ère)¹. Mais dans ce débat, le dialogue entre l'archéologue, l'historien et le philologue reste d'autant plus difficile à établir que chacun n'emprunte à l'autre que l'information dont il a besoin pour la traiter selon des critères qui lui sont propres. Les données de la poésie homérique peuvent renvoyer à des objets ou des faits réels, elles ne constituent pas pour autant des documents historiques ou des témoignages archéologiques. Il importe alors au philologue de définir la spécificité des

* Je veux exprimer ici mes remerciements à Aurélie Matthey et Frank Müller qui m'ont assisté dans cette réflexion.

1 Le résultat des fouilles a été régulièrement publié dans *Studia Troica* dès le numéro 1, paru en 1991. Pour une synthèse des résultats récents et leur interprétation, cf. M. KORFMANN, « Ilios, ca 1200 BC - Ilion, ca 700 BC », in *Omero tremila anni dopo*, (F. MONTANARI éd.), Roma, 2002, p. 209-226. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Troia: Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart, 2001 et M. KORFMANN éd., *Troia: Archäologie eines Siedlungshügels und seiner Landschaft*, Mainz, 2006. L'interprétation de Korfmann a trouvé une caution philologique dans la présentation générale de J. LATACZ, *Troia und Homer: der Weg zur Lösung eines alten Rätsels*, München; Berlin, 2001. Pour d'autres points de vue, cf. J.P. CRIELAARD, « Homer, History and Archaeology: Some Remarks on Date of the Homeric World », in *Homeric Questions. Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*, (J.P. CRIELAARD éd.), Amsterdam, 1995, p. 183-200 ; D. HERTEL, *Die Mauern von Troia: Mythos und Geschichte im antiken Ilion*, München, 2003 et Id., *Troia: Archäologie, Geschichte, Mythos*, München, 2001. Le problème est bien formulé par F. MONTANARI, « Troia omerica e Troia anatolica. L'eterno dubbio tra realtà e fantasia », in *Troia tra realtà e leggenda*, (G. BURZACCHINI éd.), Parma, 2005, p. 11-21.

descriptions poétiques, une tâche d'autant plus difficile que le concept d' "imagination poétique" n'a pas, dans le cas de la poésie homérique et contrairement à ce que l'on admet souvent, la pertinence que l'on pourrait croire. L'aède n'imagine pas l'histoire qu'il chante. Il perpétue une poésie traditionnelle qu'il adapte à un auditoire nouveau et qui était perçue par ses auditeurs comme une histoire de toujours, évoquant les dieux et les exploits ancestraux. Pas plus qu'il n'est un historien, l'aède n'est un libre créateur. Son rapport à l'imagination et à l'imaginaire obéit à une logique qu'il importe encore de comprendre et qu'on ne saurait réduire trop vite à des critères modernes.

À cet égard, notre conception de la poésie homérique n'est pas celle des Anciens. La guerre de Troie était pour eux un fait incontestable. Hérodote et Thucydide admettent tout à fait l'existence des héros comme Achille, Agamemnon, Hélène ou Hector. À leurs yeux, le récit de l'*Iliade* se rapporte à des événements historiques ; ils dénoncent, en revanche, l'exagération poétique et l'incapacité de l'épopée à relater fidèlement les faits². L'archéologue et l'historien modernes sont dans une situation différente ; ils doutent de l'historicité de la guerre de Troie et de ses protagonistes ; mais, dans une poésie qui relève pour eux de l'imaginaire, ils n'en cherchent pas moins des indices propres à prouver quelque lien avec la réalité. Toute la difficulté est qu'il n'y a pas, entre réalité et imaginaire, de frontière nette dans la poésie homérique.

Les découvertes archéologiques récentes et l'étude des archives hittites ont permis de considérer comme un fait acquis la localisation de la Troie homérique sur le site d'Hissarlik. Peut-on aller plus loin et situer dans le temps de l'histoire la cité décrite dans l'*Iliade* ? Peut-on l'identifier avec l'un des différents niveaux de fouille (Troie VIh, VIIa, VIIb2, etc.) ? Korfmann est certes prudent ; il ne postule pas l'existence d'une guerre de Troie particulière et unique dont le poète garderait la mémoire, mais il cède cependant au rêve d'une poésie ancrée dans la réalité, utilisable par l'archéologue qui, en retour, pourrait prouver le réalisme de certaines descriptions poétiques. Il souligne ainsi avec insistance certaines données qu'il juge frappantes et non fortuites. Au chant VI de l'*Iliade*, Andromaque rappelle à Hector l'endroit où les murs de Troie sont le plus faciles à franchir, près du figuier sauvage et donc près de la porte principale. Korfmann constate alors les travaux de renforcement qui ont été effectués, à l'époque du Bronze Récent, près de la porte principale (VIU) ; il observe la fragilité du système défensif à cet endroit³. Qu'il s'agisse des épithètes qui décrivent Troie, des lieux évoqués, de l'organisa-

2 J'aborde ce point dans D. BOUVIER, « L'*Iliade* d'Hérodote », *Europe (Historiens de l'Antiquité)*, 945-946, 2008, p. 74-86.

3 IL, VI, 433-434. Voir le commentaire de M. KORFMANN, « Ilios, ca 1200 BC - Ilion, ca 700 BC », in *Omero tremila anni dopo*, (F. MONTANARI éd.), Roma, 2002, p. 217.

tion du territoire, de l'emplacement des lavoirs, l'archéologue se plaît à multiplier les rapprochements avec ses découvertes⁴. Pour expliquer cette connaissance poétique des lieux, Korfmann imagine alors un Homère voyageur, qui se serait rendu sur le site de Troie aux alentours de 700 av. J.-C. À cette époque, il ne reste plus à Troie qu'un sanctuaire, mais les ruines de la prestigieuse Troie VII, les restes des murs, des canalisations, des temples étaient encore visibles. Pour l'archéologue, Homère aurait été soucieux de situer son récit dans un cadre réaliste : attentif aux données réelles, travaillant presque comme un archéologue ou comme l'auteur d'un roman historique. Quant aux données qui échappent à un ancrage dans la réalité, Korfmann les explique comme le fait d'une coloration mythologique⁵.

Il n'est pas sûr, pourtant, que l'on puisse distinguer si facilement entre le souci de réalisme d'un côté et l'influence de données mythologiques de l'autre. Homère ne se situe pas au carrefour du réel et de l'imaginaire. Dans la chaîne des aèdes qui se sont transmis les récits de la geste troyenne, on ne peut pas concevoir un moment de rupture où un compositeur, lié à la tradition et à son école, se mettrait à travailler de façon radicalement différente, en estimant opportun de visiter le théâtre du récit traditionnel pour en fixer plus précisément la topographie⁶. Une telle attitude, qui peut motiver, au V^e siècle, l'enquête historique ou géographique, est en contradiction avec la nature même d'une poésie attachée à sa tradition et conçue comme le produit d'une inspiration divine. Il ne s'agit pas ici de nier l'évidence, dans l'*Iliade*, d'un savoir remarquable sur la cité de Troie et le monde d'alors ; mais l'hypothèse d'un Homère voyageur ne peut rendre compte du « pourquoi » de ces connaissances. Il faut plutôt s'étonner de la performance d'une mémoire orale à même de véhiculer un tel savoir au fil des siècles.

Nous pouvons ici revenir sur le concept d'« imagination poétique » et sur la faculté de représentation mentale des aèdes lors de leurs performances. Jusqu'à quel point la visualisation des données ou de l'intrigue pouvait aider les aèdes à composer ou à mémoriser leurs chants ? Il est bien sûr impossible de reconstituer les "images" que les chanteurs pouvaient se faire de leurs héros, du décor ou des scènes d'action. L'image traditionnelle de l'aède comme un voyant devenu aveugle invite, par ailleurs, à s'interroger sur ce travail de visualisation et de représentation mentales. L'aède recourt-il à une mémoire visuelle et, si oui, à quoi se rattache cette mémoire ?

4 M. KORFMANN, *art. cit.*, p. 220-222.

5 M. KORFMANN, *art. cit.*, p. 221 : « The story of the tepid and cold springs which flow into the Scamander may be due to mythological heightening ».

6 Critique analogue de la part de MONTANARI, *art. cit.*, p. 19-20 ; même si MONTANARI semble faire sienne, finalement, l'idée d'un Homère visitant Troie (p. 20).

Comment l'aède pouvait-il harmoniser une image suggérée par son récit avec une donnée réelle ? C'est ici l'exemple du mobilier et plus particulièrement des chaises qui nous retiendra. Comment l'aède conçoit-il les meubles de l'âge héroïque ? Au fil de la tradition orale, la description épique des meubles est-elle influencée par l'évolution du mobilier réel ? Pour lancer cette réflexion, on peut rappeler l'importance que prend, à la fin de l'*Odyssée*, la description du lit d'Ulysse. Pour éprouver Ulysse revenu après vingt ans d'absence, Pénélope vérifie s'il n'a pas oublié leur secret. Elle ordonne à Euryclée de déplacer le lit conjugal. Aussitôt Ulysse proteste et décrit, avec précision, la façon dont il fabriqua jadis son lit en taillant le tronc d'un olivier⁷. La description du lit est ici une donnée traditionnelle. Ulysse sait, après vingt ans, se souvenir exactement de la façon dont il fabriqua son lit. Et l'aède ne saurait à son tour oublier cette description, secret partagé des deux époux. Qu'en est-il des autres meubles décrits dans les poèmes homériques ? Les aèdes modifiaient-ils leurs descriptions au fil des siècles pour établir un lien avec la réalité ou évitaient-ils de transformer des meubles attachés à une époque d'hier, comme Ulysse qui voit dans son lit un gage de fidélité ? Attribuaient-ils des noms différents aux meubles qui pouvaient d'une génération à l'autre changer de forme ? Un siège m'intéressera ici plus que les autres : à la fin de l'*Iliade*, Achille, le héros de l'excès, offre au roi ennemi qui le visite un fauteuil. Renvoyant à des codes et des usages sociaux bien définis, l'offre de ce siège joue un rôle auquel les homéristes, à tort, ne se sont guère intéressés. L'archéologue et le philologue peuvent partager ici une même question : à quoi correspond l'usage et l'importance d'un tel siège ?⁸

2. L'énigme du fauteuil d'Achille

Au chant XXIV de l'*Iliade*, Priam arrive à la demeure d'Achille. Il trouve le héros assis (ἵκετο) à l'écart de ses compagnons (Il., XXIV, 472). Seuls, deux de ses hommes le servent. Achille vient à peine de finir son repas ; la table — où l'on pose les corbeilles à pain — est encore dressée devant lui⁹. Dans l'*Epitomé* des *Deipnosophistes*, l'abréviateur d'Athénée évoque rapidement la présence dérangement de cette table chargée de mets

7 Od., XXIII 183-204. Voir sur ce lit, F.I. ZEITLIN, *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*, Chicago, 1996, p. 21-27.

8 Question partagée avec mon collègue Karl Reber, dans notre présentation orale à deux voix, à l'Université de Besançon, le 19 novembre 2007. Je le remercie ici de son aide précieuse dans ce travail qui reste ouvert.

9 Il., XXIV, 475-6.

devant un Achille frappé par le deuil. L'indication laisse comprendre que les philologues anciens avaient ouvert le débat sur l'attitude plus ou moins convenable et digne d'Achille à la fin du chant XXIV. Même si l'on n'a pas de trace d'une discussion sur le type de chaise occupé par le héros, on verra que la question se pose.

Durant tout le temps du discours d'adresse de Priam et durant la scène des pleurs partagés, le vieux roi troyen reste dans la position du suppliant, agenouillé "aux pieds d'Achille"¹⁰ qui, lui, demeure assis. Après que les deux héros ont uni leurs larmes, Achille "soudainement se lève de son *thronos* et prend la main du vieillard ; il le met debout" (αὐτὴν ἀπὸ θρόνου ὤρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη)¹¹. La précision est ici donnée : le fauteuil d'où Achille se lève est un *thronos* (θρόνος). L'attention du poète se focalise alors sur ce meuble qui devient l'enjeu de la relation entre les deux hommes. Debout, Achille veut offrir son fauteuil à Priam :

"Malheureux ! que de peines auras-tu endurées dans ton cœur ! Comment donc as-tu osé venir, seul, aux neufs achéennes, pour m'affronter, moi, l'homme qui t'a tué tant de fils ? Vraiment ton cœur est de fer. Allons ! viens, prends place sur un trône (ἀλλ' ἄγε δὴ κατ' ἄρ' ἕζεο ἐπὶ θρόνου) ; laissons dormir nos douleurs dans nos âmes, quel que soit notre chagrin." (Il., XXIV, 518-523).

Mais Priam refuse de s'asseoir :

"Non, ne me fais pas asseoir sur un trône (μή ποῦ μ' ἐς θρόνον ἵξε), nourrisson de Zeus, quand Hector est toujours, sans que nul s'en soucie, étendu là, dans ta baraque (ἐν κλισίῳ)." (Il., XXIV, 553-555).

À la traduction de P. Mazon que je donne ici, je préfère toutefois celle de G. Paduano qui n'hésite pas à préciser, malgré l'absence du déterminant, qu'Achille offre à Priam "son propre" fauteuil : "Ma su, siedi su *questo seggio*". Chez Homère, l'absence de l'article n'implique pas nécessairement une valeur indéfinie, et il paraît plus logique de penser qu'Achille cède le siège d'où il s'est levé. Mais que signifient l'offre du *thronos* et le refus de Priam ? Il y a, dans la poésie homérique, pour désigner les sièges, plusieurs termes : si l'on range à part *thôkos*, *hedos* et *hedrê*, qui ont une signification générale et qui restent peu employés, trois termes s'imposent qui correspondent à des fauteuils distincts : *thronos*, *klismos* et *diphros* (deux autres termes apparaissent, mais plus rares, que l'on peut considérer comme des variantes du *klismos* : la *klisiê* et le *klintêr*)¹².

10 Il., XXIV, 510.

11 Il., XXIV, 515 (je reprends les traductions de Mazon en les retravaillant pour le besoin des démonstrations).

12 Mes remerciements vont ici à Frank Müller qui m'a apporté son aide dans l'inventaire des fauteuils homériques. Le dossier devrait apparaître sur le web, à l'adresse : <http://www.unil.ch/iasa>.

Le *thronos* est un meuble lourd, massif, parfois haut (ὑψηλός), que l'on déplace difficilement. Ainsi, un seul passage de l'*Odyssée* mentionne qu'on le change de place¹³. Ses épithètes indiquent qu'il s'agit d'un objet richement décoré et ouvragé (ἀργυρόηλος, χρύσειος, δαυδ ἄλεος, φαεινὸς, σιγαλὸς, καλὸς, περικαλλὴς). C'est un fauteuil prestigieux — trône pourrait être une traduction. Il est réservé aux dieux, aux déesses, ou aux mortels de haut rang¹⁴ ; il est souvent offert aux hôtes¹⁵.

L'hospitalité demande, en effet, que l'on offre un fauteuil à l'hôte ou au visiteur, qui se présente parfois comme un suppliant et qui va s'asseoir alors près du foyer. Dans l'*Odyssée*, Échéneός, le plus âgé des Phéaciens, le rappelle : « Il n'est ni bon ni convenable qu'un hôte reste assis dans la cendre, par terre, au rebord du foyer » ; et il demande au roi de relever le visiteur qui s'est présenté à eux et de le faire asseoir sur un *thronos* pour lui servir à boire et manger. Alcinoos suit le conseil et fait se lever l'un de ses fils, qui cède son *thronos* à l'inconnu (*Od.*, VII, 159-170)¹⁶. Dans l'*Odyssée* encore, au chant I, Télémaque offre à son hôte un *thronos* recouvert d'un tissu et équipé d'un escabeau ; lui-même va s'asseoir sur un *klismos* : l'exemple est remarquable et confirme un code de politesse qui voit l'habitant céder au visiteur le fauteuil plus important qu'il occupait lui-même¹⁷.

13 En *Od.*, VIII, 65. Rappelons que ce sont les tables qui sont mobiles, par ex. *Od.*, X, 348-357 ; voir aussi, sur la stabilité du *thronos*, *Od.*, XXII, 87-88.

14 Voir *Il.*, I, 531-536 où le *thronos* est le fauteuil de Zeus ; cf. aussi *Il.*, VIII, 442.

15 Plus tard, et conformément à cet usage homérique, c'est l'aspect honorifique qui est souligné, puisque d'Hérodote à Pausanias, en passant par les auteurs tragiques, le θρόνος est exclusivement attaché à des dieux ou des rois et fait souvent l'objet de riches descriptions.

16 Chez Calypso, Hermès a pris place sur un *thronos* où Ulysse vient ensuite s'asseoir (*Od.*, V, 195-196). Voir aussi *Od.*, IV, 51 ; X, 133 ; 367. On relèvera la formule, propre à l'*Odyssée*, κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε — déjà relevée par Athénée (V 192e-f) — pour indiquer les chaises sur lesquelles les convives prennent place (cf. *Od.*, I, 145 ; III, 389 ; X, 233 ; XV, 134 ; XVII, 86 ; 179 ; XX, 249 et XXIV 385) ; on ne saurait toutefois déduire de cette formule récurrente la synonymie des termes *thronos* et *klismos*. Un passage de l'*Iliade* confirme la différence hiérarchique de ces deux types de chaises : tandis que Zeus prend place sur son *thronos*, les déesses s'installent sur des *klismoi* (*Il.*, VIII, 436-445).

17 *Od.*, I, 130-132. Voir aussi la remarque du scholiaste qui souligne l'attitude convenable (καθήκον) de Télémaque ; schol. *Od.*, I, 132. R.M. FRAZER, « The klismos of Achilles. *Iliad* 24.596-98 », GRBS, 12, 1971, p. 300, fait également le rapprochement avec *Il.*, XI, 645-646 ; XXIV, 100 et l'*Hymne à Déméter*, 119 et s. On peut ici rapporter l'observation d'Athénée (V, 192e-f) qui reconnaît, dans le monde homérique, trois types de chaises principales qu'il classe par ordre d'importance et en fonction d'usages sociaux établis : « Le *thronos* est en lui-même un siège destiné à un homme libre, muni d'un escabeau, appelé *thrénus* [...] Le *klismos*, de manière remarquable, est orné d'un dossier (ἀνακλίσει). Plus commun que ceux-ci était le *diphros* ; à Ulysse, qui ressemblait à un mendiant, « il [Télémaque] lui offrit, dit Homère, une misérable chaise (διδφρον ἀεικέλειον) et une petite table. »

En offrant son *thronos* à Priam, Achille suit un usage établi et le reconnaît comme un hôte prestigieux ; en lui donnant une place, il l'intègre dans sa maison, noue un lien d'alliance. On vérifiera plus bas qu'il n'offre qu'un *diphros* au héraut du roi. Mais le vieil homme a raison de refuser. Le cadavre de son fils se trouve dans le logis d'Achille ; il y traîne quelque part dans la poussière, sans même avoir été étendu sur un lit. Il est impossible à Priam d'accepter un honneur dans la demeure même où le corps de son fils, outragé, est abandonné à terre, sans soin¹⁸. Il faut s'arrêter ici sur le vers XXIV, 554. Priam refuse le fauteuil, tant que son fils, dit-il, « est étendu dans le logis d'Achille, privé de soins » : « κεῖται ἐνὶ κλισίῃσιν ἀκηδής ». Le jeu d'allitération sur les gutturales sourdes met en évidence le terme *klisiê*, employé pour désigner, régulièrement dans l'Iliade, les logis des Achéens sur le rivage de Troie. Le terme *klisiê* (embarrassant à traduire¹⁹) est formé sur la racine *κλι- du verbe κλίνω (« j'incline, je couche ») et dérivé d'un thème avec suffixe *-to- (cf. κλιτός) ; l'étymologie donne à entendre que c'est « l'endroit où l'on se couche ». Deux passages de l'Odyssée — sur lesquels je reviendrai — confirment cette étymologie : en *Od.*, IV, 123 et XIX, 55, *klisiê* désigne un siège²⁰. Plus tard, chez Pindare (*Pythiques*, IV, 133), le terme désigne le lit de banquet et, chez Euripide, on le trouve pour désigner un lit nuptial (*Alceste*, 994). Il faut alors souligner le paradoxe scandaleux que dénonce le vers de Priam ; la présence d'un cadavre « privé de soins » (*akêdês*), étendu (*keitai*) à terre, est d'autant plus choquante que l'on se trouve dans un habitat qui tire son nom du « lit » : étymologiquement et métonymiquement, la *klisiê* est ce lieu où l'on doit pouvoir trouver un lit. Le jeu d'allitération ne fait que souligner la contradiction des termes : « κεῖται ἐνὶ κλισίῃσιν ἀκηδής » ; Hector est privé de lit et de soins à l'endroit même où il devrait en jouir. Alors que le lit funéraire offert à Patrocle a été oublié quelque part, tandis qu'Achille mange assis sur son trône, le cadavre à même le sol fait de la *klisiê* d'Achille un lieu subverti. Il faut que chaises et lit retrouvent leur sens et leur fonction.

Tant qu'Hector n'aura pas reçu l'honneur d'une parure et d'un lit funéraires, Priam refusera le trône offert par Achille. Mentionné trois fois dans notre passage

18 Cf. D. BOUVIER, « La fascination du cadavre dans la poésie homérique », in *Antigone et le devoir de sépulture*, (M. GILBERT éd.), Genève, 2005, p. 70-84.

19 P. Mazon traduit régulièrement *klisiê* par « baraque », tandis que Madame Dacier choisit le terme « tente ».

20 Signalons aussi les emplois du verbe κλίνω au sens de « je me couche, je m'étends » (*Od.*, I, 366 = XVIII, 213). À cette étymologie évidente, Chantraine (DELG, s.v. κλίνω) en préfère une autre qui comprend le terme comme un « assemblage de poutres ou de troncs dressés en oblique » (cf. κλίνω au sens de « j'appuie »). Mais cette deuxième étymologie dont la source n'est pas citée semble bien suggérée à Chantraine par le passage de l'Iliade qui transforme la *klisiê* d'Achille en *oikos* (XXIV, 448-56).

(Il., XXIV, 515; 522; 553), le trône prend une signification capitale : en offrant son siège, Achille reconnaît son hôte comme un pair et lui offre de devenir symboliquement le maître du lieu, une position que Priam ne saurait évidemment assumer. Achille n'a ici que deux solutions : renvoyer Priam ou satisfaire sa requête. Sortant de sa demeure, il va s'occuper du corps d'Hector, lui offrir une toilette funéraire et l'installer sur un lit : *λεχέων* (589 et 600). Remarquons qu'Achille n'oublie pas non plus d'offrir, entre temps, un siège au héraut qui escortait Priam ; il s'agit — la précision est donnée — d'un *diphros*, un siège simple qui n'est qu'une sorte de tabouret²¹. Après que le corps d'Hector a été lavé par les servantes, c'est Achille en personne qui « le soulève et le dépose sur un lit (*λεχέων*) que ses compagnons vont ensuite porter sur le chariot poli » (XXIV, 589-590). Les conditions sont alors remplies pour que Priam accepte de s'asseoir ; le contexte suggère clairement qu'il le fait, mais le texte ne le dit pas de façon explicite. L'ordre des choses semble rétabli, mais un problème apparaît dans la logique du texte. Il faut ici prêter attention à la contradiction que représentent les vers 596-597 qui précisent qu'Achille revient s'asseoir dans le *klismos* d'où il s'était levé :

« Revenant à sa demeure, le divin Achille s'assied sur le siège (*klismos*) artistement ouvré, contre le mur du fond, d'où il s'était levé. »

Ἦ ῥα, καὶ ἐς κλισίην πάλιν ἦϊε διὸς Ἀχιλλεύς,
ἔζετο δ' ἐν κλισίῳ πολυδαϊδάλῳ ἔνθεν ἀνέστη
τοίχου τοῦ ἐτέρου. (XXIV, 596-8).

Assis sur ce *klismos*, Achille confirme à Priam que son fils est maintenant étendu sur un lit. Il l'invite à cesser ses pleurs et à partager un repas avec lui ; Priam accepte. Le repas partagé suppose une position assise des deux hôtes. Sans doute faut-il aussi imaginer les deux héros assis durant la fameuse scène d'admiration réciproque (631-634). Mais comment expliquer que le poète, qui a souligné l'importance du *thronos* d'Achille, se contredise ici en précisant que le héros revient s'asseoir dans le *klismos* d'où il s'était levé²² ? Qu'il s'agisse d'Eustathe déjà²³, de philologues comme B. Hainsworth et N. Richardson²⁴, ou d'archéologues comme S. Laser, chacun a tenté de résoudre la

21 Composé de *δι(ς)* et de *φέρω*, le terme *δίωρος* est compris par Chantraine (DELG, s. v.) comme « ce qui est porté de part et d'autre ». Il s'agit d'une chaise ou d'un tabouret, que l'on peut facilement déplacer, comme en témoigne la fréquence des passages dans lesquels un *δίωρος* est « posé » (*κατατιθέναι*, *παρὰτιθέναι*, *τιθέναι*), « pris » (*ἐλεῖν*), « porté » (*φέρειν*), « tiré » (*ἐλκεῖν*). En comparaison avec les autres sièges, le *δίωρος* semble être plus courant et léger. Par métonymie, il a servi également à désigner la caisse de char, puis le char.

22 Contradiction déjà relevée par R.M. FRAZER, *art. cit.*

23 Eustathe, *Commentaire à l'Iliade*, XXIV 598 [IV 958 22 van der Valk].

24 S. LASER, *Hausrat (Archaeologia Homerica: Die Denkmäler und das frühgriechische Epos)*, Göttingen, 1968, p. 39 ; B. HAINSWORTH, *The Iliad: a Commentary, Books 9-12*, vol. III, Cambridge, 1993, p. 13-14 ; 291

contradiction en rappelant qu'un même objet peut être désigné, dans la langue homérique, par des noms différents, les considérations métriques ayant plus de poids que les raisons de distinguer des types de meubles. À l'appui de cette explication qui fait de *thronos* et *klismos* des synonymes, archéologues et philologues citent encore un passage du chant XI de l'Iliade (623 et 645) où il est dit que Nestor se lève d'un *thronos* (ὁ γεραιὸς ἀπὸ θρόνου ὦρτο φαεινὸν, XI, 645), alors qu'une formule précédente indiquait que lui et ses compagnons s'étaient assis dans des *klismoï* (ἐς κλισίων ἐλθόντες ἐπὶ κλισμοῖσι κάθισον, XI, 623). Je me garderai cependant de conclure si vite. Le rapprochement avec le chant XI n'est pas probant. En XI, 623, le terme *klismoï* est employé, au pluriel, pour désigner de façon générique l'ensemble des chaises sur lesquels Nestor et ses compagnons s'assoient. Ne parlant plus au vers 645 que de Nestor, le poète précise que le vieil homme s'est levé de son trône, siège qui le distingue des autres. Entre le vers 623 qui évoque l'ensemble des sièges et le vers 645, qui ne mentionne que le trône de Nestor, il n'y a guère de contradiction. La situation est très différente au chant XXIV. Après l'insistance avec laquelle l'aède a désigné le fauteuil d'Achille comme un trône, il est surprenant qu'il ne le considère plus que comme un *klismos*. L'argument de la difficulté métrique ne peut être invoqué, puisque l'emploi du terme *thronos* serait tout à fait possible à la place de *klismos* ; on peut citer, face à ἔξετο δ' ἐν κλισμῷ, la formule ἔξετο δ' ἐνὶ θρόνῳ, déjà employée en II, XV, 150. Enfin, l'argument des récurrences formulaires plaide pour l'emploi du terme *thronos*, puisque, unique exemple dans l'Iliade, l'expression « se rasseoir dans le fauteuil d'où l'on s'est levé » revient cinq fois dans l'Odyssée, toujours à propos d'un *thronos* : ἔξετ' ἐπὶ θρόνου ἐνθεν ἀνέστη²⁵. À cet égard aussi, l'occurrence du terme *klismos*, pour désigner le siège sur lequel se rasseoit Achille, est exceptionnelle et étonnante. Et les valeurs que l'on peut attacher à ce siège ne vont que renforcer le caractère surprenant de cet emploi. Il importe alors de s'intéresser de plus près à ce type de fauteuil. Occuper un *thronos* ou un *klismos* n'est pas pareil. Il y va de l'attitude d'Achille, de la façon dont on l'imagine assis. Comment l'aède pouvait-il visualiser une telle scène ?

et 294 ; et N. RICHARDSON, *The Iliad: a Commentary*, Books 21-24, vol. VI, Cambridge, 1993, p. 339. Contra R.M. FRAZER, *art. cit.*, p. 295-296.

25 Cf. *Od.*, V, 195 ; XVIII, 157 ; XXI, 139 ; 166 et XXIII, 164. Cet argument surtout me fait repousser la solution de R.M. FRAZER, *art. cit.*, p. 297, qui fait dépendre ἐνθεν ἀνέστη, non pas de κλισμῷ, mais de τοῖχου τοῦ ἐτέρου, malgré la difficulté de l'enjambement : Achille se rasseyant, dans un *klismos*, du côté du mur d'où il s'était levé ; une telle formulation reste sans correspondant et force l'ordre des mots, comme Frazer en convient d'ailleurs.

3. Le *klismos* et les fauteuils de Pénélope

Un examen des occurrences du terme *klismos* dans les poèmes homériques révèle clairement que ce siège est différent du *thronos*. Le *klismos* semble être moins massif et moins lourd que le *thronos* ; il est plus souvent déplacé que ce dernier²⁶. Les épithètes qui le qualifient (πολυδαίδαλος, ποικίλος, χρύσεος, φαιεινός) indiquent sa valeur²⁷. Il est souvent recouvert de tissus, de couvertures (τάπητες) ou de fourrures (κώας)²⁸. Comme dans le cas du *thronos*, il peut être équipé d'un repose-pied (θρῆνυς)²⁹. Évoquant le *klismos* dans sa hiérarchie des trois types de chaises, Athénée insiste sur la présence de son dossier, remarque qui suggère le confort plus particulier que ce siège, moins prestigieux que le *thronos*, peut avoir. Comme le relève S. Laser, c'est un siège qui appartient plutôt au mobilier féminin³⁰.

Dans l'*Iliade*, le terme *klismos* présente quatre uniques occurrences. L'une au chant VIII (436) pour indiquer, au pluriel, les sièges dans lesquels les déesses prennent place tandis que Zeus s'installe sur son *thronos*. Au chant IX (201), Achille invite ses visiteurs à prendre place sur des *klismoï* et des tapis de pourpre ; au chant XI (623) — déjà signalé — Nestor et ses compagnons s'assoient sur des *klismoï* (qui incluent un *thronos*). Enfin, et c'est la seule occurrence au singulier, le terme est employé pour désigner le siège où Achille revient s'asseoir après avoir quitté son *thronos* dans le passage qui nous occupe (XXIV, 597). Dans l'*Odyssée*, le terme est employé plus souvent ; on le trouve huit fois dans la formule κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε qui indique les sièges où prennent place les convives, et cela même chez Circé³¹. Si l'on excepte ces emplois génériques, le terme n'est employé au singulier que trois fois. Une fois pour désigner le fauteuil sur lequel Télémaque s'installe quand il laisse le *thronos* à son hôte (I, 132). Deux fois pour désigner le fauteuil sur lequel s'assoit la maîtresse de maison. Arrêtons-nous un instant sur ces deux exemples pour préciser les connotations du *klismos*.

Au chant IV de l'*Odyssée*, Hélène sort de sa chambre et va rejoindre les hôtes dans la grande salle. Ses servantes lui apportent son fauteuil. D'abord désigné par le terme *klisiê* et qualifié de « bien ouvrage » (εὖτυκτον, IV, 123), ce siège est ensuite désigné par le terme *klismos* (136) ; fauteuil favori d'Hélène, il est ainsi porté dans la

26 Voir *Od.*, I, 132 ; IV, 123 ; 136.

27 Cf. *Il.*, XXIV, 597 ; *Od.*, I, 132 ; *Il.*, VIII, 436 ; *Hymne homérique à Déméter*, 193.

28 *Il.*, IX, 200 ; *Od.*, IV, 124 ; *Od.*, XIX, 58.

29 *Od.*, IV, 136 ; XIX, 57.

30 S. LASER, *op. cit.*, p. 43.

31 Cf. *Od.*, I, 145 ; III, 389 ; X, 233 ; XV, 134 ; XVII, 86 ; 179 ; XX, 249 et XXIV 385.

grande salle lorsqu'elle s'y rend³². Deux autres servantes apportent une couverture et une corbeille avec de la laine et une quenouille. Hélène s'assoit dans le *klismos*, sous lequel se trouve un escabeau pour les pieds : ἔξετο δ' ἐν κλισμῷ, ὑπὸ δὲ θρηῖνυς ποσὶν ἦεν (IV, 136). Le confort est ici signifié par la couverture et l'escabeau : jambes allongées, la personne assise sur le *klismos* appuie sans doute son dos sur le dossier. Assise, Hélène prend part à la conversation sans qu'il soit précisé si elle tisse ou non.

Le deuxième exemple concerne le fauteuil de Pénélope et permet de poser plus précisément la question de la position occupée dans le *klismos*. Au chant XVII, un repas se prépare; après avoir reçu les soins du bain, Télémaque et son hôte reviennent s'asseoir sur « les fauteuils et les sièges » où ils avaient laissé leurs manteaux (χλαίνας μὲν κατέθεντο κατὰ κλισμούς τε θρονούς τε, XVII, 86), tandis que Pénélope prend place, face à son fils, s'installant dans un *klismos* où elle se met à tisser :

Μήτηρ δ' ἀντίον ἔξε παρὰ σταθμὸν μεγάρου
κλισμῷ κεκλιμένη, λέπτ' ἡλάκατα στρωφώσα (Od., XVII, 96-7).

La traduction des deux vers n'est pas aisée et dépend de l'interprétation du terme *κεκλιμένη*. On peut considérer que la reine s'appuie sur le dossier du *klismos* ainsi que le suggèrent, par exemple, les traductions françaises de V. Bérard (« tandis qu'en l'embrasure, en face de son fils, Pénélope, allongée sur son siège, tournait sa quenouille légère »), et de P. Jaccottet (« Pénélope s'assit face à son fils, près de la porte, étendue sur son siège, tournant sa quenouille légère »). Mais on peut aussi comprendre comme le font G.A. Privitera et F. Ferrari, dans leurs traductions respectives, que la reine s'appuie avec son siège sur le pilier : « La madre sedeva di fronte, appoggiata con la sedia al pilastro della gran sala, filando stami sottili »³³. Dans ce sens, on peut citer Od., VI, 307 où la reine des Phéaciens, en train de tisser, est assise (ἦσται), « appuyée à la colonne » : κίονι κεκλιμένη (le type de siège n'est pas indiqué). Les deux interprétations posent la question de la façon de s'asseoir dans un *klismos*.

À l'appui de la première interprétation, on peut citer les exemples où le verbe *klinō* est employé au moyen et au passif pour dire l'appui qu'une personne prend : « appuyé à une stèle » (στήλῃ κεκλιμένος, Il., XI, 371) ; « appuyé à un chêne » (φυγῷ κεκλιμένος, Il., XXI, 549). Le verbe peut avoir un sens plus général : « acculés à la mer »

32 Si l'on suit, comme je le trouve pertinent, la suggestion de S. LASER, *op. cit.*, p. 41.

33 La traduction de F. Ferrari est presque identique. Pour ces traductions, cf. V. Bérard (trad.), *Homère. L'Odyssée*, Paris, 1939 ; P. Jaccottet (trad.), *Homère. L'Odyssée*, Paris, 1982 ; G.A. Privitera (trad.), *Omero. Odissea*, Milano, 1985 et F. Ferrari (trad.), *Omero. Odissea*, Torino, 2001.

(πόντω κεκλιμένοι, *Il.*, XV, 470)³⁴. Au chant XVII de l'*Odyssée*, Ulysse, à l'apparence de mendiant, entre dans sa demeure et s'assoit sur le seuil en bois de frêne (ἐπὶ μελίνου οὔδοι), « s'appuyant au montant de cyprès » (κλινάμενος σταθμῷ κυπαρισσίνῃ, *Od.*, XVII, 340)³⁵. C'est ce modèle qui inspire les traductions de V. Bérard et P. Jaccottet : Pénélope s'appuie sur le dossier de son siège.

À l'appui de la seconde traduction, on peut rappeler les nombreux exemples, dans la poésie homérique, qui signalent des sièges et des fauteuils adossés et appuyés aux murs et colonnes : « aux murs des deux côtés, s'adossaient les fauteuils en ligne continue, du seuil jusqu'au fond » (ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοίχον ἐρηδέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα / ἐς μυχὸν ἐξ οὔδοιο διαμπερές, *Od.*, VII, 95-96). Pour l'aède Démodocos, Pontonoos apporte un fauteuil qu'il adosse à la haute colonne : πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας (*Od.*, VIII, 66) ; au chant XXIII, Pénélope et Ulysse se font face ; le fauteuil de la reine est contre le mur opposé (τοίχου τοῦ ἐτέρου) (sans verbe), Ulysse, lui, est assis « adossé à la grande colonne » (πρὸς κίονα μακρὴν / ἦστο)³⁶. L'usage d'adosser les sièges aux murs ou à un montant permettait de les rendre plus stables ; le verbe ἐρείδω indique cet appui, mais le verbe κλίνω se trouve aussi ; il est employé pour dire la position de la reine des Phéaciens, assise en train de tisser, et « appuyée à la colonne » (κίονι κεκλιμένη, cf. *supra*). On peut rappeler l'existence des *klismoï* à trois pieds, attestés à l'époque géométrique, peu stables et exigeant d'être calés contre un mur³⁷.

Les deux manières de traduire les vers décrivant la position de Pénélope peuvent se défendre, voire se combiner. On ne saurait imaginer une Pénélope tissant dans une position trop étendue³⁸. Mais la reine peut prendre appui sur le dos du siège, d'autant plus stable que celui-ci est adossé au montant de la porte. Le participe κεκλιμένη indiquerait moins la position allongée que l'appui du dos de la reine sur le dossier du siège : une position tenue et calée.

Néanmoins, un dernier exemple vient compliquer le dossier des fauteuils de Pénélope. Au chant XVIII, Athéna provoque le sommeil de la reine d'Ithaque, elle veut l'embellir avant qu'elle ne se rende auprès des prétendants :

34 Voir aussi *Il.*, XXII, 3 ; *Od.*, XIII, 235.

35 Voir aussi *Od.*, XVIII, 103.

36 *Od.*, XXIII, 90.

37 Je dois cette information à Karl Reber.

38 Je dois cette observation à Marie-Rose Guelfucci. Voir par exemple les images réunies par F. FRONTISI-DUCROUX et J.-P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, 1997, ill. 24 et 25 (pyxis, Musée national d'Athènes, inv. 1584), 28 (ARV² 1094,10 = pyxis, Louvre CA 587) et 29 (ARV² 795/100 = coupe, Staatliche Museen zu Berlin, 31.426), avec le commentaire de F. Frontisi-Ducroux.

« Sur la fille d'Icare, elle versait un doux sommeil; Pénélope s'endormit, étendue en arrière, les articulations relâchées, dans son fauteuil (*klintêri*) ».

κούρη Ἰρακλίου κατὰ γλυκὺν ὕπνον ἔχευεν,
εὐδε δ' ἀνακλινθεῖσα, λύθεν δέ οἱ ἄψα πάντα
αὐτοῦ ἐνὶ κλιντῆρι' (*Od.*, XVIII, 188-90).

C'est là l'unique occurrence du terme *klintêr* dans la poésie homérique. Dans son commentaire, J. Russo n'hésite pas à penser que *klintêr* est un autre terme pour désigner le *klismos* ; S. Laser est plus hésitant³⁹. Remarquons que nous sommes dans la chambre de la reine, où l'on peut imaginer un fauteuil propre au repos. Mais on sait aussi que lorsque la reine vient s'asseoir dans la grande salle, ses servantes installent un siège qui la suit (*κατατίθημι, τίθημι*)⁴⁰. Comment les aèdes se représentaient-ils la position plus ou moins étendue dans un *klismos* ? Si l'on admet l'identification du *klismos* et du *klintêr*, on peut imaginer une position suffisamment étendue pour permettre le sommeil ; la présence de l'escabeau suggère aussi cette position. Une distinction, en revanche, des deux sièges suggère une spécialisation de chacun et un dossier plus droit pour le *klismos*. Comme le relève S. Laser, faute de données supplémentaires, il semble impossible de trancher. Malgré cette impasse, l'essentiel est ici de relever que les aèdes associaient aux différents types de chaises des positions distinctes et significatives. Avare en descriptions psychologiques, la poésie homérique a développé d'autres moyens pour signifier l'humeur des héros : la position occupée dans un fauteuil, plus ou moins relâchée, prend toute son importance dès lors qu'elle indique l'humeur d'un héros et définit l'atmosphère d'une scène.

4. L'énigme du *klismos* d'Achille

Klismos ou *thronos* ? En l'occurrence, R.M. Frazer a raison de rejeter l'explication, admise par la plupart des commentateurs, de la synonymie des deux termes⁴¹. Il est vrai que l'usage des synonymes est l'un des ressorts de la diction épique, mais, en l'occurrence, une analyse plus systématique montre bien que le *thronos* et le *klismos* correspondent à des sièges distincts. On ne saurait cependant non plus admettre la solution syntaxique de Frazer qui, admettant que le poète ne pouvait ignorer la

39 J. RUSSO, « A Commentary on Homer's Odyssey: Books 17-20 », in *A Commentary on Homer's Odyssey*, (J. RUSSO, M. FERNANDEZ-GALIANO et A. HEUBECK éd.), Oxford, 1992, p. 61. Hésitation en revanche chez S. LASER, *op. cit.*, p. 43.

40 Cf. *Od.*, IV, 123 et XIX, 55.

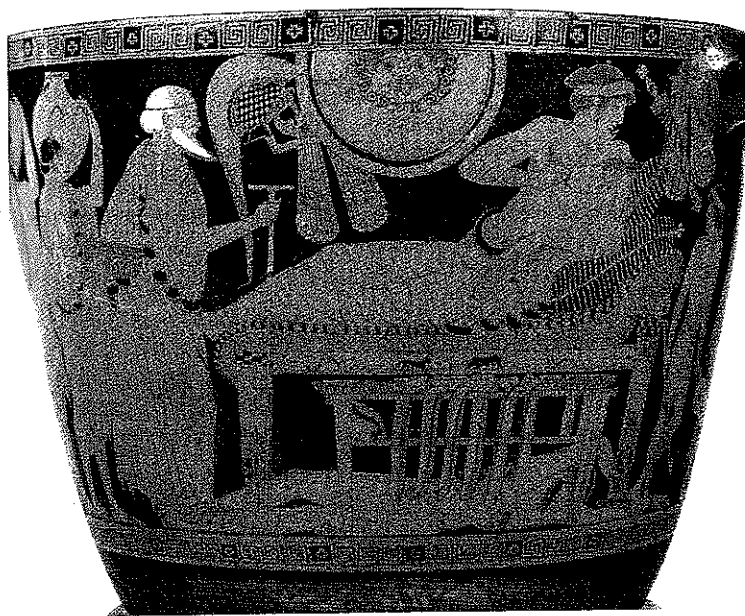
41 R.M. FRAZER, *art. cit.*

différence entre les deux sièges, force le texte en *Illiade* XXIV, 597-598, pour dire qu'Achille s'asseyait dans un *klismos*, « du côté du mur d'où il s'était levé ». Les aèdes ne travaillaient pas comme les poètes contemporains qui pèsent le sens de chaque terme. Incohérences et contradictions sont un fait de leur poésie. Quelles qu'en aient été les conditions, la mise par écrit des poèmes homériques n'a pas servi à supprimer ces incohérences. L'aède n'est pas cet écrivain qui veut servir la cause de la langue parfaite où chaque mot est unique. Ses incohérences sont l'inévitable conséquence d'une technique de composition fondée sur une mémoire inventive. Il faut ici rappeler que l'aède ne produit jamais des chants entièrement neufs et originaux. Chacune de ses performances et compositions en suppose d'autres qui ont précédé. La dimension traditionnelle de la poésie des aèdes ne se limite pas à la langue et à sa musique, elle inclut les sujets et les thèmes. Si un chant peut paraître nouveau, il n'en reprend pas moins, dans telle ou telle de ses parties, des passages ou des thèmes déjà travaillés et qui informent la mémoire. L'aède les retrouve mécaniquement pour les avoir entendus d'autres aèdes ou pour les avoir déjà chantés lui-même. Chanté maintes fois, l'épisode de l'ambassade de Priam avait maints précédents qui ont pu influencer et marquer la mémoire et l'imagination du compositeur de notre version de l'*Illiade*. Tous les aèdes ne chantaient pas semblablement l'épisode. Je fais alors l'hypothèse que la mention inattendue du *klismos* est une trace d'une autre façon de chanter l'épisode, de le concevoir ou de le visualiser.

La présence de la table chargée de mets, la position isolée d'Achille, la représentation de sa demeure qui semble s'agrandir, la place du cadavre d'Hector sont autant d'éléments qui suggèrent des hésitations ou des nuances dans la conception de cette scène. Assis sur un *thronos*, devant une table encore chargée de mets, auxquels il aurait peu touché, Achille revêt une dignité qui s'estompe si on le montre installé dans un *klismos* plus confortable au terme d'un repas riche. Il importe aussi de ne pas exclure l'ambiguïté du texte. Les mots suggèrent des tableaux qui peuvent être contradictoires. Notre texte de l'*Illiade* pourrait ainsi avoir gardé les traces de différentes conceptions de l'attitude d'Achille à l'arrivée de Priam.

Si le philologue ne peut interroger plus loin la façon dont tel aède se représentait la scène, il peut, pour comparer, ouvrir le dossier des images. On ne saurait, en effet, conclure cette réflexion sans évoquer une représentation figurée de notre scène sur un célèbre *skyphos*, exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne⁴².

42 Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 3710 ; provenance de Caeré ; ARV² 380, 171 ; *Paralipomena* 366 ; *Add²* 227 ; LIMC, s.v. « Achilleus » 659 ; voir aussi C. BÉRARD, « La boucherie sans os », in *À manger des yeux*, (F. PORTINARI, C. BÉRARD, R. STERN et AL., éd.), Boudry, 1987, p. 19-25., ill. 7.



ARV2 380, 171 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 3710.

5. Le skyphos de Vienne

Il s'agit d'un *skyphos* du début du V^e siècle av. J.-C. (vers 490), qu'on attribue au peintre de Brygos. Que voit-on sur ce *skyphos* (ill. 1) ? Achille est à demi allongé sur une superbe *klinē* — un « lit de banquet », le mot est construit sur la même racine que *klismos* — ouvragée et décorée, recouverte d'un matelas et d'une couverture. Le bras gauche d'Achille s'appuie sur deux grands coussins. Il tient dans la main droite un couteau, dans la gauche un filet de viande. Il regarde, souriant vers le jeune échanson qui sort de la scène. Il n'a pas encore vu (ou refuse de le voir), à gauche, Priam qui s'avance vers lui, barbe blanche et bâton en main, suivi d'un cortège qui porte la rançon. Suspendu au-dessus d'Achille, on voit son bouclier à l'effigie de la Gorgone et son casque. Devant la *klinē*, une petite table, chargée de plusieurs filets de viande ; et surtout

sous la *klinê*, sous Achille, le cadavre d'Hector, face vers la terre, nu, la poitrine ouverte d'une plaie encore saignante. Remarquons que cette représentation s'inscrit dans une série cohérente d'une douzaine de vases attiques à figures noires et à figures rouges illustrant la même scène⁴³. Je m'en tiendrai principalement au *skyphos* de Vienne.

Il y a plusieurs façons de lire cette image, de promener son regard sur cette scène. Partons de la bouche d'Achille, juste au-dessus du couteau. L'inclinaison du couteau conduit à la main d'Achille et dans le même axe au filet de viande tenue par son autre main. Le bout du filet conduit un étage plus bas vers les morceaux de viandes qui pendent verticalement et dont le second, le plus long, est juste au-dessus de la plaie saignante d'Hector, dans le même axe que la main d'Achille qui tient le couteau. L'effet de perspective donne l'impression que le morceau de viande touche le cadavre et la construction de l'image, par ce jeu de contacts, suggère une analogie entre le cadavre et la viande mangée par le héros.

L'image est d'autant plus choquante que, dans les représentations de scènes de banquet, l'usage, sinon la règle, est de montrer les convives en train de boire, coupe en main, et non en train de manger. Dans la série des vases qui montrent Achille sur sa *klinê*, le *skyphos* de Vienne est d'ailleurs le seul à montrer le héros viande en main. Sur les autres scènes qui constituent autant de variations, il tient la coupe ou a les mains libres. Ainsi, sur l'amphore à figures noires du milieu du VI^e siècle (vers 540 av. J.-C.) du Musée de Cassel, Achille regarde vers Priam ; le bras gauche replié, il désigne, de la main droite, le cadavre d'Hector étendu sous son lit ; la table n'est chargée que de pains ; l'atmosphère de l'image est très différente, malgré le parallélisme thématique⁴⁴.

La règle semble claire : dans les représentations de banquet, les convives étendus sur les lits boivent mais ne mangent pas. La viande peut être posée sur la table, comme sur une amphore de Madrid où Héraclès boit joyeusement tandis qu'un chien cherche sous son lit les restes de viande⁴⁵ ; comme le relève C. Bérard qui commente la présence de la table chargée de viande sur cette image : « l'essentiel est de noter les belles tranches de viande rouge qui toujours garnissent les tables sans jamais étre mangées, comme si

43 Série constituée et étudiée par O. TOUCHEFEU-MEYNIER, « L'humiliation d'Hector », *Méris*, 5, 1990, p. 157-168.

44 Staatl. Mus. Kassel, Antikensammlung, Inv. T 674 ; provenance de Vulci ; *Paralipomena* 56, 31bis ; *Add²* 36 ; *LIMC*, s. v. « Achilleus » 645 ; *Troia: Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart, 2001, ill. 96. Sur une amphore de Toledo (Mus. of Art 72.54 ; *LIMC*, s. v. « Achilleus » 649), Achille regarde et s'adresse à Priam, une coupe (peut-être un objet de rançon) dans la main droite, la gauche libre, tandis que la table est chargée de morceaux de viande.

45 ABV 508 ; cf. C. BÉRARD, art. cit., p. 22, ill. 6.

l'on n'osait détruire l'ordonnance du buffet »⁴⁶. Dans le code iconographique des scènes de héros étendus sur des lits de banquets, la représentation d'un héros qui mange est une anomalie. Elle l'est encore plus lorsque ce héros, étendu dans tout son confort sur la *klinè*, mange en présence d'un cadavre étendu à même la terre, sous lui et sous les morceaux de viande. Rappelons aussi que dans les funérailles archaïques, la règle est en principe de garder le jeûne jusqu'à l'ensevelissement du mort et de célébrer le banquet funéraire une fois seulement que ses restes sont ensevelis⁴⁷.

L'horreur de la scène émane donc de cette juxtaposition entre la viande qu'Achille mange et le cadavre sous son lit. Dans l'étude de cette série, Odette Touchefeu-Meynier s'est arrêtée sur une hydrie attique à figures noires significative pour son propos⁴⁸. Sur cette hydrie, on voit exceptionnellement deux tables, l'une chargée de morceaux de viande, sous le lit où se trouve Achille ; l'autre, à droite, dans le prolongement, avec en dessous, le cadavre d'Hector, cadavre — observe O. Touchefeu-Meynier — qui occupe « la place du chien » sur d'autres images analogues⁴⁹. Mais, suivant C. Bérard, on nuancera l'affirmation : « On a dit qu'Hector gisait à la place du chien qui figure souvent dans les scènes de banquet, occupé à ronger les os, puisque les entrecôtes sont désossées. Je crois que ce n'est pas exact. Le Troyen [Hector] est à la place de l'os, et c'est précisément ce que souhaite Achille, qu'il se fasse ronger par les chiens »⁵⁰. À moins, encore, que le peintre ne se souvienne de cette déclaration scandaleuse d'Achille dans l'*Iliade*, lorsque, traitant Hector de chien, il menaçait de se faire chien lui-même pour « manger sa chair crue »⁵¹.

Faut-il alors préciser ce que la scène suggère si fort : alors que l'esprit du banquet est de partager la nourriture avec l'autre, alors que le banquet funéraire veut offrir un repas en l'honneur du mort, Hector n'est pas honoré comme un convive avec qui l'on partage le repas. Il est, dans cette scène, du côté de la viande saignante. Le couteau en

46 C. BÉRARD, *art. cit.*, p. 23.

47 Ainsi en Il., XXIV, 802 (cf. aussi 665), les Troyens s'installent au banquet après avoir édifié le tombeau d'Hector ; en XXIV, 603, Niobé songe au repas après que ses enfants ont été ensevelis. Sur cette question, cf. D. BOUVIER, *art. cit.* (note 17), p. 72-75.

48 Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, 4001 ; peintre de Londres B 76 ; vers 570-560 ; *Paralipomena* 32 ; *Add.* 23 ; LIMC, s. v. « Achilleus » 650 et « Hector » 84 ; TOUCHEFEU-MEYNIER, *art. cit.*, ill. 5-6 et p. 158, note 1.

49 O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *art. cit.*, p. 163.

50 C. BÉRARD, « La maledorm et l'impossible sépulture », in *Antigone et le devoir de sépulture*, (M. GILBERT éd.), Genève, 2005, p. 65-66.

51 Il., XXII, 345-354.

main d'Achille fait plus que suggérer un rapport entre la viande découpée et le cadavre déchiré. C'est en fait toute la scène qui dénonce le fantasme anthropophagique d'Achille, qui menaçait de dévorer cru son ennemi.

Au début du V^e siècle, quand cette image circule, l'*Iliade* est déjà devenu ce poème de référence de la culture panhellénique. Il est tout à fait sensé de penser que le peintre, les utilisateurs et les spectateurs du *skyphos* de Vienne étaient familiers de la scène finale de l'*Iliade* qui décrit l'ambassade de Priam chez Achille. La question n'est pas ici de savoir si une telle image veut ou non illustrer l'*Iliade*, mais plutôt de comprendre quel rapport ou quelle tension⁵² elle entretient avec un poème qui remonte à une époque antérieure. Les images ont leur propre tradition, qui parfois critique les données poétiques.

Entre l'image et le poème, plus que les analogies, ce sont les différences qui vont m'intéresser, certaines différences au moins. La plus importante est bien sûr la présence du corps d'Hector : évident et spectaculaire sur le *skyphos* de Vienne, le cadavre d'Hector occupe dans l'*Iliade* une place qui semble flottante d'un épisode à l'autre, et qui reste problématique ; différents passages disent que le corps git dans la *klisiè* d'Achille ; mais, au chant XXIV, le cadavre semble absent de cet espace intérieur⁵³ ; du moins Priam ne le voit-il pas lorsqu'il arrive auprès d'Achille. Autre différence, le temps, sur l'image, est manipulé : l'Achille de l'*Iliade* avait juste fini de manger. Sur l'image, il est en train de manger. L'image révèle-t-elle alors des données que l'*Iliade* se refusait à décrire ?

On peut aussi expliquer les choses autrement et rappeler comment les peintres ont l'habitude d'évoquer un épisode « mythologique » en combinant des éléments et des données qui renvoient à des moments différents de l'intrigue ; l'image pourrait donc montrer, en les associant, les deux moments distincts du repas d'Achille et de l'arrivée de Priam. La présence du corps d'Hector pourrait n'avoir qu'une valeur indicative et rappeler le but de la visite de Priam. Cette technique syncrétique qui condense le temps pourrait expliquer les écarts avec l'*Iliade* : il faudrait lire, non la description d'un moment particulier, mais un assemblage, racontant différents moments du récit. Une telle lecture n'enlève rien au fait que la scène ainsi organisée prend la forme d'un tableau extrêmement dérangeant et que le peintre a voulu tel. Reste une dernière différence qui, à ma connaissance, n'a pas été soulignée, et qui est essentielle.

52 À propos de cette relation d'opposition entre texte et image, voir les remarques sur le jeu des regards relevé par O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *art. cit.*, p. 160.

53 Cf. II, XXIII, 189-191 ; XXIV, 20-21 ; 402-403 ; 412-415. Pour une analyse plus complète, cf. D. BOUVIER, « Achille et la beauté d'Hector », à paraître.

Sur le *skyphos*, Achille est installé sur la *klinê* dans une position couchée habituelle et normale pour le banquet au V^e siècle, mais tout à fait anachronique pour un héros homérique. On sait que les héros mangeaient assis et non couchés. La pratique du banquet couché fait son apparition au tournant du VII^e et du VI^e siècle ; d'origine aristocratique, elle devient la norme dans la cité classique⁵⁴ ; les commentateurs moralistes n'ont pas manqué de voir dans ce changement une marque de décadence : à la dignité de la position assise on opposait la position couchée, usage oriental associé à la mollesse et au luxe⁵⁵. Achille étendu sur une *klinê* pour manger est une image impensable à l'âge héroïque ; mais, pour dérangeante qu'elle soit, l'image anachronique n'en est pas moins révélatrice de toutes les fonctions et valeurs dont un meuble peut être chargé.

Tout comme un nouveau chant est la mémoire de chants précédents, l'image est mémoire d'autres images qu'elle reconstruit et réélaboré en fonction de codes spécifiques. Le *skyphos* de Vienne fait écho à d'autres images qui l'ont précédé, mais sa force est d'autant plus grande qu'il est aussi une lecture critique du dernier épisode de l'Iliade. L'Iliade dit et répète qu'Hector est couché dans la poussière. Le peintre le montre à terre ; le cadavre aide à identifier la scène. Le coup de génie des imagiers est alors d'avoir songé à figurer le cadavre sous le lit d'Achille, dans une position parallèle et inférieure à celle d'Achille. Mais l'imagination des peintres n'est pas le seul facteur de réinvention de l'image. D'Homère à la cité classique, ce n'est pas seulement la manière de manger qui a changé, c'est aussi le mobilier et ses fonctions. Devenu lit de banquet au V^e siècle, la *klinê* semble directement issue, en tant que meuble, du lit funéraire⁵⁶.

54 Voir J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J.-C.*, Paris — Roma, 1982, p. 429-434 ; O. MURRAY, « The Greek Symposion in History », in *Tría Corda: scritti in onore di Arnaldo Momigliano*, (E. GABBA éd.), Como, 1983, p. 257-262 ; O. MURRAY, « Les règles du symposion ou comment problématiser le plaisir », in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, (M. AURELL, O. DUMOULIN et F. THELAMON éd.), Rouen, 1992, p. 62.

55 C'est ce que note Athénée dans les *Deipnosophistes*, qui établit une distinction claire entre un repas assis et un banquet couché ; cf. I, 11f, 17f-18a ; 28a ; V, 192^e ; VIII, 363f et X, 428b ; cf. D. BOUVIER, « Usage et autorité de l'épopée homérique chez Athénée », in *Athénée et les fragments d'historiens*, (D. LENFANT éd.), Paris, 2007, p. 305-319.

56 Les premières attestations du terme *klinê* sont chez Xénophane (fr. 22, 4 Diels — Kranz) et Hérodote : au livre IX, 16, ce dernier évoque un banquet à Thèbes où sur chaque lit (*ἐν κλίνῃ*) étaient un Perses et un Grec ; cf. aussi I, 181 ; VI, 139 ; au sens de « litière » pour porter l'*eidôlon* d'un mort, cf. VI, 58 ; Thucydide (II, 34) et Platon (*Lois*, 947b) emploient le mot pour désigner le lit du mort ou le cercueil. Remarquons que le terme *κλισία* ou *κλισίη* — qui désigne les tentes des Achéens dans l'Iliade ou le fauteuil de la maîtresse de maison dans l'Odyssée (IV 123 et XIX 55) — finit par désigner au V^e siècle un lit de banquet (Pindare, *Pythique* 4, 133).

En transposant la scène iliadique dans le monde de la cité, le peintre de Brygos ne pouvait pas éviter un anachronisme qui prend aussi la forme d'une entrave au code héroïque : les héros homériques ne mangent pas couchés ; à leur époque, une telle pratique serait d'autant plus répréhensible qu'ils se trouveraient étendus et banquetant sur des lits funéraires. Sur le *skyphos* de Vienne, Achille occupe une place d'autant plus impossible dans le code épique qu'elle est celle due au mort. Image impensable dans l'*Iliade* ? Peut-être moins qu'il n'y paraît : au chant XXIII, 24-26, le poète décrit Achille laissant traîner le cadavre d'Hector dans la poussière (ἐν κονίῃς), le long du lit funéraire de Patrocle (πὰρ λεχέεσσι). Hector à terre occupe une place d'autant plus choquante qu'il se trouve sous le lit sur lequel, en tant que mort, il devrait être exposé. Le peintre de Brygos a pu s'inspirer de la pratique des banquets du V^e siècle pour installer Achille sur ce lit. On ne pouvait rendre plus scandaleuse l'image suggérée par l'*Iliade*.

Le peintre était-il conscient de l'anachronisme constitué par la position d'Achille ? L'Athénien du V^e siècle reconnaissait-il le décalage ? Trop de vases représentent des scènes funéraires pour qu'on puisse douter de l'effet recherché en installant le cadavre d'Hector sous la *klinè*. Odette Touchefeu-Meynier l'a bien vu lorsqu'elle souligne le parallélisme de notre scène avec la scénographie des images d'exposition du mort ; on peut évoquer l'exemple des vases du Dipylon où une *klinè* occupe la place centrale et où le mort est toujours étendu sur la *klinè*, la tête à droite, les pieds à gauche, le corps enveloppé dans un linceul et le visage découvert⁵⁷.

Mais peu importe ici de définir si l'anachronisme était perçu. Le document suffit à révéler les problèmes que pose la représentation d'une scène quand on transpose le décor d'une époque à une autre. Meubles et usages varient dans le temps, leurs connotations changent et la visualisation d'une scène ne peut être que problématique quand on traverse plusieurs siècles. Montrant un Achille mangeant de la viande, couché sur une *klinè* qui peut être un lit funéraire, l'image du *skyphos* de Vienne est une image choquante qui dénonce l'*hybris* du héros. Mais elle travaille aussi à traduire la scène iliadique dans un contexte socio-culturel nouveau. Faisons une supposition : si l'*Iliade* n'était pas devenue au V^e siècle, ce poème fixé par l'écriture et si la tradition orale avait continué de perpétuer l'épisode de la visite de Priam, les aèdes auraient eu, eux aussi, à reconstruire la scène en l'adaptant à des références nouvelles, remplaçant les sièges droits de l'*Iliade* par des lits, en appelant *klinè* un *klismos* ou un *thronos*. Quels mots auraient-ils employés, quelles formules nouvelles auraient-ils créées, influencées par les anciennes ? On peut alors se demander si la concurrence des termes *thronos* et *klismos* au

57 O. TOUCHEFU-MEYNIER, art. cit., p. 164-165.

chant XXIV, loin d'être le fait d'une simple synonymie, ne relève pas d'un brouillage, à l'époque déjà, entre différentes façon de visualiser et d'interpréter la scène. Déjà se posait la question de l'attitude d'Achille : le choix de son siège n'étant pas indifférent. Nous voilà une fois encore curieux de comprendre comment le texte que nous avons a été fixé par écrit et comment les contradictions peuvent révéler différents cheminements de mémoire. L'Iliade, en s'imposant, a pu effacer d'autres façons plus dérangelantes de chanter le face à face d'Achille et de Priam à la fin du poème. À l'opposé, Ulysse a conçu un lit qu'on ne saurait modifier.

Bibliographie

- C. BÉRARD, « La malemort et l'impossible sépulture », in *Antigone et le devoir de sépulture*, (M. GILBERT éd.), Genève, 2005, p. 59-69.
- C. BÉRARD, « La boucherie sans os », in *À manger des yeux*, (F. PORTINARI, C. BÉRARD, R. STERN et al. éd.), Boudry, 1987, p. 19-25.
- D. BOUVIER, « La fascination du cadavre dans la poésie homérique », in *Antigone et le devoir de sépulture*, (M. GILBERT éd.), Genève, 2005, p. 70-84.
- D. BOUVIER, « Usage et autorité de l'épopée homérique chez Athénée », in *Athénée et les fragments d'historiens*, (D. Lenfant éd.), Paris, 2007, p. 305-319.
- D. BOUVIER, « L'Iliade d'Hérodote », *Europe (Historiens de l'Antiquité)*, 945-946, 2008, p. 74-86.
- J. P. CRIELAARD éd., *Homeric Questions. Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*, Amsterdam, 1995.
- J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle av. J. -C.*, Paris — Roma, 1982.
- R. M. FRAZER, « The klismos of Achilles. Iliad 24.596-98 », *GRBS*, 12, 1971, p. 295-301.
- F. FRONTISI-DUCROUX et J.-P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, 1997.
- B. HAINSWORTH, *The Iliad: a Commentary, Books 9-12*, vol. III, Cambridge, 1993.
- D. HERTEL, *Troia: Archäologie, Geschichte, Mythos*, München, 2001.
- D. HERTEL, *Die Mauern von Troia: Mythos und Geschichte im antiken Ilion*, München, 2003.
- M. KORFMANN, « Ilios, ca 1200 BC - Ilion, ca 700 BC », in *Omero tremila anni dopo*, (F. MONTANARI éd.), Roma, 2002, p. 209-226.
- M. KORFMANN éd., *Troia: Archäologie eines Siedlungshügels und seiner Landschaft*, Mainz, 2006.
- S. LASER, *Hausrat (Archaeologia Homerica: Die Denkmäler und das frühgriechische Epos)*, Göttingen, 1968.
- J. LATACZ, *Troia und Homer: der Weg zur Lösung eines alten Rätsels*, München, Berlin, 2001.
- F. MONTANARI, « Troia omerica e Troia anatolica. L'eterno dubbio tra realtà e fantasia », in *Troia tra realtà e leggenda*, (G. BURZACCHINI éd.), Parma, 2005, p. 11-21.
- F. MONTANARI éd., *Omero tremila anni dopo*, Roma, 2002.

N. RICHARDSON, *The Iliad: a Commentary, Books 21-24*, vol. VI, Cambridge, 1993.

J. RUSSO, M. FERNANDEZ-GALIANO et A. HEUBECK éd., *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1992.

O. TOUCHEFEU-MEYNIER, « L'humiliation d'Hector », *Métis*, 5, 1990, p. 157-168.

Troia : Traum und Wirklichkeit : [Ausstellung, Stuttgart, Forum der Landesbank Baden-Württemberg, Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg, 17. März bis 17. Juni 2001 ; Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum und Herzog-Anton Ulrich-Museum/Burg Dankwarderode, 14. Juli bis 14. Oktober 2001 ; Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16. November 2001 bis 17. Februar 2002], Stuttgart, 2001.

F. I. ZEITLIN, *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*, Chicago, 1996.