



HAL
open science

La question de l'échelle dans la peinture de vases grecque

Monique Halm-Tisserant

► **To cite this version:**

Monique Halm-Tisserant. La question de l'échelle dans la peinture de vases grecque. *Ktèma : Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 2004, 29, pp.5-15. halshs-00003818

HAL Id: halshs-00003818

<https://shs.hal.science/halshs-00003818>

Submitted on 4 Feb 2005

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

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

La question de l'échelle dans la peinture de vases grecque

« L'homme est la mesure de toute chose,
(de celles qui existent et de leur nature; de celles qui
ne sont pas et de l'explication de leur non-existence.) »

Protagoras, *Ἀλήθεια ἢ καταβάλλοντες λόγοι*, fr. 1,
J. Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate*, 1964, p. 204.

RÉSUMÉ. — Liées, depuis le haut archaïsme, à l'introduction du récit dans les arts décoratifs, les variantes d'échelle remettent en cause les lois qui régissent la composition de l'image (itération, isocéphalie). Les variantes ont pour objet de traduire, par des diminutions, la spécificité de certaines figures ou de résoudre les problèmes structurels de l'image peinte (syntagmes, accroissement vertical ou horizontal des schèmes). Elles permettent de surcroît la suggestion de la profondeur en proportionnant le schème anthropomorphe au contexte de la nature et en diminuant les échelles dans les plans successifs de la perspective.

RIASSUNTO. — Collegate, d'all alto arcaïsimo, all'irruzione del racconto nelle arti decorative, le varianti di scala nell'immagine chiamano in causa le leggi che regolano il quadro (iterazione, isocefalia). Queste varianti mirano a rivelare, per mezzo di riduzioni, la peculiarità di certe figure, oppure di risolvere i problemi strutturali dell'immagine dipinta (sintagmi, ingrandimento verticale o orizzontale degli schemi). Permettono per di più di suggerire lo spazio, nel proporzionare dello schema antropomorfo al contesto della natura e nel diminuire delle scale secondo i piani successivi della prospettiva.

Il nous est loisible d'aborder la question de l'échelle de deux manières: en envisageant, d'une part, les problèmes d'adaptation que suscitent les reprises d'une composition archétype sur des supports de nature et de dimensions diverses (fronton d'un temple, vase, gemme etc.), en nous intéressant, d'autre part, aux problèmes multiples que posent les disparités d'échelle à l'intérieur d'une même image. L'étude des céramiques peintes en Grèce, depuis le haut-archaïsme jusqu'à la fin du IV^e s. av., met en évidence l'importance de la seconde problématique, intrinsèque au demeurant au fonctionnement de la création plastique. Subordonnée au développement orthogonal de l'image, la question des échelles est indissociable de la « loi » du cadre, qui demeure, par ailleurs, jusque dans la vidéosphère contemporaine, le support de toute représentation plane¹.

(1) Ecrans de cinéma, de télévision, d'ordinateur, etc. (R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, 1992, p. 323-352). Plus généralement, à l'exception de la fresque romaine, la question de l'échelle demeura au centre de la représentation figurative bidimensionnelle, peinte ou sculptée en Occident (mosaïques, art byzantin, miniatures médiévales etc...) jusqu'au Trecento italien.

LOI DU CADRE ET MESURE OBLIGÉE

Etant donné qu'elles dérogent aux conventions en usage chez les peintres de vases, les variations scalaires font figure d'exception. Ce caractère pourrait ne pas apparaître au vu du corpus d'images rassemblé dans le cadre d'une approche théorique de la question (Pl. I à XII).

Comme toute composition plastique l'image vasculaire fut, en effet, soumise à des règles dont la plus contraignante fut pour les artisans la loi du cadre². A dater du VIII^e siècle, elle ne cessa de régir l'ensemble de la production céramique, même si elle fut volontiers transgressée par les imagiers de l'époque orientalisante (en réaction à la structuration rigoureuse du support qui s'était imposée à l'époque géométrique³) ainsi que par les peintres de vases italiotes qui, au IV^e siècle, érigeront en principe le libre étagement des figures dans le champ des vases qu'ils décoreront⁴.

Comme « l'élévation orthographique suffit pour faire distinctement toutes les proportions »⁵, cette loi, pourtant adaptée aux principes de la frise ornementale – fondés sur la parataxie et l'itération d'un schème modulaire – fit autorité dans la peinture figurative et narrative, genres qui privilégient la représentation de la figure humaine. Selon la règle, de la même manière qu'un bouquetin ou qu'une palmette, les schèmes anthropomorphes, bornés par le double ancrage de la ligne de terre et de la bordure supérieure du cadre que touchent leurs pieds et leurs têtes, se développent dans l'espace vertical du champ. Ce principe d'eurythmie⁶ a pour conséquence d'imposer à la représentation une échelle de grandeur, définie par la hauteur du cadre. Idéale et conventionnelle, elle régule la composition, uniformisant par l'isocéphalie la taille des figures et évaluant, par référence, les proportions des objets et des accessoires manipulés. La règle fut à ce point respectée que, parmi les images en abîme qui dans les compositions représentent des vases peints, aucune n'y contrevient⁷. Omniprésente, la figure humaine impose son canon à la géométrie du cadre.

L'isocéphalie est absolue lorsque les têtes des personnages sont en contact avec la bordure supérieure⁸ ou qu'elles ont été placées sur une ligne virtuelle, parallèle à la limite du cadre qu'elles ne jouxtent pas (Pl. I, 1). Elle est relative, lorsque, en fonction des variations de hauteur que peut offrir un champ continu, elle s'adapte à la plastique du support. Dans une frise sans césures, développée sur les deux faces du vase, les personnages latéraux, en dysharmonie avec l'ensemble, se trouvent réduits aux dimensions qu'offre l'espace limité par l'implantation des anses. Sur les vases du P. Affecté, coutumier de ce principe de continuité, les tailles de ces figures, pourtant thématiquement identiques à celles qui défilent sur les faces principales, ont été adaptées à la structure du champ disponible sous l'attache⁹ (Pl. I, 3). La diversité des solutions adoptées par ce peintre (figures isocéphaliques en partie masquées par l'anse; subdivision du champ en deux

(2) Peu d'études, sinon sur le tondo, où, du fait des tracés régulateurs inscrits dans le cercle, la problématique de l'échelle ne se pose pas dans les mêmes termes: CL. ROLLEY, « A propos de E. F. van der Grinten, Compositions et tracés régulateurs dans les coupes attiques », *RA*, 1972, 1, p. 151-161; P. ROUILLARD, « Le Peintre d'Euvergides », *RA*, 1975, 1, p. 31-60.

(3) Ex.: CVA Grèce 2, Athènes 2, pl. 5, 1; lagynos rhodien, *Clara Rhodos*, pl. 9.

(4) A. D. TRENDALL, *RVAp*. I, 1978, *RVAp* II, 1982.

(5) VITRUVÉ. *De Architectura*. I. in CL. PERRAULT, traduction commentée de 1684. P. Margada éd., 1979, p. 10, n. 7.

(6) *Eurythmia*: « lorsque la hauteur répond à la largeur et la largeur à la longueur, le tout ayant sa juste mesure », VITRUVÉ, *ibidem*, p. 10, n. 7. Sur les concepts antiques d'*eurythmia*, *diathésis*, *schéma*, *paradeigma*, *mégéthos*, voir J. J. POLLITT, *The Ancient view of Greek Art*, 1974, s.v.v.

(7) Y échappent les champs circulaires des coupes, sauf quand une pseudo-ligne de terre est matérialisée par un exergue permettant l'ancrage partiel des schèmes dans l'horizontalité. Quelquefois même, deux exergues segmentent l'espace du médaillon: c. de Leyden RO II 89, CVA, Holl. 4, L. 2, p. 70 (164). Images en abîme: *RVAp* I, p. 125, 3; p. 126, 1-2 p. ex.

(8) Amph. à panneau de Genève, Amasis, D. von BOTHMER, *Amasis*, 1985, n° 15, p. 107.

(9) H. MOMMSEN, *Der Affecter*, 1975, amph. d'Oxford 509, pl. 45B, n° 38; p. 80; pl. 91; pl. 100. Figures tronquées: *ib.* pl. 42; espacement divisé, pl. 26, n° 18, 27, n° 22.

panneaux superposés) en dit long sur les difficultés que dut susciter le strict respect de la loi du cadre, perturbant dans les zones latérales du vase jusqu'à la régularité de l'itération et de l'échelle de référence.

Mais l'univocité scalaire ne relève-t-elle pas de l'illusoire... ? N'est-elle pas *de facto* compromise ? D'une part, par la structuration du décor selon des champs autonomes, déterminés par la morphologie même des supports, qui conduit inévitablement à juxtaposer sur la panse, l'épaule, le col, les anses d'un même vase plusieurs ordres de grandeurs ? Par la peinture des attitudes, d'autre part, qui invalide un principe structural initialement conçu pour des personnages itératifs et statiques¹⁰ ?

Il advient que, dans des compositions pourtant régies par la règle, une figure échappe à l'isocéphalie et que, par des mesures disparates, elle génère à l'intérieur de l'image un véritable conflit d'échelles. Les motifs de telles dérogations – qui n'affectent, le plus souvent, qu'un unique schème – sont divers¹¹.

Ils tiennent tout d'abord à la nature particulière de certains personnages représentés hors d'échelle. Echappent, en effet, à la règle de l'isocéphalie les figures qui, de par la spécificité de leur physiologie, de leur morphologie ou de leur nature, doivent être évaluées selon des canons de proportionnalité différents. Souvent peint sous les traits d'un adulte miniature, l'enfant¹², le nain¹³ et les pygmées¹⁴, qui présentent de surcroît des caractères pathologiques et ethniques, sont d'une taille réduite, mais logiquement évaluée à l'aune des figures majoritairement conformes à l'isocéphalie. Hormis ces types, la réduction affecte certains personnages allégoriques (Hypnos, Thanatos, Eros, Géras, Eos, les astres etc...), ayant en commun l'aptitude à voler¹⁵ (Pl. II). Alors qu'ils sont astreints à la règle de l'isocéphalie lorsqu'ils interviennent dans l'action en tant que divinités incarnées, il est inversement de mise de donner à Hypnos la taille d'un enfant lorsqu'il prend possession du dormeur¹⁶ (Pl. II, 3), à Thanatos, l'aspect d'un homoncule quand il assiste à la mort de Talos¹⁷ (Pl. II, 2).

En dehors des schèmes voués morphologiquement ou physiologiquement à la réduction, ce ne sont pas des considérations relatives à la nature des personnages, mais de l'ordre de la composition, qui ont contribué à modifier, à des degrés divers, les rapports d'échelle dans l'image isocéphalique.

(10) Même ancrée dans le cadre, il est évident qu'une figure penchée et donc disposée sur une diagonale est implicitement plus grande qu'un schème semblable, immobile...

(11) Rarement plusieurs, sauf dans les représentations pseudoperspectives, cf. *infra*, p. 13.

(12) De très nombreuses représentations, p. ex. : St. du Louvre G 186, p. de Berlin, I. Th. KAKRIDIS, *Hell. Myth.*, 3, 1986, p. 143, fig. 76; oen. d'Aberdeen Univ. 748, P. DE TARQUINIA, J. BOARDMAN, *Les Vases athéniens à figures noires*, (1974), 1996, 75.

(13) Pél. de Boston, EAA 329, sv. Pittore del Nano; fr. de crat. d'Erlangen, P. de Pélée, RM52, 1957, pl. 14; M. GRMEK, D. GOUREVITCH, *Les maladies dans l'antiquité*, 1998, p. 197-208, fig. 148; 149, 152.

(14) Pinax corinthien; aryballe de Néarchos, New York 26.49, Vase François, rhyton plastique de Compiègne, in LIMC VII, 2, s.v. *Pygmaioi*, p. 471, 18, p. 467, 2; p. 466, 1, p. 470, 11 p. ex.

(15) Cette spécificité rend en partie compte du fait que Géras, à qui Héraclès fait violence, a parfois été pourvu d'ailes (pél. de Berlin V.I. 3317, K. SCHEFOLD, *Urkönige*, 1988, p. 174) et qu'Aphrodite survole dans un char ailé miniaturisé un couple d'amants (léc. du Musée P. Getty 91.AE. 10, cercle de Meidias, E. TOWN MARKUS *Chefs d'oeuvre du J. Paul Getty Museum*, 1997, p. 47). Eos: vase provenant de Mykalessos, *Mon. Ant.* XXVI, (1920), p. 288, fig. 7. Astres: crat. en cal. du Mus. Brit. E 466, Gr. de Polygnotos, I. Th. KAKRIDIS, *Hellinikè Mythologiè*, 1, p. 197, 68-69 et LIMC II, 2, s.v. *Astra*, 3, 10.

(16) Lécythe de Tarente, cf. n. 19. Hypnos dans l'iconographie d'Antée, M. HALM-TISSERANT, « Représentations et problématique de l'homoncule dans la peinture de vases grecque », *Ktèma*, 13, 1988, p. 243-244.

(17) Crat. du Musée du Sannio, Bénévent, et fr. de Spina, man. du P. de Tabs: A. LESKY, « Eine neue Tabs Vase » *Jdl* 88 (1973); M. PUGLIA, *Il mirabile e l'artificio*, 2003, p. 127, fig. 7 bis, p. 132, fig. 9 et LIMC VII, 2, s.v. *Thanatos*, 29.

MODIFICATIONS GÉOMÉTRIQUES ET SCHÈMES ANTHROPOMORPHES

Dès lors qu'elles ne sont pas dictées par la sémantique de la figuration, les variations de taille d'un schème anthropomorphe ne sont pas anodines: elles équivalent à une modification géométrique, garante certes des proportions de la figure, mais qui varie ses mesures au sein du rapport que celle-ci entretient avec l'ensemble.

Variations liées à l'emplacement non conventionnel des schèmes dans le cadre

Si, par l'introduction de mouvements favorisant le déplacement des corps dans la verticalité, la diversité des actions peut porter atteinte à la régularité des compositions isocéphaliques (Pl. XI, 2), certaines attitudes qui commandent de détacher partiellement les schèmes des repères horizontaux du cadre ou de les distribuer selon des emplacements aléatoires remettent en cause l'uniformité d'échelle.

Figures flottantes

Dépourvues d'ancrage dans le cadre, les figures dynamiques de la danse, du saut ou du vol¹⁸ n'obéissent évidemment pas aux contraintes de l'isocéphalie (Pl. III, I). Dans le cas complexe de la représentation des allégories, les questions de nature et de structure interfèrent par ailleurs. C'est en raison de son libre emplacement dans le champ et, à la fois, pour indiquer le contexte de l'action (abandon nocturne d'Ariane, *pannychis* dionysiaque) que, miniaturisée sur quelques vases et *pinakes* de Locres, l'allégorie de la Nuit glisse furtivement dans le ciel¹⁹ (Pl. II, 3).

Quel que soit le thème de la scène, en l'absence du repérage vertical qu'offrent les bordures, les peintres ont tendance à perdre dans le cadre la juste proportion. Aussi, les corps flottants sont-ils susceptibles d'être indifféremment l'objet de réductions d'échelle²⁰ ou de développements, conséquences de leur disposition sur la diagonale ascendante qui rythme fréquemment ce type de représentations²¹ (Pl. III, 1).

Figures semi-flottantes

A l'intérieur d'une scène réglée par l'isocéphalie, la figure semi-flottante n'a pour point d'attache que la ligne de terre ou la surface de l'élément sur laquelle elle s'appuie.

A l'exception des allégories, la figure agenouillée ou assise, objet d'une isocéphalie compensatoire, se voit fréquemment développer dans la hauteur du cadre afin de ne pas laisser le hiatus d'un espace vacant au-dessus d'elle (Pl. VIII, 3).

Favorisant le développement dans la largeur de la frise ou du panneau, l'ancrage unique, en revanche, a incité les peintres à systématiquement accroître les corps des figures allongées, jusqu'à

(18) Sauter danseur, fixé dans une sorte d'instantané: p. ex. amph. tyrrh. du Mus. Brit. B 48, *Archeologia Homerica*, « Sport und Spiel », 1988, T 71, fig. 26 a (et b-d); pour l'art géométrique, M. HALM-TISSERANT, « Tensions et ruptures dans la peinture de vases géométrique », *Ktèma* 22, 1997, p. 265-284, Pl. I a-c.

(19) Léc. de Palerme 1213 du P. de Géla, C.H.E. HASPELS, *ABL*, pl. 25, p. 80; hydrie du Mus. Brit. E 228, M. HALM-TISSERANT, « La représentation du corps des dieux », *Kentron*, 17, 2001, Pl. IV, 2 et léc. de Tarente du P. de Pan, voir n. 22. Pina de Reggio, H. Prückner, *Die Lokrischen Reliefs*, 1968, p. 82, fig. 15.

(20) *Supra*, les allégories.

(21) Miniaturisations: sauteurs: amph. du P. de la Balançoire, W. HORNBOSEL, *Aus Gräben und Heiligtumern*, 1980, p. 83, n° 52. Astres: astragale d'Egine du P. de Sotadès, M. ROBERTSON, *A shorter History of Greek Art*, 1981, fig. 115. *Erotes*: p. ex.; léc. apulien de Tarente, *RVAp* 1,395, 2. Développements: plus particulièrement *Nikè* et *Eros*, isolément représentés: *LIMC* VI, 2, s.v. *Nikè*, p. 567, 94; p. 568-569, 98, 99, 100, 104, 105 etc.; A. GREIFENHAGEN, *Griechische Eroten*, 1957, fig. 14, 15, 16, 19.

deux à trois fois en regard des personnages qui les entourent. Cette tendance à l'hyperbole affecte indifféremment les schèmes du banqueteur, du dormeur, du cadavre, de l'anguipède et du géant terrassé²² (Pl. VI), à preuve que, loin de répondre par *analogia* à la nature du référent thématique, elle ressortit à des commodités de composition²³. Alors que la figure du Minotaure est dans les scènes de combat généralement figurée à la même échelle que Thésée, son cadavre démesuré, gisant savamment à l'arrière-plan sur un *stamnos* d'Hermonax, est plus un élément de liaison rythmique (entre les figures paratactiques de Thésée, d'Ariane et d'Athéna) qu'une représentation, incongrue au demeurant, du gigantisme du monstre crétois²⁴. Le développement de la figure de Polyxène conduite au sacrifice sur une amphore tyrrhénienne²⁵ (Pl. VI, 3) et le cadavre d'Achille (démesurément ployé sur les épaules d'Ajax, de manière à meubler le champ du plat de l'anse du cratère à volutes de Florence) résultent de préoccupations analogues, primant sur la cohérence scalaire²⁶.

D'un point de vue sémantique, l'accroissement de la figure, infondé dans la représentation du suicide d'Ajax²⁷, du sommeil d'Héraclès²⁸ ou d'Ariane (Pl. II, 3), ne se justifie que dans la représentation du Géant, que les pionniers de la figure rouge se complurent à reproduire. Relégués de surcroît vers les extrémités du support, Héraclès ou les femmes apeurées assistant à la lutte, pourtant représentés selon les normes de l'isocéphalie, cèdent l'horizontalité du champ aux corps des Géants vaincus. Le gigantisme est néanmoins relativisé, lorsque, en raison de sa position fléchie, en diagonale, Héraclès a été, sur une coupe d'Euphronios, proportionné à la taille de son adversaire, Antée²⁹.

L'impossible accroissement

Seule, parce qu'elle ne porte pas atteinte à la géométrie du champ décoratif, la réduction d'échelle fut privilégiée par les artisans, auxquels elle permettait, on l'a rappelé, la peinture des classes d'âge, des tares physiques, des allégories. Sauf à en faire éclater les bornes supérieures, la loi du cadre interdit, en revanche, la figuration du gigantisme³⁰ (Pl. I, 3). Aussi la surdimension

(22) Figure assise: c. du Mus. Nat. d'Athènes 12462, P. de Londres D 12, *Le corps et l'esprit*, Fondation de l'Hermitage, 1990, p. 110, n° 54. Banqueteur: amph. de Munich 2301, Andocidès, K. SCHEFOLD, *Götter*, 1978, p. 45, n° 47, canth. de Boston MFA 00.334, atelier du P. de Nicosthénès, *LIMC* 111,2, s.v. Dionysos 363; dormeur: léc. de Tarente 4545 du P. de Pan, *ÖJh* 38, 1950, p. 5, fig. 3 et *LIMC* III, 2, s.v. Ariadne, 52, ici pl. II, 3; c. de Tarquinia RC 5291 du P. de la Fonderie, K. SCHEFOLD, *Urkönige*, 1988, n° 309, p. 259; géant: voir la coupe de Phintias n. 29, les coupes de Munich 2617 et 2590, M. HALM-TISSERANT, loc. cit., *Kentron*, 17, 2001, p. 15-17, pl. I, 1 et 3; cadavre: M. HALM-TISSERANT, «Iconographie et statut du cadavre», *Ktèma* 18, 1993, p. 217; l'anguipède: c. du P. de Briséis, M. ROBERTSON, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, 1996, p. 116, fig. 115; également disposés à l'oblique, lutteurs, Héraclès: S. DE CARO, *Ercole, l'eroe, il mito*, Cat. de l'exposition de Milan, 2001, p. 28 et 29, fig. 8-9; amph. de Bâle BS 491, P. d'Andocidès, *CVA Suisse* 7, B. 3, pl. 2.

(23) *Analogia* qui «impose l'agrandissement de l'objet comme Tityos et le Cyclope», Dioclès de Magnésie, cité par A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, 1989, p. 394.

(24) St. de St. Pétersbourg E 1589, Hermonax, K. SCHEFOLD, *Die Urkönige*, 1988, p. 255, n° 305.

(25) Amph. tyrrhénienne du Mus. Brit. 97.7.27.2, Timiadès, I. Th. KAKRIDIS, *Hell. Myth.*, 5, 1986, p. 161, n° 139.

(26) Vase François, Clitias et Ergotimos, Florence, détail in I. Th. KAKRIDIS, *Hell. Myth.*, 5, p. 123; même composition sur un fr. de c. de Douris, *Bibl. Nat.*, F. LISSARAGUE, *Vases Grecs*, 1999, p. 101, 80.

(27) Ajax: Coupe de Corinthe, C.A, Mus. de Bâle, P. de la Cavalcade, D. A. AMYX, *Corinthian Vase-Painting III*, 1988, pl. 80, 1b; *LIMC* I, 2, s.v. Ajax, 119; Ariane, cf. p. 8.

(28) Hydr. de Salerne 1371, P. de Kléophradès, Cr. TSETSKAILDE, A. M. SNODGRASS éd., *Periplous*, To Sir J. Boardman, 2000, p. 193, fig. 5.

(29) Canthare de Boston, cf. n. 22; c. de Munich 2590 de Phintias, M. ROBERTSON, *op. cit.*, 1996, p. 21, fig. 14; crat. en calice du Louvre G 103, Euphronios, K. SCHEFOLD, *Götter*, 1978, p. 132, n° 170.

(30) P. ex.: statue d'Athéna Promachos: amph. panathénaïque, Hoppin Collection, CVA, USA 6, pl. 6.1; corps d'Athéna dans les scènes de sa naissance *ek kephalès*, *LIMC* II, 2, s.v. Athéna, p. 745, 353 et 358. De la même manière elle entrave le dynamisme d'une action, sauf lorsque les artistes maniéristes outrepassent les bordures pour mieux exprimer, par le jaillissement d'un pied, d'une jambe, la violence que le cadre ne saurait circonscrire.

n'a-t-elle pu qu'être suggérée dans les compositions isocéphaliques (hormis dans le développement horizontal du schème semi-flottant) :

- soit par le contraste de situation des personnages (debout / assis),
- soit par la relativité de l'échelle des figures habituellement normatives.

C'est, sur l'amphore d'Eleusis comme sur une coupe laconienne³¹, la position assise du Cyclope qui, en raison de son adéquation à l'isocéphalie, minimise l'échelle pourtant canonique des figures en pied qui l'aveuglent (Pl. VII, 1). Lorsque, debout, tel le Titan sur l'amphore à figures noires du P. de Kléophradès³², le « géant », également soumis à la règle, atteint de ses extrémités aux limites verticales du champ, le gigantisme est suscité par une gradation des échelles qui, paradoxalement, n'affecte pas le personnage hors norme, mais les schèmes anthropomorphes de la composition (Pl. VII, 2). La réduction de la taille des Néréides, des satyres, des artisans, qui, selon les contextes, flanquent le Titan, Dionysos³³ ou la statue colossale³⁴ (Pl. VII, 3), révèle l'exceptionnelle stature de ces figures, pourtant évaluées aux dimensions du cadre.

Mais la hiérarchie est remise en cause dès lors que, comme dans l'atelier peint par le P. de la Fonderie, les figures isocéphaliques des commanditaires de l'œuvre encadrent les bronziers au travail. L'exception se voit contredite par la syntaxe, tout comme la suggestion du gigantisme s'était trouvée, pour des raisons de symétrie, compromise par la représentation isométrique d'Héraclès et d'Antée.

Variations d'échelles et narration

Ce sont des raisons de logique narrative qui, nécessitant l'usage d'accessoires, imposent d'associer deux schèmes en un syntagme dans la constitution duquel la figure humaine, tributaire de l'isocéphalie, subit une diminution d'échelle.

Figures surélevées et figures porteuses: isocéphalie des syntagmes

Les nombreuses figures exhaussées, qu'elles aient été placées sur une *trapeza*³⁵, un *bema*³⁶, une balançoire³⁷, des gradins³⁸, montées sur un cheval³⁹, dans la caisse d'un char⁴⁰ ou qu'elles soient grimpées dans un arbre⁴¹, sur les épaules, sur la tête⁴² d'un personnage, voient à leur détriment conforter le syntagme qu'elles forment avec l'accessoire à l'échelle de la composition (Pl. III). La

(31) Amph. d'Eleusis, I. TH. KAKRIDIS, *Hell. Myth.*, 5, p. 208, 170; c. du Cab. des Médailles 190, Paris, *ibidem*, p. 209, 173.

(32) Amph. de Munich 1540 WAF, LIMC III, 2, s.v. Atlas, p. 9, 22.

(33) Dionysos: amph. de Munich 2300 du P. d'Andocidès et pél. du Cab. des Médailles 391 du P. de Geras, M. HALM-TISSERANT, *loc. cit.*, *Kentron*, 17, 2001, p. 17, pl. II.

(34) C. de Berlin F 2294 du P. de la Fonderie, CVA All. 21, B. 2, pl. 72. Inversement, placée sur une base ou une colonne, la taille de la statue est réduite: M. DE CESARE, *Le statue in immagine*, 1997, p. 142, 143, fig. 82 à 84.

(35) Ex.: Pél. d'Oxford 563, P. d'Eucharidès, ABV 396, 21; amph. du Louvre CP 10619, H.A. SHAPIRO, *Art and Cult*, 1989, pl. 29.

(36) P.ex. amph. panath., J. NIELS, *Goddess and Polis*, 1992, fig. 17, 18 et. 40.

(37) Balançoire: *Archaeologia Homerica*, « Sport und Spiel », 1987, T 113, 42 d. Fontaine: *Jdl* 117, 2002, p. 32, fig. 35 (*loc. cit.* n. 45).

(38) Fr. du dinos de Pharsale, Mus. Nat. Athènes 15499, Sophilos, *Le corps et l'esprit*, Fondation de l'Hermitage, 1990, p. 81, n° 20; amph. tyrrh. de Florence 1786, P. de Castellani, LIMC VII,2, s.v. *Peliou athla.* 11, bon dessin in H. TIERSCH, *Tyrrhenische Amphoren*, 1899, pl. IV.

(39) Hydr. Mus. de Bâle, Gr. d'Archippé, LIMC III, 2, s.v. *Dioscuroi*, 180; fig. r.: amph. du Mus. Brit., ARV 706, 26, P. VIGNERON, *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine*, 1968, pl. 33 a.

(40) P. ex.: amph. de Cambridge 59, Gr. de Princeton, ABV 298, 14, E. GEHRARD, AV, pl. CCVIII.

(41) Oen. de New York, MMA 46. 11.7, P. de Londres B 620, J. BOARDMAN, *Les Vases athéniens à figures noires*, 230; oen. du Mus. Brit. B 620, K. Schefold, *Götter*, p. 171, 224.

(42) LIMC II, 2 s.v. Athéna, p. 734-746; satyre sur la tête d'une ménade: *BABesch* 51, 1976, p. 57, fig. 2.

dimension et la position de l'objet porteur ou porté déterminent arbitrairement les variantes de taille propres à de telles figures. L'harmonisation n'est pas dépourvue d'ambiguïté, car la réduction qu'elle entraîne est susceptible de générer la confusion avec les représentations d'enfants, en particulier dans l'imagerie des cavaliers – tels les Dioscures sur une hydrie de Bâle – parfois exagérément réduits sur des montures dont les dimensions ont été subordonnées à l'isocéphalie (Pl. III, 4). D'ailleurs, depuis la figure noire corinthienne, les artisans esquivent le problème, préférant, notamment dans la représentation du char, réduire la taille du seul aurige et peindre le héros figé dans l'instant où, un pied demeuré au sol, il monte dans la caisse⁴³ (Pl. III, 2). Seules, on l'aura noté, les figures assises et étendues sur des *klinai* échappent à de telles diminutions, du fait du développement vertical compensatoire des premières, de la disposition horizontale des secondes⁴⁴.

Porteur d'un accessoire, le schème est susceptible de subir une réduction analogue. Les scènes de fontaine sont à cet égard paradigmatiques. On y voit le plus souvent les femmes s'apprêtant à emplir les vases occuper, qui la hauteur du cadre, qui l'espace disponible sous un ornement végétal, tandis que les hydrophores sont irrégulièrement rapetissées, en fonction de la position de l'hydrie posée sur leurs têtes, tantôt verticalement, tantôt couchée sur la panse⁴⁵ (Pl. IV, 1-2). Respectée à la lettre, l'isocéphalie oblige, en revanche, les peintres à développer la composition dans le registre supérieur, où, placées sur la tête de figures canoniques, les hydries viennent encombrer de manière illogique les espacements entre les jambes des personnages, pourtant représentés dans une séquence narrative indépendante⁴⁶ (Pl. V, 1). Et l'on comprend que certains imagiers de la figure noire, tel le P. de Priam, aient préféré le désordre d'une image dans laquelle les proportions des femmes, délimitées par les lignes de force d'une composition pyramidale mieux soumise au demeurant à l'échelle de l'architecture, n'ont pas été conformées aux mesures du cadre⁴⁷ (Pl. V, 2)!

Echelles et contexte

La règle de l'isocéphalie est autant contrainte que commodité, puisqu'elle permet d'esquiver dans l'espace bidimensionnel du champ les problèmes suscités par la représentation perspective. Dès l'époque géométrique⁴⁸, pourtant, l'emprise de la narration tira de l'abstraction le cadre décoratif, imposant aux peintres oublieux de la vocation première des décors vasculaires de suggérer le contexte spatial où se déroule l'action figurée. Ils eurent recours à des procédés, souvent conceptuels, qui, pour ne pas remettre en cause la loi du cadre, affectèrent plus particulièrement l'harmonisation des échelles.

L'intrusion dans l'espace anthropocentré du cadre, du bâti, de l'arbre⁴⁹, ne fut pas sans générer des incohérences. Car, dans le même temps qu'elle détermina de manière univoque la question de l'échelle, l'isocéphalie se révéla source de paradoxes. Même lorsqu'il n'est qu'indiqué au

(43) LIMC I, 2, s.v. Amphiaraios, 7, 8, 17. Ou bien le personnage est debout, à côté du char, E. GEHRARD, AV, pl. CCXLIX, ABV 293.

(44) Cf. *supra*, p. 9.

(45) Hydr. de Madrid 10.924, P. de la Fontaine de Madrid, A. GINOUVÈS, *Balaneutikè*, 1962, pl. I, 2; hydr. de Munich 1690 du P. d'Antiménès, in S. PFISTERER-HAAS, «Mädchen und Frauen am Wasser», *JdI* 117, 2002, fig. 5; Gr. de Léagros, *ibid.*, fig. 18; hydr. M. Brit. B 331, ABV 261, 41 etc...

(46) Hydr. du Mus. Brit. B 333, ABV 676, 8, *JdI*, 117, 2002, *op. cit.*, fig. 8; P. du Cochon, *ibid.*, fig. 27; P. de Bowdoin, *ib.*, p. 29 fig. 30.

(47) Hydr. de Naples SA 12, *JdI* 117, 2002, n° 9.

(48) Oen. étrusco-corinthienne, Cab. des Médailles 179, Paris, P. de la Sphinx Barbue, C. MARTELLI, *La ceramica degli Etruschi*, 1987, p. 115, 62.

(49) Léc. à f. bl. Coll. Stathatos, F. LISSARAGUE, *L'autre guerrier*, 1990, p. 182, fig. 105.

moyen d'un indice de localisation, le contexte architectural ou l'élément de paysage dans lequel évoluent parfois les figures représentées demeura soumis à la règle – pourtant anthropomorphe par définition! – de l'isocéphalie, générant les disparités des plus gênantes... du moins au regard des modernes (Pl. VIII, 1-2). Imposée à l'ensemble des unités de la syntaxe décorative, l'échelle conventionnelle nivelle le rapport proportionnel analogique entre les figures et leur milieu. Aussi les peintres figurent-ils Héraclès combattant les Amazones, ou Pélée devant le Palais de Thétis, d'une taille équivalente aux dimensions de l'enceinte de Thémiskira pour le premier (Pl. IX, 2), de la demeure divine où l'attend Thétis, pour le second⁵⁰. L'incohérence est portée à son comble dans les scènes de guet-apens, lorsqu'un hoplite est, de surcroît, agenouillé derrière une fontaine monumentale ou devant la muraille d'une cité⁵¹ (Pl. VIII, 3)! L'image qui ne participe pas d'une recreation plastique de l'espace échappe « à l'usage même de la raison », que Philostrate dans le prologue des *Eikones* rattachait, précisément, « à la science des proportions »⁵²!

Et, jusque dans la peinture romane occidentale, la vision symbolique s'affranchira de rapports proportionnels logiques⁵³ (Pl. IX, 3).

Les contradictions se trouvent encore accentuées par l'introduction d'une « échelle dans l'échelle », qui toutefois proportionne les figures installées à l'intérieur des bâtiments « isocéphaliques ». Du fait de ce rapport, plus ou moins correctement évalué, la taille des Troyens ou des Amazones réfugiés derrière les crénaux (Pl. IX, 1-2), de la servante apprêtant le lit nuptial (Pl. X, 2) ou celle des hoplites, quittant Troie par la porte Scée (Pl. X, 1), contraste avec la dimension conventionnelle des personnages environnants⁵⁴. Soumises aux mêmes conventions, les proportions réduites des cueilleurs⁵⁵, des vendangeurs⁵⁶, ne sont pas davantage adaptées à l'échelle des figures qui évoluent alentour (Pl. XI, 4). Entrent en conflit l'échelle anthropocentrique et harmonique de la syntaxe figurative et celle, ponctuellement discordante, des figures assujetties aux constructions ou aux végétaux, qui répond autant à la logique métrique qu'à la nécessité d'utiliser les espaces résiduels disponibles entre les crénaux, les colonnes, les portes des architectures ou les branches des arbres.

La hiérarchie paraît mieux respectée grâce au truchement d'artifices revenant à notamment déployer la scène narrative sur deux zones mitoyennes du vase: sur une hydrie du Gr. de Léagros, par exemple, la confrontation d'échelles antinomiques cesse de heurter puisque les merlons derrière lesquels s'abritent les Troyens ont été, du fait de leur disposition sur le champ horizontal de l'épaule du vase, visuellement séparés de la muraille qu'ils couronnent et devant laquelle se déroulent, sur la panse, les séquences de l'*Ilioupersis*⁵⁷.

(50) Amph. tyrrh., Florence 3773, P. de Castellani, *LIMC* I, 2, s.v. Amazones, 12; dinos du Mus. Brit. 1971.11.1.1, Sophilos, (détail) H. A. SHAPIRO, *Art and Cult*, 1989, pl. 16; autres ex.: hydr. du Mus. Brit. B 332 du P. de Priam, *LIMC* V, 2, s.v. Hermès, 648 b; M. HALM-TISSERANT, « *Exo-entos*. De l'ambigüité des portes et des fenêtres dans la peinture de vases grecque », *REA* 97, 1995, p. 473-503, pl. IX et X.

(51) Fontaine: p. ex. amph. tyrrh. de Munich de Timiadès, I. Th. KAKRIDIS, *Hell. Myth.*, 5, p. 88, fig. 64. Cité: coupe du Mus. Brit. E 10, P. d'Euvergides, *AJA* 82, 1978, 21-25, fig. 5; M. HALM-TISSERANT, « La représentation des édifices dans la peinture de vases grecque », *Maquettes architecturales*, Actes du Colloque de Strasbourg 1998, 2001, B. MULLER éd., p. 383-394.

(52) PHILOSTRATE, *Eikones*, 1, trad. A. BOUGOT, *La Galerie de Tableaux*, Belles Lettres, 1991, p. 9: « Ne pas aimer la peinture c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison ».

(53) Fresques de la voûte de l'abbatiale de St Chef, XI^e s., H. FOCILLON, *Peintures romanes*, 1950, 128. Il en ira autrement des peintures de vases où les peintres tenteront d'agencer un contexte architectural et paysager, *infra*, p. 14.

(54) Vase François, cf. n. 26 Amph. tyrrh. de St. Pétersbourg 151, H. TIERCH, *op. cit.*, Pl. V (56); léc. de New York, MMA 56.11.1, D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter*, 1985, p. 183, fig. 47p. ex.

(55) Oen. du Louvre F 334, P. de Gela, *BABesch* 49 (1974), p. 155, fig. 68; amph. Mus. Brit. B 226, P. d'Antiménès, J. BOARDMAN, *Les vases athéniens à figures noires*, 186; amph. de l'Ermitage 9, B. A. SPARKES, « Treading the Grapes », *BABesch* 51, 1976, P. 59, fig. 9.

(56) Amph. à panneau, Louvre AM 1008, D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter*, 1985, p. 117, fig. 72.

Dès le VI^e s., la représentation d'éléments de nature (arbre, rocher) incita les peintres les plus inventifs à mettre en relation l'homme avec « l'extérieur »⁵⁸. Même si, au moyen de combinatoires sommaires de signes indiciels, la plupart des compositions se bornent à suggérer un contexte, dans de véritables paysages, la nature fut promue étalon de mesure. En rupture avec la règle, les figures représentées dans des scènes de *stibades*, de fontaines, de cueillettes ou de baignades ont été proportionnées à l'échelle de l'environnement (Pl. XI). De même, dans les paysages urbains ou sacrés, l'ensemble des personnages est évalué à l'échelle du cadre monumental. Mais on note, parfois, que, même lorsque l'adaptation aura été favorisée par l'absence de ligne de terre dans le tondo d'une coupe, la proportion entre les tailles des assiégés et celles des assaillants, pourtant réduits par rapport aux dimensions de la muraille, ne cesse d'être irréaliste⁵⁹ (Pl. X, 3).

Dans une situation analogue aux schèmes semi-flottants, parce que dépourvues du repérage qu'offre la bordure supérieure du champ, les figures dispersées dans l'espace extérieur sont susceptibles de subir des variations de taille plus ou moins hasardeuses, et parfois nuisibles à l'unité de la composition (Pl. XI, 4). Même si elles n'en constituent pas le facteur déterminant, de telles disparités rendent compte de la rareté de compositions si ambitieuses qu'elles imposaient d'adapter les proportions humaines au contexte spatial dans un mode d'expression pourtant, thématiquement et plastiquement, axé sur le canon anthropomorphe.

Exceptionnellement utilisé par les peintres, un expédient revint à « resserrer le plan » en tronquant les arbres, dont les fûts, qui donnent alors le sentiment de se prolonger sous la bordure supérieure du cadre, contribuent à relativiser – sans pour autant porter atteinte à l'isocéphalie – la taille des personnages mythiques représentés⁶⁰.

Echelles et profondeur

La perspective en usage dans l'art occidental depuis la Renaissance substitua à l'ordonnement ornemental du cadre une saisie géométrique de l'espace, à partir d'un point de vue unique, rendant compte des altérations qu'entraîne la vision humaine⁶¹. Code sémiotique, *la costruzione legittima* permit, grâce à l'utilisation de points de fuite, de notamment traduire la diminution progressive des échelles dans la succession des plans de l'espace iconique. Ignorant les fuyantes⁶², les peintres de vases ont, en revanche, dans des syntaxes réglées par l'isocéphalie, usé de procédés perspectifs conceptuels, susceptibles de traduire l'éloignement dans la profondeur.

(57) Hydr. de Munich 1700, Gr. de Léagros, J. BOARDMAN, *Les vases athéniens à figures noires*, 201. Sur une coupe de Boston MFA 98.931 du P. de Télèphe, les merlons correspondent, sur la lèvre, à l'emplacement des motifs décoratifs usuels dans cette zone, I. Th. KAKNIDIS, *Hell. Myth.*, 5, p. 27, fig. 16-17.

(58) M. HALM-TISSERANT, « Le paysage sacré dans la peinture de vases grecque », *Ktèma* 24, 1999, p. 243-250.

(59) Paysages: amph. d'Amathonte, Mus. Brit., RA, 1, 1972, p. 54, fig. 1; amph. de la Villa Giulia 2609, P. de Priam, *Univers des Formes, Grèce archaïque*, 1968, p. 306-307, fig. 350-351; amph. du P. d'Antiménès, J. BOARDMAN, *Les vases athéniens à figures noires*, 186; c. de Munich 2085, LIMC V, 2 s.v. Héraclès, 1916. En revanche, c'est l'attitude penchée donnée au héros qui paraît le conformer aux dimensions de l'olivieraie qui l'entoure, comme l'a été, sur l'autre face de cette coupe, Athéna en pieds (Pl. IX, 1). Remparts: c. du Mus. P. Getty, P. de Kléomélos, M. ROBERTSON, *op. cit.*, 1996, p. 135, fig. 137.

(60) Crat. en cal. lucanien, Mus. Brit. F 157, du P. de Dolon, J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce classique, Univers des formes*, 1969, p. 298, 344; G. SIEBERT, in *Trésors d'Italie du Sud*, Skira, 1998, p. 114 sq.

(61) « L'art de la perspective est (celui qui) met en dessin la figure qui se forme dans la section commune à la pyramide visuelle et au plan qui la coupe », E. DANTI, *Les deux règles de la perspective de Vignole*, 1583, éd. CNRS 2003, p. 119.

(62) La perspective cavalière fut utilisée dès l'époque géométrique (M. HALM-TISSERANT, *loc. cit.* *Ktèma* 22, 1997), la perspective à point de fuite central le fut dans la peinture de vases italote ainsi que dans la fresque romaine d'époque augustéenne. Sur la perspective: E. PANOFSKI, *La perspective comme forme symbolique*, 1961; H. DEMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987; Ph. COMAR, *La perspective en jeu*, Découverte Gallimard, 1992; M. HALM-TISSERANT, *loc. cit.*, *Maquettes architecturales*, 2001, p. 388-394 et bibliographie p. 386, n. 9 et 10.

Parce qu'en évitant le recours aux chevauchements (selon lesquels les figures des plans successifs se masquent les unes les autres) elle assurait une clarté maximale à l'image, les peintres jouèrent de la réduction d'échelle, l'associant dès l'époque géométrique au procédé de l'étagement vertical⁶³. Dépourvue d'ancrage ou exhaussée, la figure réduite paraît se situer au-dessus ou au-dessous d'un autre schème: on la voit installée « sur » un lit funéraire ou « au-dessus » de l'échine d'un boeuf⁶⁴, « sous » l'attelage⁶⁵, accroupie entre les jambes d'un lanceur de javelot⁶⁶, « sous » le bouclier du Palladion troyen⁶⁷ (Pl. XII). « Sur » ou « sous » traduit, en fait, un emplacement décalé par rapport au plan linéaire où se déroule l'action principale: plus le schème réduit s'élève ou s'abaisse dans la hauteur du cadre, plus il est censé s'éloigner dans la profondeur. Parce qu'isolée, cette percée illusionniste est aussitôt démentie, tant par la représentation isocéphalique de personnages environnants que par l'introduction d'ornements secondaires qui, meublant les vides interstitiels sur une amphore géométrique du Dipylon (Pl. XII, 1) comme sur une œnochoé corinthienne (Pl. IX, 1), nient toute spatialité.

Ce procédé illusionniste fut plus particulièrement prisé par les peintres de la figure noire, tandis que les artistes de la figure rouge devaient et différemment maîtriser l'espace⁶⁸ et se montrer plus respectueux des règles, génératrices d'idéal. Recourant ponctuellement à cette convention, les peintres n'ont que rarement cherché à rendre la cohérence d'un espace homogène. Il est vrai que, multipliées, les variations scalaires n'auraient pas manqué de désorganiser les compositions, assimilant leurs structures à celle des jonchées des *emblemata* des mosaïques. Aussi demeure-t-il exceptionnel que, par cet artifice, plusieurs personnages aient été déployés dans les dimensions de l'espace. C'est le cas, du moins, sur une amphore chalcidienne⁶⁹, où un chœur de femmes assises, dont les tailles décroissent selon leur situation dans la hauteur du cadre, s'étage « sur » trois niveaux (Pl. XII, 5).

Déroutante, la convention évoque les modes de représentation de l'enfant, de la figure perchée, voire, pour l'époque archaïque, la répartition de l'ornementation secondaire des champs⁷⁰. L'ambiguïté est accentuée lorsque la suggestion de la profondeur est associée à la représentation de variantes scalaires d'un autre ordre. Dans la scène de palestre qui orne l'amphore panathénaique de la Bibliothèque Nationale, attribuée à Lydos, la réduction d'échelle affecte non seulement les figures du grimpeur, du *bôlotomos*, situées à l'arrière-plan grâce à cet artifice, mais encore celle de l'apobate, logiquement miniaturisé du fait de son emplacement sur la croupe du cheval⁷¹. Rarement

(63) La minuscule figure, debout sur le lit de la *prothesis*, sur le cratère géométrique du Dipylon, New York 14. 130. 14 du P. de Hirschfeld, J. N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, 1968, 42, n° 13, est l'un des premiers exemples connus du procédé.

(64) Coupe de Berlin 1806, ABV 223, 66, E. GEHRARD, *Trinkschalen*, pl. 1, 1-3 et J. L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, 1986, p. 186, fig. 91.

(65) Amph. de Karlsruhe 61/82, CVA All. 60, K. 3, pl. 13-14; amph. de Wurzburg 267, P. du Mastos, K. SCHEFOLD, *Götter*, p. 47, n° 48. Bellérophon « sous » Pégase: c. laconienne du Mus. P. Getty 85. A.E. 121 du P. de Borée, E. TOWN MARKUS, *op. cit.*, p. 33.

(66) Oen. du P. de Gela, *BAbesch* 49 (1974), p. 153, fig. 65 fig. 55-56.

(67) Cassandre: LIMC I, 2, s.v. Aias, p. 257, 36. La profondeur a été, en revanche, rendue de manière moins abstraite par le P. de Priam qui, sans recourir à l'étagement vertical, s'est borné à ne diminuer que la taille de la baigneuse la plus éloignée de la rive (Pl. XI, 3).

(68) Par l'usage du raccourci (Onésimos, Douris), de l'étagement (P. des Niobides), notamment. Pour l'idéal classique et la « mesure », voir la production des ateliers de l'époque parthénonienne, in S. B. MATHESON, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, 1995.

(69) Amph. chalcidienne de Stuttgart 65/15, J. M. MORET, *Cedipe, la sphinx et les Thébains*, 1984, pl. 58, 1; 3, cat. 101.

(70) PAUSANIAS, III, 18, embarrassé à propos des Dioscures au troisième registre du trône d'Amyclée: « Sous leurs chevaux, des lynx, au-dessus, des bêtes féroces, un léopard qui court sur Castor et une lionne sur Pollux ».

(71) M. HALM-TISSERANT, *Nature et paysage*, Actes du Colloque de Strasbourg, juin 1992, 1996, G. SIEBERT éd., pl. I, pl. V et p. 39-45.

adopté, parce qu'il « corrompt les mesures »⁷², ce procédé perspectif suscita d'ailleurs la perplexité des Anciens. L'un des maîtres de l'école attique, Micon, ne fut-il pas puni d'une amende de trente mines pour avoir représenté dans la Marathonomachie du Pœcile des Athéniens (évidemment situés à l'arrière plan) « moins grands que les Barbares »⁷³ ?

Les conflits d'échelle au sein de l'image tiennent aux contradictions que suscitèrent, dès l'époque géométrique, l'élaboration de la loi du cadre et l'émergence de l'action dans la représentation figurative. En dépit d'expédients, tels que la compensation harmonique ou le développement de la scène sur deux registres superposés, ils se trouvèrent aggravés par la quête conjointe de la *skénographia*, évidemment incompatible avec les moyens d'un art décoratif relevant de la planéité. Avec la peinture des contextes, la question de l'échelle se situe au centre des problèmes posés aux imagiers par la spatio-temporalité. Arrachées aux rails du cadre, projetées dans la densité d'un espace « dé-mesuré », les figures hors d'échelle apparaissent comme autant d'expérimentations mises au service de la représentation, afin de la libérer, fût-ce ponctuellement, de la coercition de l'orthographe, si peu propice à la transposition plastique du récit et de la tridimensionalité. Elles obéissent toutefois à des logiques diverses, de l'ordre de l'esthétique, de la sémantique et de la perspective, enfin, tant dans la traduction de la profondeur, que dans l'élaboration de compositions où, assujétissant l'homme, les peintres furent contraints de mesurer l'image à l'échelle du monde.

Monique HALM-TISSERANT
Université de Franche-Comté

(72) VITRUVÉ, *De Architectura* I, *op. cit.*, commentaire p. 10, 7: Hermolaos Barbaros glosant un passage de Pline, « La perspective corrompt les mesures ». L'idée est platonicienne, *Soph.*, 235e-236b.

(73) A ces réductions s'ajoutait, à l'arrière-plan d'un rocher, Thésée, « qui semble sortir de terre », PAUSANIAS, I, 16, 1. S. REINACH, *Recueil Millet*, 1985, n° 141-142, A. ROUVERET, *op. cit.*, p. 155. Même attitude à la Renaissance, lorsque Donatello apostropha P. Ucello en ces termes: « Ta perspective te fit abandonner le certain pour l'incertain », Ph. COMAR, *op. cit.*, p. 40.



1



2



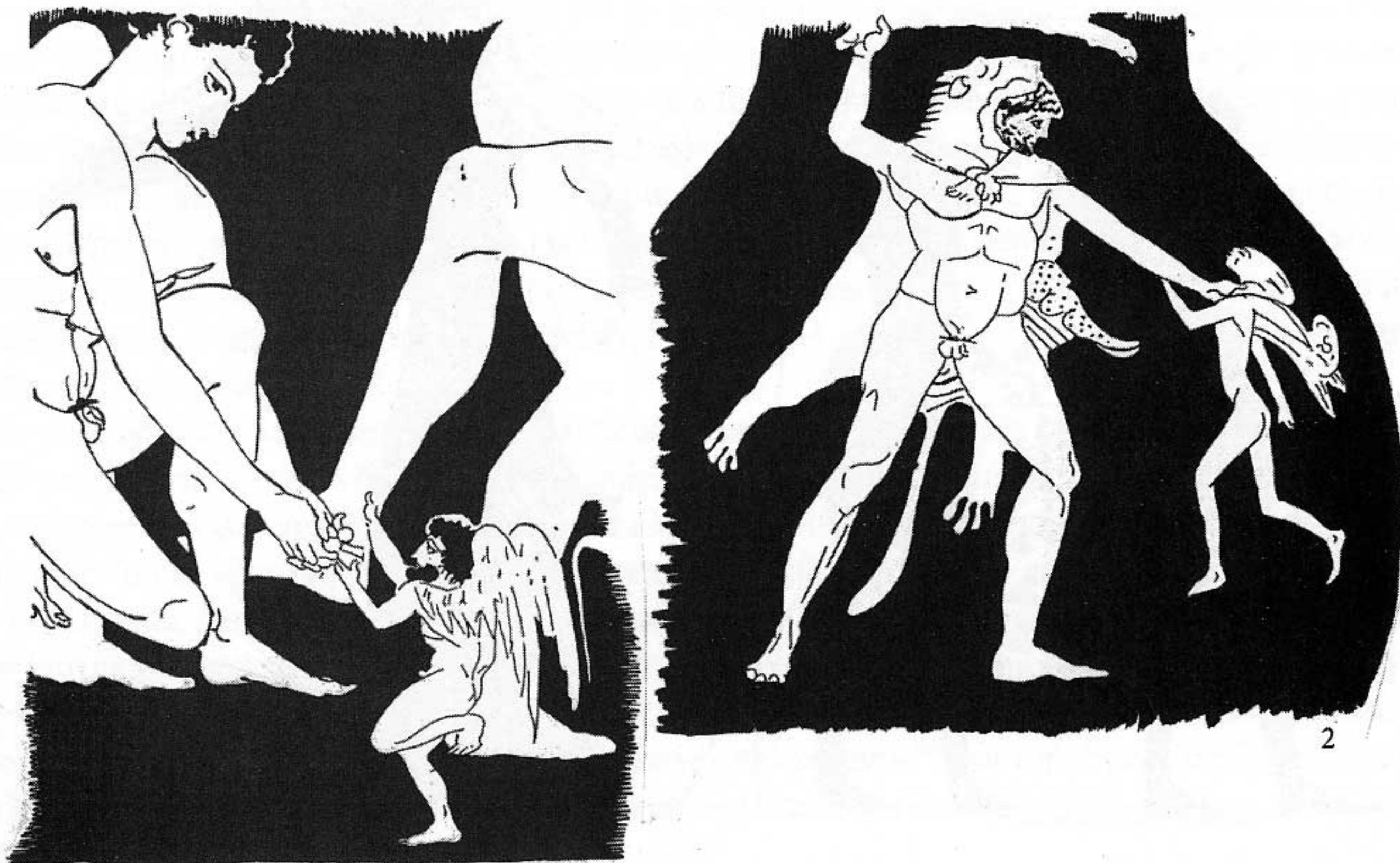
3

Pl. I. - Loi du cadre

1. *Isocéphalie*: détail de l'amphore de Genève d'Amasis (réf. n. 8).

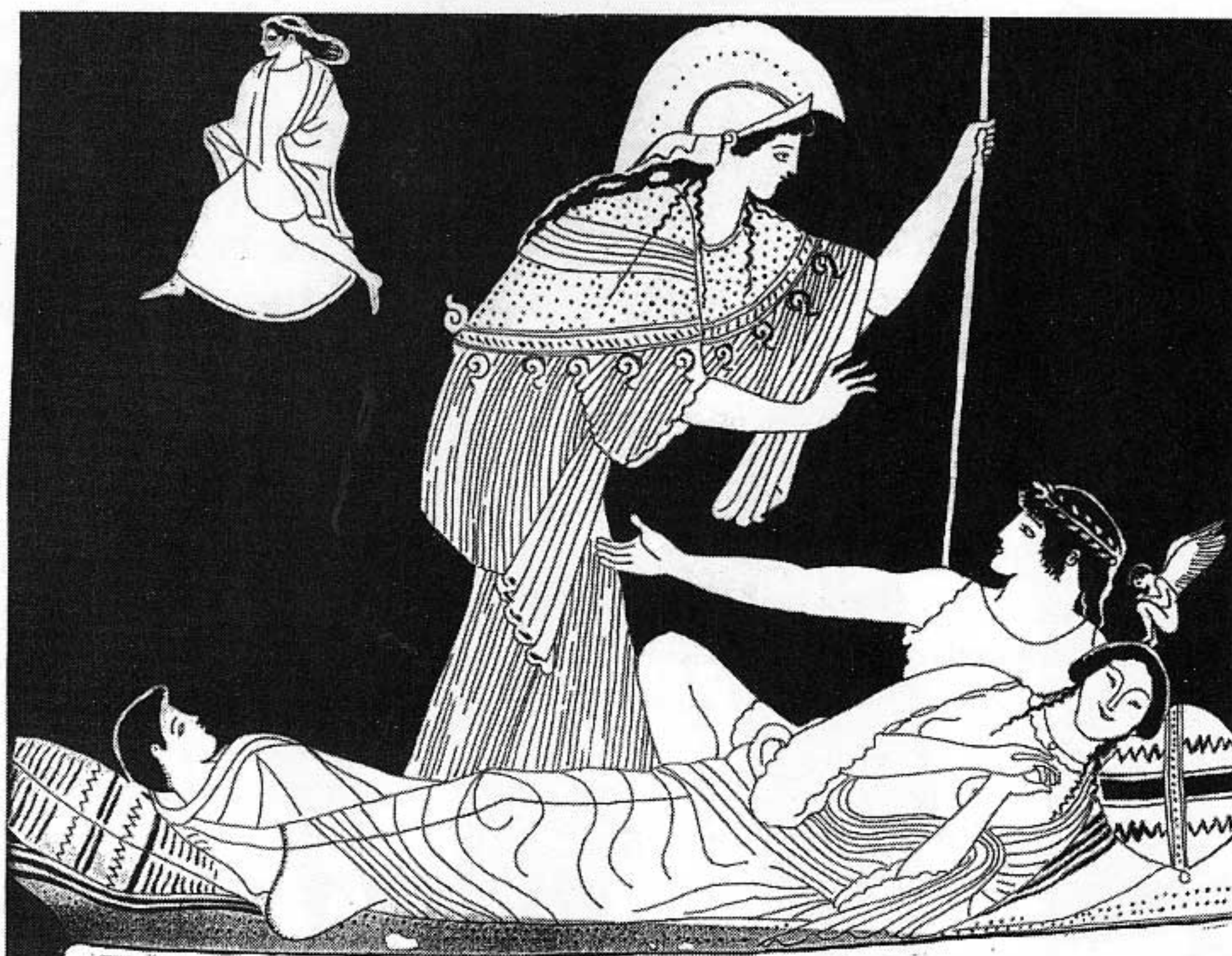
2. *Dépassement du cadre*: amphore panathénaique, Coll. Hoppin (n. 30).

3. *Isocéphalie relative*: amphore d'Oxford 509 du P. Affecté (n. 9).



1

2



3

Pl. II. - Allégories

1. *Thanatos*: détail du cratère de Bénévent du P. de Tabs (n. 17).

2. *Geras*: péliké de Berlin V.I. 3317 (n. 15).

3. *Hypnos et Nyx*: lécythe de Tarente du P. de Pan (n. 19).



PL. III. – Figures grimpées ou détachées du cadre

1. *Figure flottante*: amph. tyrrhénienne du Musée Brit. B 18 (n. 18)

2. *Char*: amphore de Cambridge 59 du Gr. de Princeton (n. 40)

3. *Figure exhaussée*: péliké d'Oxford du P. d'Eucharidès (n. 35).

4. *Cavalier*: hydrie de Bâle du P. d'Archippè (n. 39).



Pl. IV. – Scènes de fontaine

1. Hydrie de Madrid 10. 924 du P. de la Fontaine de Madrid (n. 45).

2. Hydrie de Munich du P. d'Antiménès (n. 45)



1



2

Pl. V. -

1. Hydrie du Musée Brit. B 333 du Gr. de Léagros (n. 46).

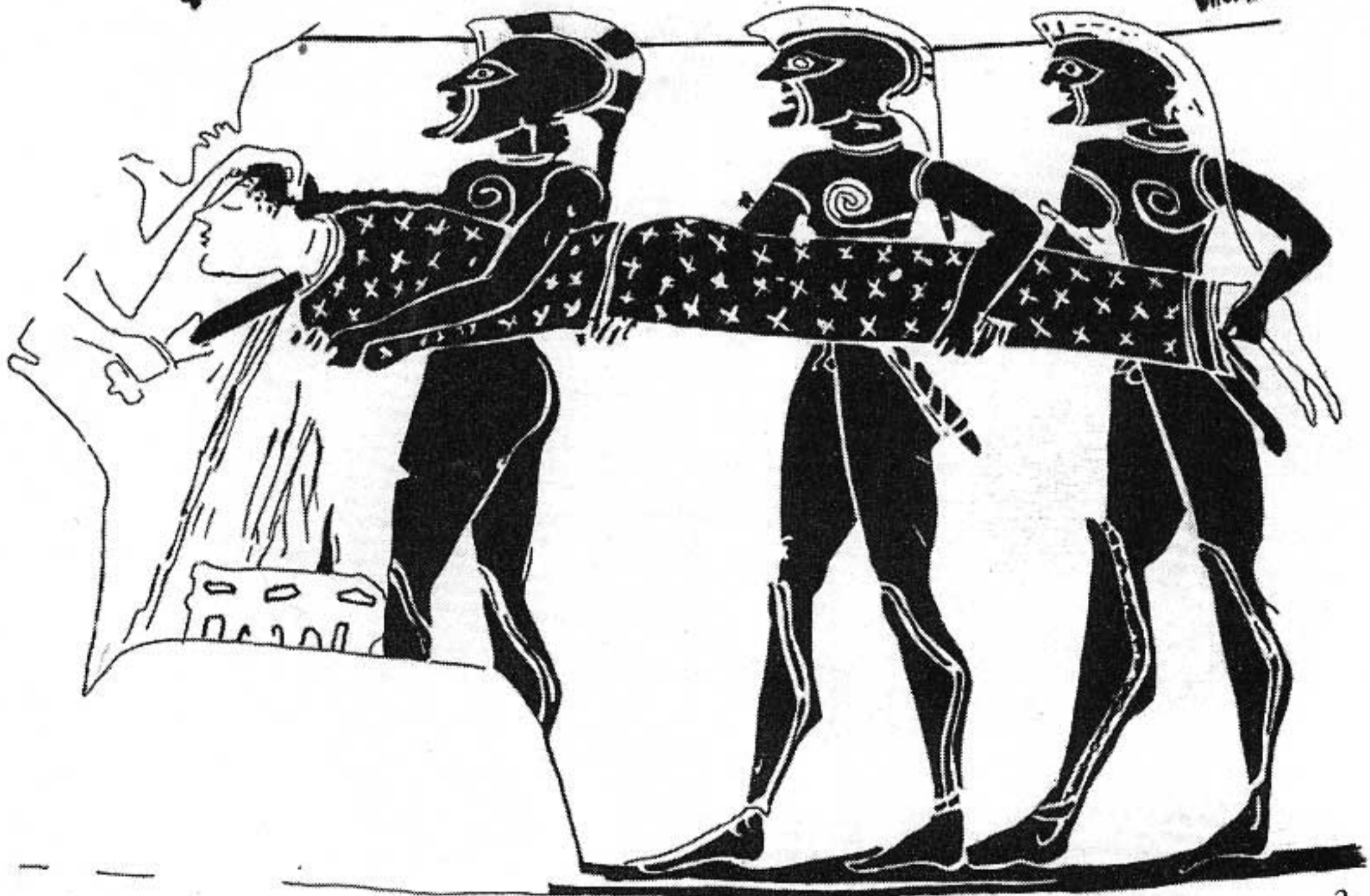
2. Hydrie de Naples SA 12 du P. de Priam (n. 47).



1



2



3

PL. VI. – Figures semi-flottantes

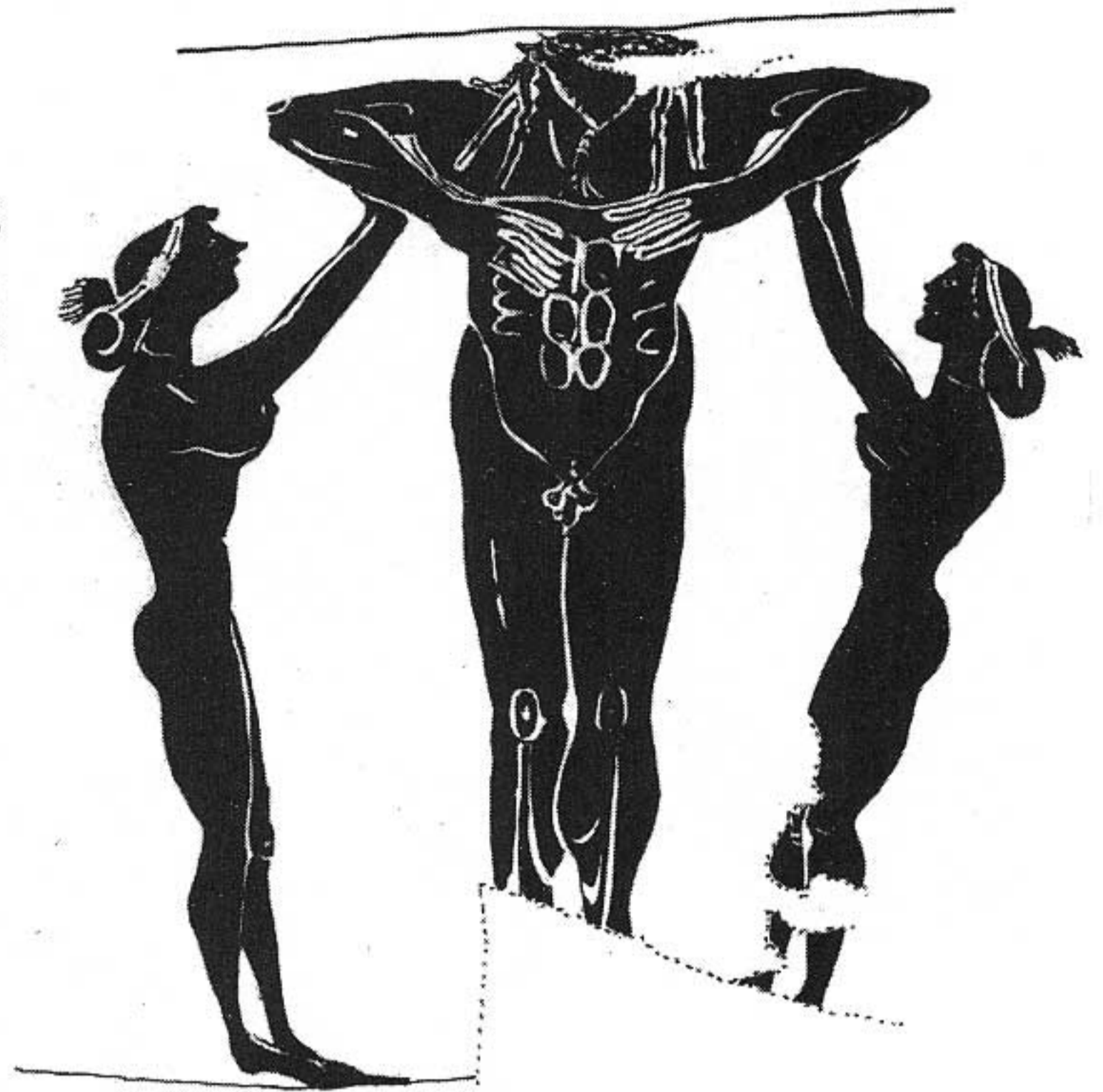
1. Banqueteur: canthare de Boston MFA 00. 334 de Nicosthénès (n. 22).

2. Géant: cratère du Louvre G. 103, Euphronios (n. 29).

3. Polyxène: amph. tyrrhénienne du Musée Brit. 97. 7. 27,2 de Timiadès (n. 25).



1



2



3

PL. VII.- Gigantisme:

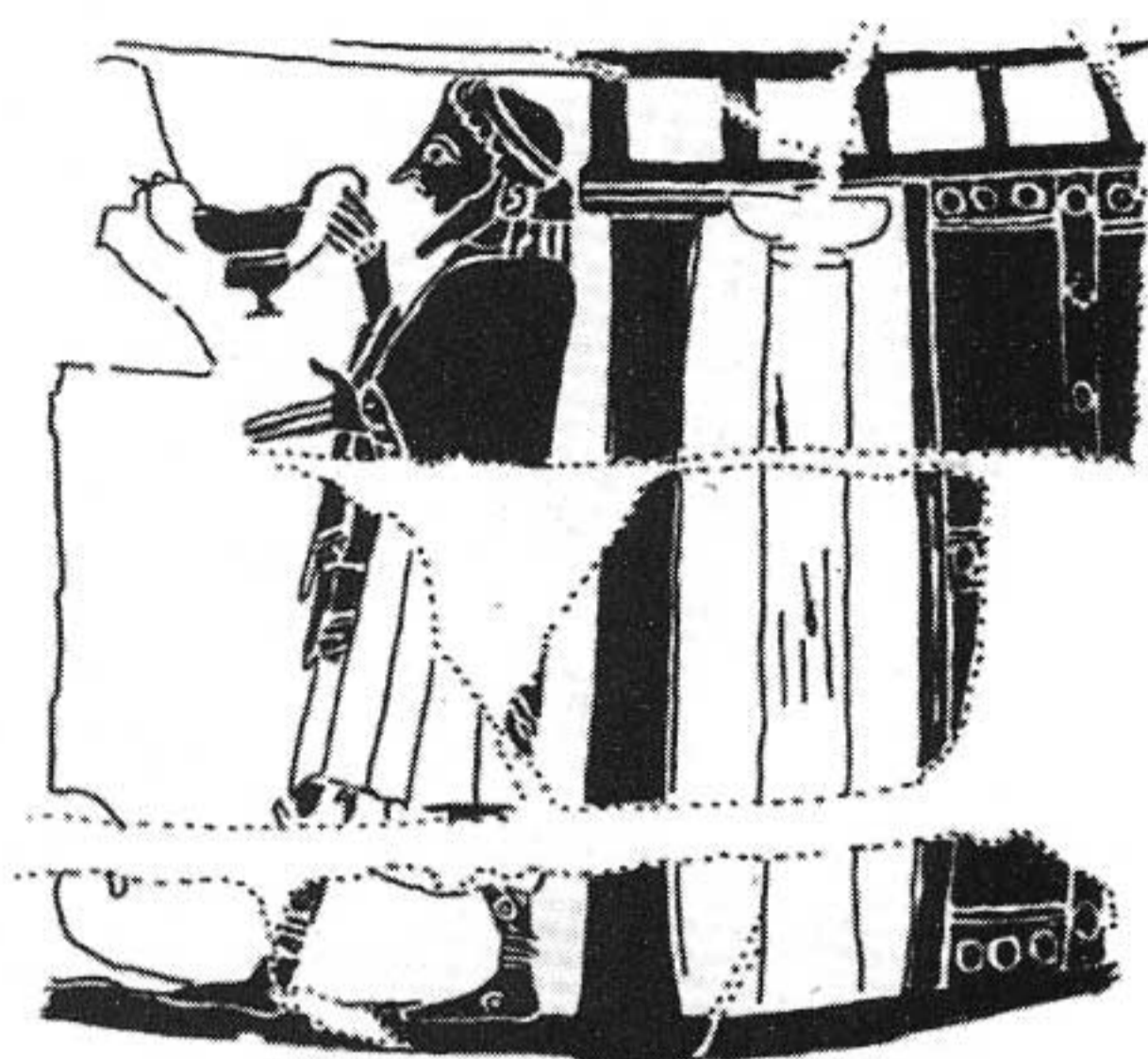
1. Cyclope: amphore d'Eleusis (n. 31).

2. Titan: amphore de Munich 1540 WAF du P. de Kléophradès (n. 32).

3. Statue: coupe de Berlin F 2294 du P. de la Fonderie (n. 34).



1



2



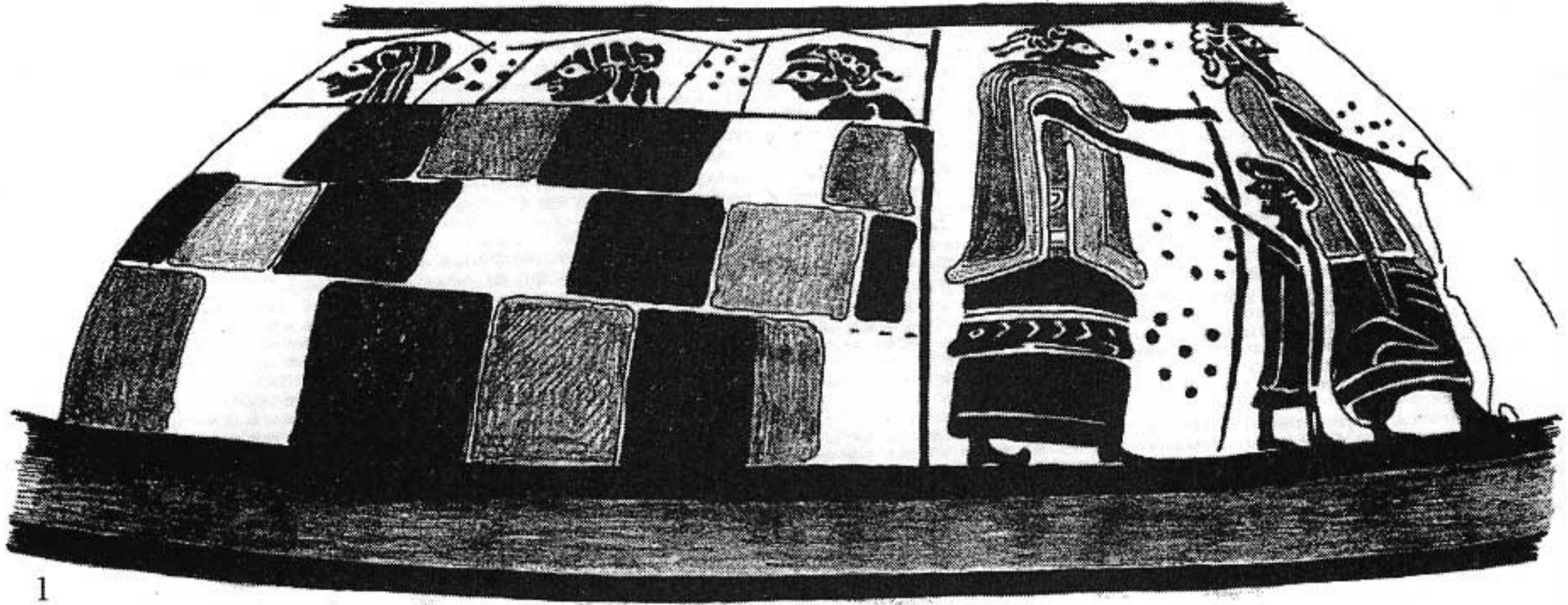
3

Pl. VIII. – Indices de localisation

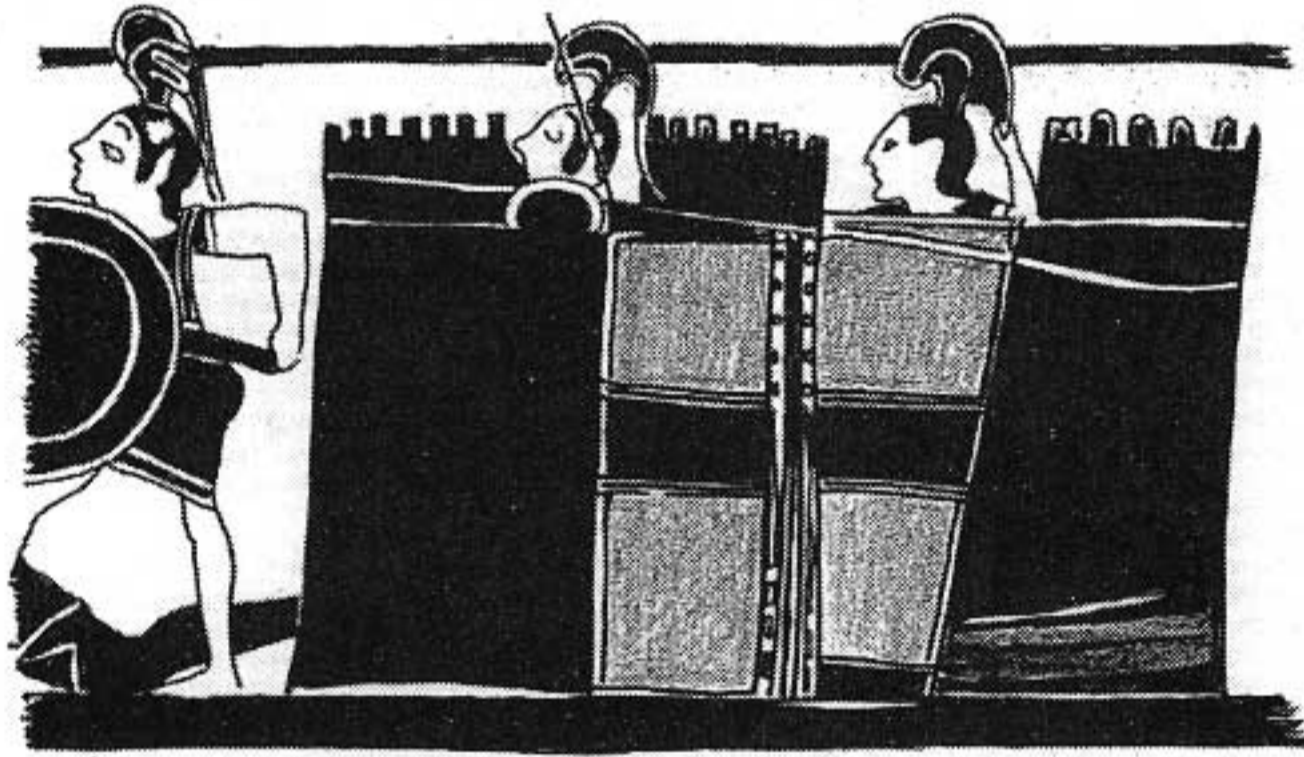
1. *L'arbre*: lécythe à fond blanc, Coll. Stathatos (n. 49).

2. *Le palais*: détail du dinos du Musée Brit. 1971. 11. 1. 1 de Sophilos (n. 50).

3. *L'enceinte*: coupe du Musée Brit. E 10 du P. d'Euvergidès (n. 51).



1



2



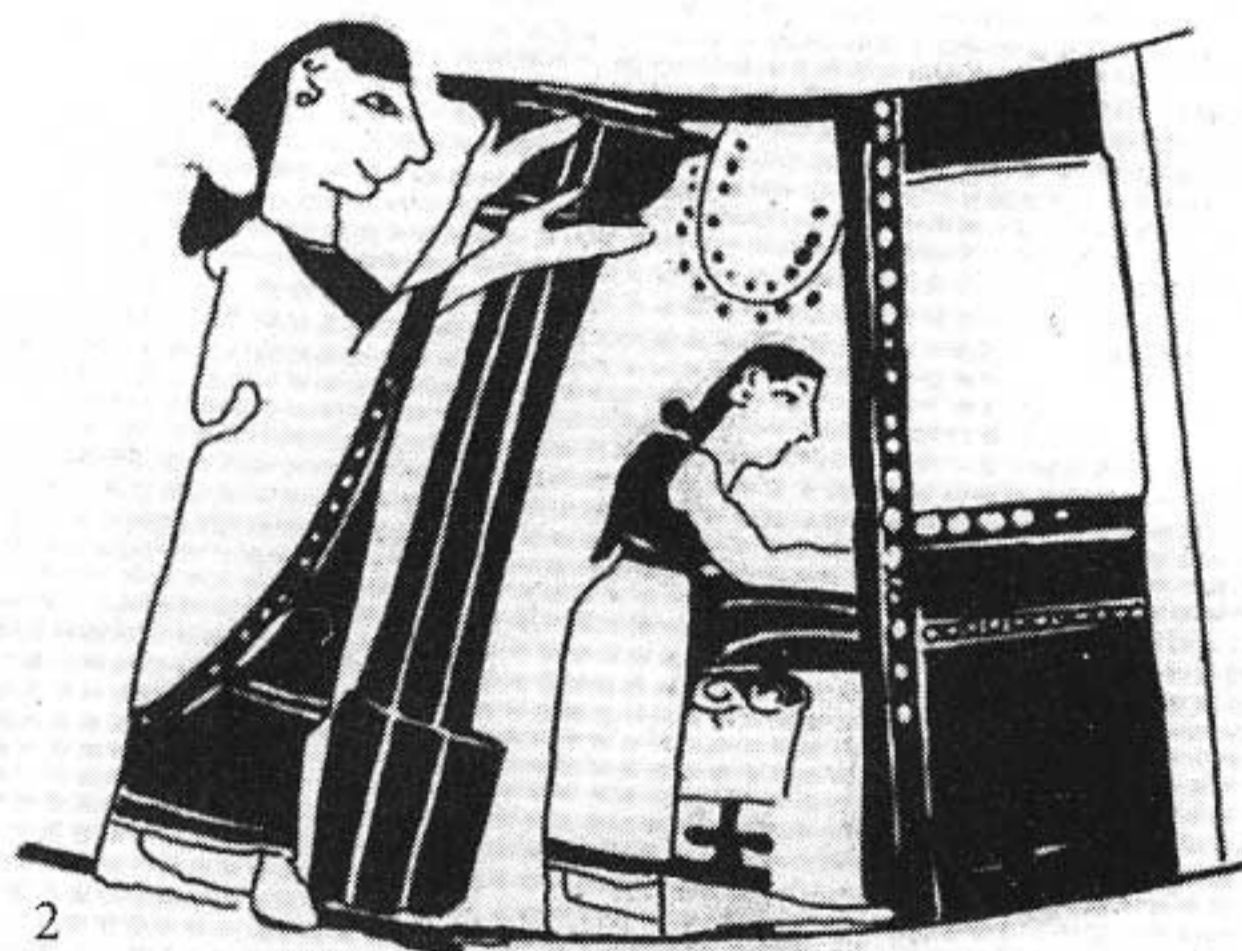
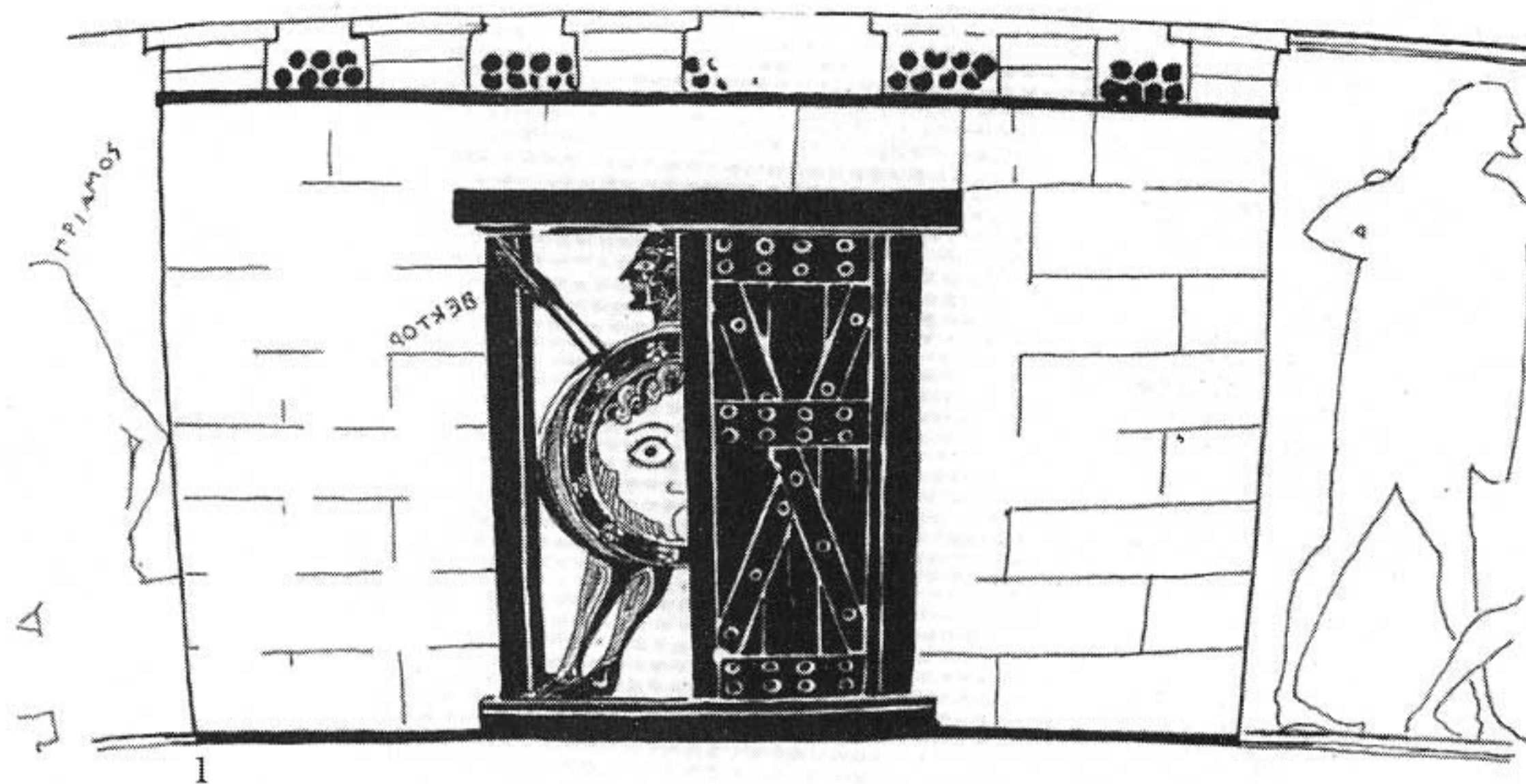
3

Pl. IX. – Architectures et échelle dans l'échelle

1. *Troie*: œnochoé étrusco-corinthienne de la Bibl. Nat. du P. de la Sphinx Barbue (n. 48).

2. *Thémiskira*: détail d'une amphore tyrrhénienne de Florence 3773 du P. de Castellani (n. 50).

3. *La Jérusalem céleste*: fresque de l'abbatiale de St Chef, XI^e siècle (n. 53).



Pl. X.-

1. *Porte Scée*: détail du Vase François, Clitias, Florence (n. 26).

2. *La demeure*: détail d'une amphore tyrrhénienne de St. Pétersbourg 151 (n. 54).

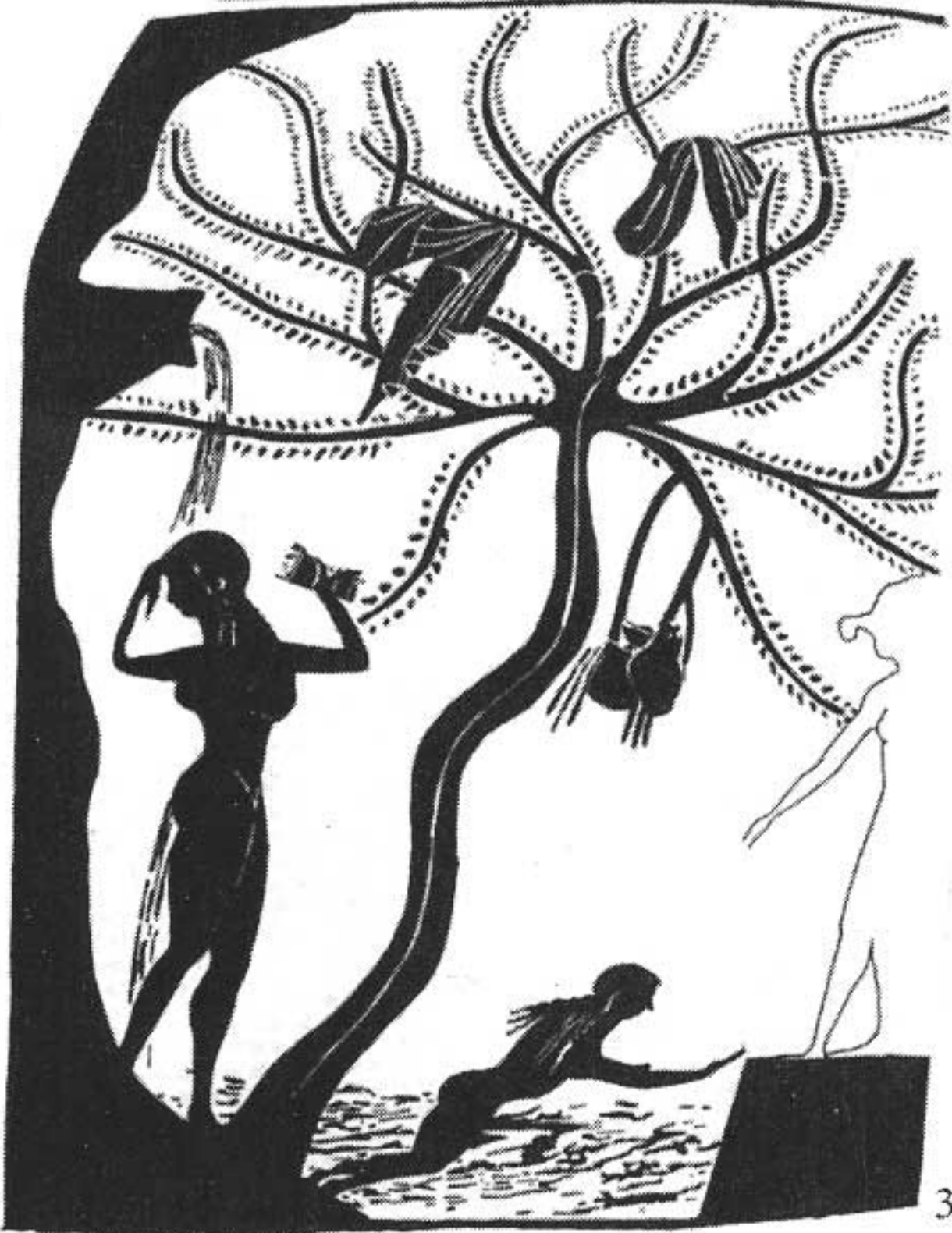
3. *Cité assaillie*: coupe du Mus. P. Getty, P. de Kéméléos (n. 60).



1



2



3



4

Pl. XI. - Paysages

1. *Banquet en forêt*: amphore chypriote d'Amathonte, Mus. Brit. (n. 59).

2. *Oliveraie*: détail d'une coupe de Munich 2085 (n. 59).

3. *Bains de mer*: amphore de la Villa Giulia 2609 du P. de Priam (n. 59).

4. *Cueillette*: œnochoé du Louvre F 334 du P. de Géla (n. 55).



1



2



3



4



5

Pl. XII. – Profondeur

1. *Scène de prothésis*: cratère géométrique de New York 14. 130. 14 (n. 63).

2. *Travaux agricoles*: coupe de Berlin 1806 (n. 64).

3. *Athlètes*: olpé de la Villa Giulia du P. de Géla (n. 66).

4. *Cassandra*: amphore de Berlin J 1863 du Gr. E (n. 67).

5. *Chœur de femmes*: amphore chalcidienne de Stuttgart 65/15 (n. 69).