



**HAL**  
open science

## La mêtis du décor : de la palmette au poulpe

Nikolina Kéi

► **To cite this version:**

Nikolina Kéi. La mêtis du décor : de la palmette au poulpe. Noémie Hosoi; Vasiliki Zachari; Élise Lehoux. La cité des regards. Autour de François Lissarrague, 33, Presses Universitaires de Rennes, pp.217-228, 2019, La cité des regards. Autour de François Lissarrague, 978-2-7535-7609-4. halshs-03916977

**HAL Id: halshs-03916977**

**<https://shs.hal.science/halshs-03916977>**

Submitted on 28 Mar 2023

**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 mêtis du décor : de la palmette au poulpe\**

Nikolina KÉI

Une coupe signée de Douris (vers 480 av. J.-C.), aujourd'hui à Rome<sup>1</sup>, surprend par son décor végétal : à proximité d'une de ses anses, à l'endroit où il devrait y avoir une longue tige en volutes encerclant une palmette, apparaissent deux poulpes aux tentacules déployés (*fig. 1*). Il ne s'agit pas d'une fantaisie de la part du peintre, mais d'une réparation qui date de l'antiquité : la partie manquante du décor floral fut remplacée par le fragment d'une autre coupe au décor marin. Aussi étrange que cela puisse paraître, il s'agit d'un choix justifié si l'on pense à la parenté formelle entre une palmette aux pourtours hélicoïdales et flexibles et un poulpe aux membres ondoyants et souples.

En d'autres occasions, j'ai pu démontrer que le décor floral (ce que les archéologues appellent « palmettes », « fleurs » ou « boutons de lotus », etc.) des vases attiques est un décor *poikilon* et *polytropon*<sup>2</sup>. Par leurs torsions, flexions, entrelacements, courbures, par leurs formes fluides et mobiles, les motifs floraux font



Fig. 1.  
Coupe de  
Douris, vers 480  
av. J.-C., Rome,  
Villa Giulia  
(Ex Malibu,  
J. P. Getty  
Museum  
84.AE.569),  
d'après CLARK,  
ELSTON et  
HART, 2002,  
p. 65, fig. 58.

preuve à la fois de plasticité, de polymorphie et de polyvalence : comme animés d'un mouvement lent, ils épousent parfaitement la surface qu'ils occupent, ils s'adaptent aux contours des figures, parfois même ils transgressent le registre qui leur est propre afin de s'insérer au sein de l'image où ils opèrent en tant qu'agents figuratifs et signes à part entière. Ils sont capables de changer de forme et de fonction : ils peuvent se transformer en arbre<sup>3</sup>, en lit<sup>4</sup>, en siège<sup>5</sup>, en index<sup>6</sup>, etc., ce qui ne peut que surprendre le spectateur du vase. Ils captent le regard du spectateur et investissent l'image des valeurs liées aux notions spécifiquement grecques de *kosmos* (au sens de la parure), de *poikilia* (au sens de la bigarrure) et de *charis* dans toutes ses déclinaisons, à la fois esthétiques et éthiques<sup>7</sup>. Ainsi, le décor floral des vases attiques, polymorphe et polyvalent, est porteur des qualités, des moyens et des effets appartenant au domaine de la *mêtis*, cette forme d'intelligence rusée, prompte et souple, retorse et trompeuse, riche en inventions et en surprises<sup>8</sup>. Le lien entre la *mêtis* et la fleur n'est pas exclusif au domaine des images : au début de l'*Hymne à Déméter*<sup>9</sup>, le narcissé que la Terre a fait croître « selon la *mêtis* profonde de Cronide<sup>10</sup> » pour piéger Coré, est un leurre (*dolos*) qui tire son pouvoir de son éclat merveilleux et son parfum envoûtant. Or c'est de ces mêmes qualités, moyens et effets de ruse et de tromperie que le poulpe est doté dans l'imaginaire grec : *polyplokos*, aux nombreux replis, et *dolomêtis*, fourbe, il est capable de s'adapter au corps qu'il saisit, par sa forme et par sa couleur<sup>11</sup>. Son adaptabilité fait de lui un modèle de comportement social : le poète Théognis conseille le jeune Kyrnos de savoir se conformer à toutes les circonstances tel un poulpe aux nombreux replis dont la peau se modifie en fonction de la pierre sur laquelle il s'attache ; face aux autres, le jeune homme doit alors faire preuve de *poikilon êthos*, de conduite bigarrée<sup>12</sup>. Dans le domaine des images attiques, la *mêtis* du poulpe se traduit par le fait qu'il opère à la fois comme motif ornemental, indicateur d'espace maritime et signe polyvalent ; il se présente comme vecteur des valeurs liées à l'intelligence « en tentacules », « aux mille replis » telle qu'elle se manifeste dans l'art de la navigation, de la pêche et du combat.

#### LE POULPE COMME ORNEMENT « AUX MILLE REPLIS »

■ Que le poulpe ait été particulièrement apprécié pour ses qualités ornementales est démontré par une série de vases où l'animal ondoyant est représenté indépendamment de toute présence humaine ou divine, chose rare dans une imagerie fortement anthropocentrique<sup>13</sup>. Ainsi, sur l'épaule d'un certain nombre d'hydries attiques à figures noires, datant de la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>14</sup>, à l'intérieur d'une métope, figure fièrement un beau poulpe dont les huit membres aux extrémités enroulées se déploient symétriquement. Focalisé, il fonctionne autant comme ornement qu'indicateur d'espace : sa seule présence suffit à évoquer un espace maritime<sup>15</sup>. Cela est davantage évident lorsque le poulpe se trouve accompagné d'un poisson<sup>16</sup>.

Plus audacieusement, la partie inférieure d'une petite cruche à la panse parfaitement sphérique (*fig. 2a-b*)<sup>17</sup>, d'origine incertaine et datant de la fin du



V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est occupée par un poulpe noir aux grands yeux rouges : là aussi, ses membres agiles, ventousés et enroulés se déploient symétriquement et embrassent le corps du vase comme s'il était un rocher. Il y a là un vrai effet de surprise car l'animal est comme caché, il n'est visible qu'une fois le vase retourné. La surprise est renforcée par le fait qu'un des membres présente une seconde extrémité enroulée, peinte en rouge comme pour mieux se démarquer : détail amusant qui pourrait faire référence à la capacité du poulpe de changer la couleur de sa peau.

Fig. 2a-b.  
Petite cruche,  
fin du V<sup>e</sup> siècle,  
Collection  
L. Mildenberg,  
d'après  
KOZLOFF, 1981,  
p. 147-148,  
n° 126.

#### LE POULPE COMME INDICATEUR D'ESPACE MARITIME

■ Dans la céramique attique, nul besoin de dessiner la mer pour l'évoquer : la présence d'animaux aquatiques, de bateaux ou de pêcheurs désigne une mer « implicite<sup>18</sup> ». Assez exceptionnelle, une amphore à figures noires de la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (fig. 3a-b)<sup>19</sup> produit un effet d'aquarium : des poulpes, des dauphins, des poissons (des thons?), un crabe ainsi que des cygnes occupent l'espace entier de la panse, même sous les anses, là où normalement il y aurait des compositions florales. Des animaux aquatiques sur la panse, des palmettes sur le col, ce vase exclu toute présence humaine ou divine. Sur le plan formel, le décor reste très réfléchi et en accord avec la panse bombée du vase ; le corps en arc des dauphins rappelle la forme des anses, mais aussi le corps hélicoïdal des cygnes et les membres arqués du crabe. Ceux-ci sont symétriquement disposés tout comme les membres en spirale des poulpes et les feuilles des palmettes sur le col. Tous ces animaux, les oiseaux et les poissons par leurs mouvements prompts et rapides, le crabe par sa démarche latérale, et le poulpe par sa souplesse, renvoient à la *mêtis* de tout ce qui est vif, mouvant, fluide et versatile.

Cet effet d'aquarium est parfois renforcé par l'usage éventuel du vase. C'est le cas d'une phiale faite selon la technique de Six et attribuée à l'atelier de Nicosthénès (520-500 av. J.-C.)<sup>20</sup> : à l'intérieur sur un fond noir, deux poulpes



Fig. 3a-b.  
Amphore, fin  
du VI<sup>e</sup> siècle,  
Marché (autrefois  
collection Leo  
Mildenberg),  
d'après  
KÖZLOFF, 1981,  
p. 123-125,  
n° 103, pl. 15.

blancs ancrent une composition maritime bien symétrique ; entre ceux-ci figurent quatre dauphins de couleur beige et rouge<sup>21</sup>. Si l'on accepte que la phiale ait été décorée en fonction de son usage en tant qu'instrument de libation et vase à boire, on comprend mieux le choix de ces motifs : une fois la phiale remplie de vin, les poulpes et les dauphins « nagent » dans le vin qui se transforme ainsi en mer. Autrement dit, il y a une absorption provisoire du décor (poulpes et dauphins) par le support (phiale) et son contenu (vin)<sup>22</sup>. C'est un effet d'illusion que l'on retrouve à l'intérieur de certains *dinoi* et coupes à boire où le décor et le contenant du vase matérialisent la métaphore homérique « la mer vineuse », *oinops pontos*, la mer de la couleur du vin<sup>23</sup>.

#### LE POULPE COMME SIGNE DE L'INTELLIGENCE « AUX MILLE REPLIS » DANS LE DOMAINE DE LA NAVIGATION, DE LA PÊCHE ET DU COMBAT

■ Dans le même esprit que les vases précédents, le médaillon d'une coupe à la manière de *Douris* (vers 490 av. J.-C.)<sup>24</sup> représente Héraclès en train de traverser l'océan à l'intérieur d'un chaudron, sans doute le vase (*depas*) d'or que le Soleil lui a offert<sup>25</sup>. Les deux poulpes et les deux poissons qui nagent dans l'eau véhiculent l'idée d'une navigation aisée, fluide et rapide, également manifestée par l'attitude calme et confiante du héros ; ce n'est pas le cas sur d'autres vases traitant du même sujet où ce sont les inconvenances de la traversée qui sont mises en avant<sup>26</sup>.

L'idée de la navigation rapide et sans contrainte se retrouve également sur la célèbre hydrie du Peintre de Berlin (vers 490 av. J.-C.)<sup>27</sup> où Apollon embarqué dans son trépied divinatoire, sillonne en toute tranquillité dans l'espace maritime



(fig. 4). Les ailes largement déployées du trépied, les deux dauphins s'apprêtant à plonger, les poissons et le poulpe qui nagent dans l'eau, opèrent comme des signes de vélocité au sein d'une image dont la composition fortement symétrique crée un effet plutôt statique. Comme N. Papalexandrou le fait remarquer, les ailes du trépied rendent visible l'intelligence divine d'Apollon aux mouvements rapides et aux paroles ailées<sup>28</sup>. En ce sens, il est possible que le poulpe figuré exactement sur le même axe que le dieu, renvoie lui aussi à l'esprit vif et rapide du dieu.

Plus inquiétante est la présence d'un énorme poulpe à l'intérieur du col d'un *dinos* à figures noires (vers 500 av. J.-C.)<sup>29</sup> : entre deux navires, il survole au-dessus des vagues de la mer tel un monstre. Tentaculaire et insaisissable, piège vivant, il incarne la dangerosité de la mer, la *mêtis* mouvante, imprévi-



Fig. 4.  
Hydrie, Peintre  
de Berlin,  
vers 490 av. J.-C.,  
Vatican, Museo  
Gregoriano  
Etrusco Vaticano  
16568, dessin  
de François  
Lissarrague.

sible et hostile que seule la *mêtis* des navigateurs, à savoir leur vigilance, leur promptitude et leur agilité de manœuvre, peut dominer<sup>30</sup>. Ou comme le dit Nestor à son fils Antiloque : « C'est par la *mêtis* que sur la mer vineuse l'homme de barre guide le bâtiment de course en dépit du vent<sup>31</sup>. » L'intelligence rusée des navigateurs de notre image renvoie à celle des convives du banquet – lieu d'utilisation du dinos – qui doivent savoir maîtriser la consommation du vin, *pharmakon* capable de rendre fou ou pire, de tuer<sup>32</sup>.

L'art de la navigation fait appel aux qualités physiques et intellectuelles de la *mêtis* tout comme l'art de la pêche. Le médaillon d'une coupe du Peintre d'Ambrosios (510-500 av. J.-C.)<sup>33</sup> met en scène un bel adolescent qui, monté sur un rocher, accroupi à l'affût, pêche avec une canne dans une main, un filet dans l'autre (fig. 5). Il ne s'agit pas d'un pêcheur professionnel, mais d'un jeune citoyen lors d'un moment de loisir ; entièrement nu et couronné, il est comme auréolé par l'inscription laudative « *ho pais kalos* » dans cette activité qui exige et exerce des aptitudes telles que l'agilité, la flexibilité, la diligence et la mobilité, aptitudes incarnées par le poulpe figuré sur le même axe que lui. La canne, l'hameçon, le filet ainsi que la nasse au fond de la mer, sont les instruments techniques de la *mêtis* du jeune homme, évidemment supérieure à celle du poulpe, puisque celui-ci sèche déjà sur le rocher<sup>34</sup>.

La *mêtis* intervient dans un autre domaine, celui du combat : un bon guerrier doit impérativement faire preuve de l'intelligence *polyplokos* d'un poulpe, cette puissance d'affrontement faisant usage de la promptitude, de la surprise, de la



Fig. 5.  
Coupe, Peintre  
d'Ambrosios,  
510-500 av. J.-C.,  
Boston, Museum  
of Fine Arts  
01.8024, d'après  
COHEN, 2006,  
p. 171, n° 44.

machinerie et de la duperie<sup>35</sup>. Ce n'est pas un hasard si le poulpe est souvent choisi comme épisème de bouclier, l'arme la plus identitaire du guerrier<sup>36</sup>. Figuré de face, non seulement il énonce les qualités du guerrier mais suscite un effet de fascination apotropaïque sur l'adversaire. En tant qu'ornement à la fois symétrique et ondoyant, il épouse parfaitement la surface arrondie du bouclier. Incrusté, ciselé ou repoussé, peint en noir ou en blanc, il met en filigrane le décor soigneusement exécuté du bouclier, la *poikilia* de sa surface composite et luisante. Parmi les nombreux exemples, le fragment d'une coupe d'Epictétos (510-500 av. J.-C.) est sans doute le plus parlant (*fig. 6*)<sup>37</sup> : on y voit un hoplite dont le bouclier est orné d'un poulpe nimbé par l'inscription laudative « *kalos* », image et inscription mettant en relief les qualités du personnage<sup>38</sup>.

Le poulpe ne pouvait pas manquer du bouclier d'Athéna, la fille de Métis en personne qui fût, rappelons-le, la première épouse de Zeus et l'appui indispensable pour sa victoire contre les Titans<sup>39</sup>. Ainsi, sur une amphore panathénaique datant du milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>40</sup>, pour ne prendre qu'un seul exemple, le motif du poulpe aux extrémités ourlées répond aux volutes du motif végétal ornant le col du vase et à l'égide aux entrelacs serpentiformes de la déesse. L'image entière est infusée de la notion d'*aiolos*, notion qui désigne tout ce qui est scintillant, sinueux, vif, mouvant : dans notre image, les membres ondoyants du poulpe, les volutes végétales, les spires du serpent et la surface miroitante du bouclier<sup>41</sup>. Par le fait que la notion d'« *aiolos* » insiste sur l'idée de mouvement, de rapidité et de changement, elle se trouve très proche de la notion de *mêtis*.

Or, comment la *mêtis* se manifeste-elle concrètement dans des scènes de combat? Sur une amphore à la manière d'Exékias (530-520 av. J.-C.), on voit Héraclès en train de se battre, mains nues, contre Triton dans un espace maritime dénoté par des poissons et un poulpe<sup>42</sup>. Être anguipède, Triton est un monstre dont les transformations successives le rendent insaisissable. Or, sa ruse polymorphe et fuyante se trouve immobilisée, désarmée, cernée par celle d'Héraclès

Fig. 6.  
Fragment de  
coupe, Epictétos,  
510-500  
av. J.-C., Malibu,  
J. P. Getty  
Museum  
86.AE.306.1-4,  
d'après CVA 8,  
pl. 397.2.4-6.





qui opère par surprise : on le voit chevaucher le monstre tout en l'enserrant dans ses bras. Tous les deux, Triton et Héraclès, opèrent tel le poulpe qui assiste au combat : Triton par son pouvoir de métamorphose et son insaisissabilité, Héraclès par sa manière de cerner et d'immobiliser sa victime.

Sur une amphore du Peintre de Diogenès (490-480 av. J.-C.)<sup>43</sup>, le poulpe fait son apparition dans une scène de Gigantomachie : minuscule, il figure en compagnie d'un scorpion et d'un hérisson sur l'île de Nisyros que Poséidon utilise comme une arme contre un Géant. À l'instar des épisèmes des boucliers, les animaux qualifient le savoir belliqueux du dieu : le scorpion en tant que prédateur ardent qui pique ses proies avec son dard<sup>44</sup> ; le hérisson en tant qu'animal astucieux et insaisissable qui, lorsque l'ennemi approche, se met en boule et sort ses piques : « Il sait bien des tours, le renard » dit Archiloque « le hérisson n'en connaît qu'un, mais il est fameux<sup>45</sup> ».

Dernier exemple mais tout à fait unique, un petit fragment d'une coupe à lèvre (550-530 av. J.-C.), où l'on voit quatre membres d'un poulpe et à sa gauche, l'inscription « [po]lypos » qui est son nom en grec<sup>46</sup>. Pour des raisons de symétrie, l'inscription serait complétée à droite du poulpe soit par l'adjectif « kalos » soit par le verbe « epoiesen », la seconde option étant la plus probable pour J. D. Beazley<sup>47</sup>. Qu'il s'agisse du nom d'un bel Athénien ou d'un potier, le « polypos » est décidément un motif plein de surprises !

Pour le mot de la fin, on dirait que dans la céramique attique, le motif floral (« palmette », « fleur de lotus » ou autre) et le poulpe font preuve de modes de fonctionnement proches de ceux de la *mêtis* : la ductilité de leur forme leur octroie un pouvoir métamorphique, une capacité à s'adapter à la surface qu'ils occupent ; et ce faisant, ils animent le vase tout en le rendant attirant à l'œil. Or le motif floral et le poulpe ne sont pas seulement des ornements *polytropia* et *polystropha*, mais aussi des signes polyvalents : si la fleur est la métaphore visuelle de la notion de *kosmos*, de *poikilia* et de *charis*, le poulpe, lui, est la métaphore visuelle de la *mêtis*, de l'intelligence rusée « aux milles replis » telle qu'elle se manifeste dans le domaine de la navigation, de la pêche et du combat. Pour le dire autrement, le motif floral et le poulpe, loin de participer seulement à la mise en scène d'un « paysage » terrestre ou maritime, loin d'être des ornements superfétatoires, véhiculent et visualisent des notions qui sont proprement grecques et pour cela difficiles à cerner : d'où l'importance de s'intéresser à eux.

## Notes

- \* Cette petite contribution à l'étude de la notion de *mêtis* est bien évidemment consacrée à François Lissarrague auprès de qui j'ai appris l'importance du détail et de tout ce qui est souvent qualifié de « superflu », d'« accessoire » et d'« insignifiant », en commençant par les ornements des vases attiques.
1. Rome, Villa Giulia (Ex Malibu, J. P. Getty Museum 84.AE.569) ; BAPD 16200.
  2. Il s'agit notamment de ma thèse dirigée par François Lissarrague, intitulée : « L'esthétique des fleurs : *cosmos*, *poikilia* et *charis* dans la céramique attique du VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. » (Paris, EHESS, 2010). Pour un résumé des différentes parties de ma thèse, je me permets de renvoyer à mes articles KEI, 2007 ; 2008 ; 2011 ; 2015.
  3. Voir par exemple, un cratère en calice du Peintre de Tyszkiewicz (vers 470 av. J.-C.) où les deux côtés du vase sont séparés d'un « Palmettenbaum » : Boston, Museum of Fine Arts 97.368 ; ARV<sup>2</sup> 290.1, 1591 ; Para 355 ; Add<sup>2</sup> 210 ; BAPD 202631.
  4. Ainsi sur le médaillon d'une coupe d'Epictétos (520-510 av. J.-C.) où une jeune femme a posé son coussin et s'est allongée sur la composition florale remplissant la partie inférieure du médaillon : Rome, Villa Giulia (Ex Malibu, J. P. Getty Museum 83.AE.287) ; BAPD 13366.
  5. Voir par exemple un lécythe de la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., où l'on voit une jeune femme assise sur deux palmettes : Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum ZV 2778 ; ARV<sup>2</sup> 1370.9 ; BAPD 230204.
  6. Ainsi sur un skyphos du Peintre de Pénélope (450-440 av. J.-C.), où une des tiges florales sort des limites du cadre, s'insère à l'intérieur de la scène et répète graphiquement le mouvement d'Eumée qui semble tendre quelque chose à Ulysse, tout en guidant le regard du spectateur vers ce dernier : Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831 ; ARV<sup>2</sup> 1300.2, 1689 ; Para 475 ; Add<sup>2</sup> 360 ; BAPD 216789.
  7. Sur les multiples aspects de la *charis* incarnées par les trois Charites hésiodiques, *Aglaïè* (rayonnement d'une belle apparence), *Thaliè* (abondance, générosité et gratitude) et *Euphrosynè* (allégresse festive), voir SAINTILLAN, 2003, p. 541-564.
  8. L'étude fondamentale sur la notion de *mêtis* est celle de DETIENNE et VERNANT, 2009.
  9. *Hymne à Déméter 5 sq.* Sur ce passage et plus précisément sur le rapport entre la fleur et le *dolos*, voir SCHMITT-PANTEL, 2009, p. 74-75.
  10. *Hymne à Déméter 414.*
  11. Sur la *mêtis* du poulpe, voir « Le renard et le poulpe » dans DETIENNE et VERNANT, 2009, p. 32-57. Sur son art de tromperie, voir aussi Oppien, *Halieutiques* II, 232-3, 236 (*apatè*) ; 239 (*dolos*) ; 280 (*aiola kerdea*) ; 305 (*dolomêtis*).
  12. Théognis I, 213 et 217. Sur le « *poikilon êthos* », voir NEER, 2001, p. 14-23 et GRAND-CLÉMENT, 2011, p. 470. Le même conseil est prodigué par Amphiaros à son fils Amphilochos : Pindare, *fr.* incertain 10, 1-3 Puech, cité par Athénée, *Deipnosophistes* XII, 513c.
  13. Sur les objets isolés dans la céramique attique, voir LISSARRAGUE, 2006.
  14. Je cite à titre indicatif celle de Berlin, (Antikensammlung 3281 ; BAPD 41982 ; CVA 7, p. 33-4, pl. 26.3-4, 27.4) ainsi qu'une hydrie issue du marché (BAPD 11061).
  15. Sur l'évocation de l'espace maritime dans la céramique attique voir ci-dessous.
  16. Bonn, Akademisches Kunstmuseum ; BAPD 11051.
  17. La cruche est également ornée sur le col d'une couronne de lierre au vernis noir. Marché (autrefois collection Leo Mildenberg).
  18. J'adopte le terme que Jeffrey M. Hurwit a utilisé lors de sa communication « Elements of Nature in Archaic Greek Art: The Sea », présentée dans le cadre d'une table ronde intitulée « La représentation de la nature dans l'art grec de l'époque archaïque à l'époque hellénistique », à l'INHA, à Paris, 18 mai 2012. Sur la représentation de l'espace maritime, voir HURWIT, 1991, p. 33-62 et plus récemment, DIETRICH, 2010, p. 22-34.
  19. Marché (autrefois collection Leo Mildenberg) ; BAPD 29510.

20. Paris, musée du Louvre MNB 634; BAPD 9022337; COHEN, 2006, p. 88, n° 18.
21. D'autres phiales portent un décor assez semblable : deux poulpes et deux proues de navires figurent alternativement sur une phiale à Tampa (Museum of Art 86.62) tandis que des poulpes, des navires et des dauphins figurent sur une phiale découverte sur l'Acropole d'Athènes (Athènes, musée national 2304; TZAHOU-ALEXANDRI, 1987, p. 73, n° 22).
22. Sur cet effet, voir MARTENS, 1992, p. 38.
23. Voir LISSARRAGUE, 1987, p. 104-118.
24. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 545; *ARV*<sup>2</sup> 449.2; *Para* 376; *Add*<sup>2</sup> 242; BAPD 205336.
25. Apollodore *Bibliothèque*, II, 10.
26. Voir BRIZE, 1990, p. 85.
27. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16568; *ARV*<sup>2</sup> 209.166; 1634; *Para* 343; *Add*<sup>2</sup> 195; BAPD 201984.
28. *Hymne homérique à Apollon I*, 448 et 451. PAPAEXANDROU, 2005, p. 190-191 et 268.
29. Würzburg, Martin von Wagner Museum L 527; BAPD 579. Ici, la métaphore de la « mer vineuse » est renforcée par l'image dionysiaque sur le rebord du vase : voir LISSARRAGUE, 1987, p. 40, fig. 23.
30. La présence du poulpe est plutôt inquiétante sur un lécythe (490-470 av. J.-C.) où l'on voit des hommes sur un bateau torturer et jeter dans la mer des captifs : Athènes, musée national 1288; BAPD 30211; HURWIT, 1991, p. 51, fig. 20-22.
31. *Iliade*, XXIII, 316-317. Sur la *mêtis* d'Antiloque, voir « La course d'Antiloque », dans DETIENNE et VERNANT, 2009, p. 17-31.
32. Sur ce point voir LISSARRAGUE, 1987, p. 10 et suiv.
33. Boston, Museum of Fine Arts, 01.8024; BAPD 201573; COHEN, 2006, p. 171, n° 44 avec bibliographie précédente.
34. Sur la *mêtis* du pêcheur et des poissons, voir « Le renard et le poulpe », dans DETIENNE et VERNANT, 2009, p. 33-40. Sur le filet en tant qu'arme préférée de la *mêtis*, voir dans le même article, p. 51.
35. Le guerrier à *mêtis* par excellence est bien évidemment Ulysse : *Odyssée* III, 119-121.
36. Rappelons que c'est l'épissime du bouclier qui permet d'identifier son détenteur et à la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le camp auquel il appartient. Sur les épismes des boucliers dans les images, voir CHASE, 1979; LISSARRAGUE, 2007; 2009.
37. Malibu, J. P. Getty Museum 86.AE.306.1-4; BAPD 275034.
38. Voir aussi une amphore à figures noires du milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., aujourd'hui à Berkeley (Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.60) : BAPD 9085.
39. Sur ce point, voir « Les combats de Zeus » et « L'union avec Mêtis et la royauté du ciel », dans DETIENNE et VERNANT, 2009, p. 61-103 et p. 104-125.
40. Tarente, Museo Archeologico Nazionale 4319; BAPD 13829; *CVA* 2, III.H.G.3, pl. 1.1.
41. Sur le spectre sémantique de l'adjectif « *aiolos* », voir « Le renard et le poulpe », dans DETIENNE et VERNANT, 2009, p. 45; FRONTISI-DUCROUX, 2000, p. 69; GRAND-CLÉMENT, 2011, p. 83-91.
42. Toronto, Royal Ontario Museum 299; *CVA* p. 2-3, pl. 4.1-3; BAPD 6001.
43. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 84; *ARV*<sup>2</sup> 248.3, 1639; BAPD 202472; SIMON, 1994, n° 177.
44. Sur ce point, voir Aristote, *Les parties des animaux* IV, 6, 683a, 7-13.
45. Archiloque, fr. 177 Bonnard et Lasserre.
46. Oxford, Ashmolean Museum AN1896-1908-G.1000; *ABV* 170; BAPD 301081.
47. BEAZLEY, 1950, p. 310-322 et notamment p. 311.

## *Bibliographie*

- BEAZLEY John D., 1950, « Some inscriptions on Vases: V », *AJA*, 54-4, p. 310-322.
- BRIZE Philip, 1990, « Herakles », *LIMC V*, Zurich/Munich/Düsseldorf, Artemis-Verlag, p. 73-85.
- CHASE George Henry, 1979, [1902], *The Shield Devices of the Greeks in Art and Literature*, Chicago, Ares.
- CLARK Andrew J., ELSTON Maya et HART Mary Louise, 2002, *Understanding Greek Vases. A Guide to Terms, Styles and Techniques*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- COHEN Beth, 2006, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, 2009, [1974], *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.
- DIETRICH Nikolaus, 2010, *Figur ohne Raum?*, Berlin/New York, De Gruyter.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 2000, [1975], *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, Paris, De Boccard.
- HURWIT Jeffrey M., 1991, « The Representation of Landscape in Early Greek Art », in Diana BUITRON-OLIVER (éd.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Washington D.C., National Gallery of Art, University Press of New England, p. 33-62.
- KÉI Nikolina, 2007, « La fleur : signe de grâce dans la céramique attique », *Images Re-vues*, 4. [En ligne] [<http://journals.openedition.org/imagesrevues/142>], mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2007 et consulté le 9 juillet 2016.
- KÉI Nikolina, 2008, « La fleur : un signe de parfum dans la céramique attique », in Lydie BODIOU, Véronique MEHL et Dominique FRÈRE (éd.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 197-203.
- KÉI Nikolina, 2011, « *Poikilia* et *kosmos* floraux dans la céramique attique », in Lydie BODIOU, Florence GHERCHANOC, Valérie HUET et Véronique MEHL (éd.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, L'Harmattan, p. 233-253.
- KÉI Nikolina, 2015, « The Floral Aesthetics of Attic Red-figured Pottery: Visual Adornment and Interplay Between Ornament and Figure », in Claudia LANG-AUINGER et Elisabeth TRINKL (éd.), *ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. Pflanzen und Tiere auf Griechischen Vasen, CVA Österreich Beiheft 2*, Vienna, p. 271-280.
- KOZLOFF Arielle P. (éd.), 1981, *Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, Indiana University Press.
- LISSARRAGUE François, 1987, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro.
- LISSARRAGUE François, 2006, « De l'image au signe : objets en représentation dans l'imagerie attique », *Cahiers du CRH*, 37, p. 11-24.
- LISSARRAGUE François, 2007, « Looking at Shield Devices: Tragedy and Vase Painting », in Christina KRAUS, Simon GOLDHILL, Helene P. FOLEY et Jas ELSNER (éd.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in honour of Froma Zeitlin*, Oxford, Oxford University Press, p. 151-164.
- LISSARRAGUE François, 2009, « Le temps des boucliers », in Giovanni CARERI, François LISSARRAGUE, Jean-Claude SCHMITT et Carlo SEVERI (éd.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 21-31. Mise en ligne dans *Images*

- Re-vues* Hors-série 1 | 2008 ; [<http://journals.openedition.org/imagesrevues/850>], mis en ligne le 21 avril 2011 et consulté le 9 juillet 2016.
- MARTENS Didier, 1992, *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- NEER Richard, 2001, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530-460 B. C. E.*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PAPALEXANDROU Nassos, 2005, *The Visual Poetics of Power. Warriors, Youths and Tripods in Early Greece*, Lanham, Lexington Books.
- SAINTILLAN Daniel, 2003, « Les "Grâces" des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », *Études Philosophiques*, 4, p. 541-564.
- SCHMITT-PANTEL Pauline, 2009, *Aithra et Pandora. Femmes, genre et cité dans la Grèce antique*, Paris, L'Harmattan.
- SIMON Erika, 1994, « Poseidon », *LIMC V*, Zurich/Munich/Düsseldorf, Artemis-Verlag, p. 446-479.
- TZAHOU-ALEXANDRI Olga (éd.), 1987, *A Voyage into Time and Legend Aboard the Kyrenia Ship*, Athènes, ministère de la Culture.