



PAUSANIAS, LE COFFRE DE KYPSELOS ET LE PROBLÈME DE L'EXÉGÈSE MYTHOLOGIQUE

Author(s): Léon Lacroix

Source: *Revue Archéologique*, 1988, Nouvelle Série, Fasc. 2 (1988), pp. 243-261

Published by: Presses Universitaires de France

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41736590>

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

https://www.jstor.org/stable/41736590?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue Archéologique*

JSTOR

PAUSANIAS, LE COFFRE DE KYPSELÓS ET LE PROBLÈME DE L'EXÉGÈSE MYTHOLOGIQUE

par Léon Lacroix

L'image, qui joue un rôle considérable dans notre civilisation, avait aussi sa place dans la civilisation grecque. Parmi les documents qui nous ont été conservés, les peintures de vases¹ et les monnaies² sont là pour attester le pouvoir qui lui était attribué. Clermont-Ganneau avait jadis attiré l'attention sur la force créatrice de l'image, sur ce qu'il appelait a « mythologie oculaire » ou « optique »³. Par ailleurs, traitant de la tendance chez les Grecs à transposer dans le mythe des scènes de la vie réelle, il donnait un exemple emprunté à Pausanias dans sa description du coffre de Kypsélos⁴. Cet exemple ne semble pas avoir retenu l'attention des nombreux archéologues qui se sont intéressés à ce célèbre coffre et qui ont tenté d'en reconstituer le décor⁵. Il m'a paru cependant instructif et j'ai cru bon d'insister sur les leçons que l'on peut en tirer.

G. Glotz voyait dans la reconstitution du coffre de Kypsélos « un de ces jeux qu'affectionnent les archéologues »⁶. En employant le terme « jeu », peut-être pensait-il à ces essais de reconstitution que l'on a pu proposer pour des œuvres d'art qui, tel le bouclier d'Achille⁷, doivent essentiellement leur existence à l'imagination d'un poète. Le cas est différent lorsqu'il s'agit d'une œuvre qui n'est pas une création de l'esprit et dont nous avons la

1. Pour un choix de documents, voir le recueil *La cité des images, religion et société en Grèce antique*, 1984. Dans le beau livre qu'ils ont publié sous le titre *La beauté nue, quinze siècles de peinture grecque*, 1984, A. et H. Metzger ont montré que, sans ignorer l'érudition, il faut « rendre la parole à l'image » (p. 8).

2. Ch. Clermont-Ganneau, *L'imagerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs*, 1880, p. xxxv, comparait les monnaies à des « miroirs où se réfléchit tout entière l'Antiquité » et il ajoutait : « La monnaie a été le grand livre de ceux qui ne savaient ou ne voulaient pas lire, l'illustration permanente, et sans cesse tenue au courant, de la religion et de l'histoire. A cet égard, on peut dire qu'elle a produit des résultats comparables à ceux de l'imprimerie. Ce n'est pas seulement le métal, c'est l'esprit humain lui-même que monnaient ces coins en y frappant, sans distinction de matière ethnique, l'em-

preinte uniforme des conceptions plastiques, des idées, dont ils étaient dépositaires. »

3. Clermont-Ganneau, *op. cit.*, p. xvii. Sur les thèses de Clermont-Ganneau, voir A. et H. Metzger, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi J.-M. Moret, *Œdipe, La Sphinx et les Thébains*, I, 1984, p. 153.

4. Clermont-Ganneau, *op. cit.*, p. xxv.

5. On complètera la bibliographie dressée par J. G. Frazer dans son commentaire à Pausanias, III, 1913, p. 607, en se reportant à l'article de Lippold, s.v. « Kypselos », dans *RE*, XII (1925), col. 121 sq. (*Die sog. Lade des Kypselos*) et à celui de E. Simon, s.v. « Kypselos, arca di », dans *AAA*, IV (1961).

6. G. Glotz, *Histoire grecque*, I, 1925, p. 323, n. 161.

7. Pour la documentation et les reconstitutions proposées du bouclier d'Achille, voir Kl. Fittschen, *Der Schild des Achilleus, Archaeologia homerica*, 1973.

chance de posséder une description suffisamment précise. On comprend que, dès 1770, un illustre érudit, Christian-Gottlob Heyne, ait consacré toute une dissertation au coffre de Kypsélos⁸ et qu'en 1814, Quatremère de Quincy ait tenté d'en donner une reconstitution graphique⁹. La tentative était prématurée. Mais de nouveaux efforts ont abouti à des résultats que l'on peut juger satisfaisants, si l'on tient compte de la part d'incertitude que comporte tout essai de reconstitution. Si l'on compare les restitutions graphiques d'Overbeck (1865), de Stuart Jones (1894) et de von Massow (1916)¹⁰, on constate qu'elles s'accordent sur l'ordonnance de l'ensemble du décor. De l'une à l'autre de ces restitutions, on constate aussi des différences : elles sont dues pour la plupart à une meilleure connaissance des thèmes iconographiques utilisés par les artistes grecs de l'époque archaïque.

Dans la reconstitution du coffre, telle qu'on l'admet aujourd'hui, la décoration est répartie en zones ou bandes superposées¹¹, procédé qui se prête à des comparaisons avec la peinture de vases¹². Pausanias a noté la présence d'inscriptions et il a même transcrit certaines d'entre elles¹³. L'artiste s'était conformé à un usage pratiqué dans d'autres domaines de l'art grec, bien attesté tout particulièrement dans la peinture de vases et sur les monnaies¹⁴. Le nom nous apporte sur le personnage représenté un complément d'information qui peut être utile et même indispensable¹⁵. Quand l'inscription fait défaut, Pausanias a pris soin de le préciser et on pouvait dès lors commencer à se poser des questions. Au troisième tableau de la seconde zone, que pouvaient représenter les deux femmes frappant dans des mortiers avec des pilons¹⁶ ? Fabriquaient-elles des potions magiques, comme le suggère Pausanias ?

8. Présentée à la Société royale de Göttingen sous le titre *Ueber den Kasten des Kypselus, Ein altes Kunstwerk zu Olympia mit erhobenen Figuren*. J'ai pu consulter cette ancienne publication grâce à un microfilm aimablement communiqué par la Bibliothèque universitaire de Göttingen.

9. A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique*, 1814, p. 124-132, pl. III et IV.

10. J. Overbeck, *Über die Lade des Kypselos*, *Abhandl. der sächs. Ges. der Wiss., philol.-hist. Cl.*, IV, 1865, p. 590-674 (avec planche) ; H. Stuart-Jones, *The Chest of Kypselos*, *JHS*, 14, 1894, p. 30-80, pl. I ; W. von Massow, *Die Kypseloslade*, *Athen. Mitt.*, 41, 1916, p. 1-117, pl. I. La reconstitution de Stuart Jones a été reproduite dans l'édition de Pausanias de Hitzig-Blümner, II, 1901, pl. I, et dans le commentaire à Pausanias de Frazer, III, 1913, pl. X. Pour des ouvrages plus récents, où l'on trouvera la reconstitution de von Massow, voir K. Schefold, *Frühgriech. Sagenbilder*, 1964, p. 68-69, fig. 26 ; l'article « Kypselos, arca di » dans *EAA*, fig. 499, l'édition de Pausanias de N. D. Papachatzis, III, 1965, pl. hors texte.

11. Dans son mémoire de 1770, Heyne avait réparti la décoration sur les différents « côtés » du coffre, y compris le couvercle. Il en est de même dans la reconstitution graphique de Quatremère de Quincy. Sur cette question, voir Overbeck, *op. cit.*, p. 598. Dans les anciennes tra-

ductions (Gedoyne, Clavier), *χώρα* est traduit par « côté ». Overbeck, *op. cit.*, p. 596, avait trouvé un équivalent plus exact dans le terme « champ » (*Feld*) ; de même G. Perrot, *Histoire de l'art*, X, 1914, p. 314. Dans *RE*, XII (1925), s.v. « Kypselos », col. 122, G. Lippold se sert du mot « bande » (*Streifen*) ; de même E. Meyer dans une des dernières traductions de Pausanias (1987).

12. Pour la comparaison avec le vase François, voir ci-dessous.

13. Sur les inscriptions, voir H. Stuart-Jones, *op. cit.*, p. 39-42. Selon Pausanias, V, 19, 10, les textes poétiques seraient l'œuvre d'Eumélos. Sur Eumélos, voir G. Roux, *Pausanias en Corinthe*, 1958, p. 86.

14. Pour les vases, voir la bibliographie dressée par R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, 1960, p. 356 ; pour les monnaies, voir les observations de Ph. Gauthier, *Légendes monétaires grecques*, dans *Numismatique antique, Problèmes et méthodes*, 1975 (*Annales de l'Est, Mémoire* n° 44), p. 170.

15. Il est fâcheux que l'auteur de l'article « Akragas » dans le *LIMC* ait perdu de vue l'importance de la légende qui permet d'identifier avec certitude l'aurige des décadrachmes d'Agrigente ; sur cette question, voir mon article dans *Studia Paulo Naster oblata*, I, 1982, p. 13-20.

16. Paus., V, 18, 2 : δύο δὲ ἄλλας γυναικῶν ἐς ὄλμουσ καθικνουμένασ ὑπέροις.

Faute d'inscription¹⁷, on hésite à se prononcer sur la signification du motif et des esprits ingénieux ont bien entendu proposé d'autres interprétations¹⁸.

La troisième et la cinquième zone étaient aussi dépourvues d'inscriptions, ce qui suscitait l'embarras et laissait la place à des conjectures plus ou moins justifiées¹⁹. Je reviendrai sur le motif qui décorait la troisième zone. Quant à la cinquième, si l'on adopte les interprétations de Pausanias, on devrait y reconnaître une série de scènes mythologiques : Ulysse et Circé, le centaure Chiron, Thétis et les Néréides recevant les armes fabriquées par Héphaïstos, Nausicaa et, pour terminer, Héraclès combattant les Centaures²⁰. On a pu mettre en doute certaines de ces interprétations et en proposer de meilleures. Mais, comme on peut s'y attendre, il subsiste des difficultés dans cet essai de déchiffrement d'une œuvre aujourd'hui perdue²¹.

Comme l'avait fait déjà observer Heyne en 1770²², la décoration de la troisième zone était conçue d'une manière tout à fait différente : il ne s'agissait plus d'une série de tableaux juxtaposés, mais d'une seule et même composition. Ce sont les *Stratiôtika*, pour reprendre le terme utilisé par Pausanias²³. On notera, d'autre part, que, dans l'ensemble de la décoration, cette troisième zone occupait une place centrale, ce qui nous autorise à croire qu'elle avait une importance particulière. Elle avait en tout cas suscité pas mal de commentaires chez les érudits anciens, préoccupés d'en établir l'exacte signification.

Le sujet avait incontestablement un caractère guerrier. D'après les indications de Pausanias, l'artiste y avait mis en scène des soldats qui, pour la plupart, étaient des fantassins (πεζοί). A ces fantassins venaient s'ajouter des chars de guerre, des biges (συνωρίδες), occupés par des combattants, à moins que le terme *ἵππεῖς*, utilisé par Pausanias, ne conduise à une autre interprétation, adoptée par von Massow²⁴, selon laquelle nous devrions plutôt penser à des cavaliers tenant en main un second cheval. Deux troupes se rencontraient au centre de la composition. Mais était-ce pour se battre ou pour échanger saluts et signes de reconnaissance²⁵ ? Les « exégètes »²⁶ étaient partagés sur la signification du sujet et Pausanias a pris soin de noter les interprétations proposées.

17. Paus., V, 18, 2 : φάρμακα εἰδέναι σφᾶς νομίζουσιν, ἐπεὶ ἄλλως γε οὐδὲν ἐς αὐτάς ἐστιν ἐπίγραμμα.

18. Heyne, *op. cit.*, p. 18, pensait à Médée et aux filles de Pélidas : « Man dürfte wohl hierbei zuerst an die Medea und die Töchter des Pelias denken, welche gern ihren Vater verjüngen helfen wollen. » Pour d'autres essais d'interprétation, voir W. von Massow, *op. cit.*, p. 57.

19. Pour la cinquième zone, voir Paus., V, 19, 7 : ἡ δὲ ἀνωτάτω χώρα, πέντε γὰρ ἀριθμὸν εἰσι, παρέχεται μὲν ἐπίγραμμα οὐδὲν, λείπεται δὲ εἰκάζειν ἐς τὰ ἐπειρασμένα.

20. Paus., V, 19, 7-9.

21. Sur les motifs qui décoraient la cinquième zone, voir le commentaire de W. von Massow, *op. cit.*, p. 91 sq. Sur la prétendue Nausicaa, voir p. 98-100.

22. Heyne, *op. cit.*, p. 13, qui situait sur le couvercle la troisième zone (χώρα) de Pausanias, écrivait : « Die obere Fläche, welche wir als den Deckel ansehen wollen, wird als denn für sich bestehen, und ist auch dem Bild-

werk nach, da sie einzige Geschichte, eine Schlacht, enthält, von den übrigen ganz unterschieden. » Même observation chez Overbeck, *op. cit.*, p. 659, qui, après s'être interrogé sur la signification du sujet, attirait l'attention sur la particularité de ce décor : « Dies unzweifelhaft Thatsächliche aber ist, dass die dritte χώρα einzig und allein von einer grossen Gesamtdarstellung erfüllt war. »

23. Paus., V, 18, 6 : Στρατιωτικὰ δὲ ἐπὶ τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῆς λάρνακος.

24. Paus., V, 18, 6 ; πεποίηται δὲ καὶ ἐπὶ συνωρίδων ἵππεῖς. Sur le sens du terme συνωρίδες, voir W. von Massow, *op. cit.*, p. 74.

25. Paus., V, 18, 6 : συνιέναι δὲ καὶ ἀσπασομένους τε καὶ ἀναγνωριούοντας ἀλλήλους.

26. Sur ces guides locaux, qui tenaient à faire preuve de leur érudition, voir Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, I, 1913, p. LXXVI ; Chr. Habicht, *Pausanias und seine « Beschreibung Griechenlands »*, 1985, p. 146-147.

Pour les uns, il s'agissait des Etoliens placés sous la conduite d'Oxylos et retrouvant les anciens Eléens, auxquels les unissait le souvenir d'une antique parenté²⁷ ; dans ce cas, les personnages étaient animés par une mutuelle bienveillance (εὐνοία). Pour d'autres, l'artiste avait figuré des soldats prêts à engager la lutte (εἰς ἀγῶνα). Faisant appel à l'épopée homérique²⁸, ils reconnaissaient dans cette composition le combat qui avait opposé Pyléens et Arcadiens près de la ville de Pheia et du fleuve Jardanos.

Si les interprétations des exégètes étaient divergentes, puisque les uns voyaient dans cette zone une rencontre amicale et les autres un combat, elles s'accordaient cependant sur un point, car elles faisaient appel à des traditions locales. Eléens et Etoliens étaient unis par des liens de parenté²⁹ ; historiques ou légendaires, ces traditions devaient être familières aux érudits de la région d'Olympie, où était conservé le fameux coffre. Quant à Pheia et au Jardanos, leur localisation a causé bien des soucis aux savants qui ont tenté de résoudre ces problèmes de géographie homérique ; malgré leurs efforts, je ne sais si on peut arriver en ces matières à des conclusions pleinement satisfaisantes³⁰.

Après avoir rappelé les interprétations des exégètes, Pausanias en a proposé une troisième, fondée sur un autre raisonnement. Comment croire, selon le Périégète, que le Corinthien, ancêtre de Kypsélos, qui avait fait exécuter le coffre et qui en était le possesseur, ait négligé les traditions locales propres à Corinthe³¹ et qu'il leur ait préféré des légendes étrangères à la cité, légendes qui ne pouvaient du reste se recommander à lui par leur notoriété ? Se fondant sur l'histoire de Corinthe, telle qu'il l'avait retracée dans ses Κορινθιακά³², et sur l'ascendance de Kypsélos, Pausanias rappelait que ce personnage se rattachait par sa lignée ancestrale à Gonoussa, une ville proche de Sicyone, et qu'il comptait parmi ses ancêtres Mélas, fils d'Antasos³³. Conformément aux instructions de l'oracle de Delphes, le roi de Corinthe Alétès³⁴ avait refusé l'accès de son territoire à Mélas et à son armée jusqu'au jour où Mélas, plein de prévenances pour Alétès, à qui il offrait ses services, et n'hésitant pas à renouveler sa demande chaque fois qu'elle avait été repoussée, finit par obtenir une autorisation qu'Alétès lui accorda contre son gré (ἄκων)³⁵. Tel serait, selon Pausanias, le sens de l'épisode guerrier (τὸ στρατιωτικόν) évoqué par les personnages que l'artiste avait représentés sur cette troisième zone.

27. Paus., V, 18, 6 : γένους τε μνήμη τοῦ ἐξ ἀρχῆς.

28. *Id.*, VII, 135.

29. Sur ces liens de parenté, voir mon livre *Monnaies et colonisation dans l'Occident grec*, 1965, p. 83.

30. Voir F. BÖLTE, s.v. « Pheia », dans *RE*, XIX (1938), *Id.*, s.v. « Triphylia », dans *RE*, VII A 1 (1939), col. 191. Sur les fouilles de N. Yalouris près de Katakolo, voir 'Αρχ. Ἐφημ., 1957 (1960), p. 31-43 ; voir aussi W. A. Macdonald et R. Hope Simpson, *AJA*, 65, 1961, p. 224.

31. Paus., V, 18, 7 : ὅποσα μὲν Κορινθιοῖς ἦν ἐπιχώρια.

32. Paus., II, 4, 4, Texte, traduction et commentaire de G. Roux, *Pausanias en Corinthe*, 1958.

33. Mélas et Gonoussa ne nous sont pas autrement connus ; voir BÖLTE, s.v. « Gonoussa », dans *RE*, VII (1912).

34. Sur Alétès, voir le tableau généalogique des rois de Corinthe établi par G. Roux, *op. cit.*, hors texte en face de la p. 124.

35. On notera la différence entre les deux versions de Pausanias. En II, 4, 4, il se contente de dire qu'Alétès commit une faute en ne tenant pas compte des prescriptions de l'oracle (ἀμαρτῶν τοῦ χρησμοῦ) ; en V, 18, 8, il raconte les manœuvres de Mélas qui amenèrent Alétès à céder contre son gré. Cette seconde version a été évidemment inspirée à Pausanias par l'imagerie du coffre ; nous avons là un bel exemple de mythologie oculaire ou optique.



1. Musée de Villa Giulia, Rome. Coupe de Palestrina. Cl. CNRS, Centre de Documentation photographique et photogrammétrique.

L'explication de Pausanias a l'avantage de s'accorder avec l'origine corinthienne du coffre dit de Kypsélos³⁶. Elle permet aussi de comprendre l'attitude énigmatique de ces guerriers dont on ne savait trop s'ils avaient des intentions belliqueuses ou pacifiques. Cette interprétation aurait pu susciter de favorables réactions chez les savants modernes, séduits par son ingéniosité, mais il faut bien reconnaître qu'il n'en est rien. Le malheureux Pausanias n'a pas eu plus de chance que les exégètes dont il avait écarté les explications. Je n'ai pas l'intention de venir au secours ni des exégètes ni de Pausanias et je n'hésiterai pas à les renvoyer dos à dos. Mais ces tentatives d'explication n'en ont pas moins pour nous un réel intérêt, car elles nous permettent de pénétrer dans l'officine des érudits qui, en recourant à l'exégèse mythologique, s'efforçaient, au II^e siècle apr. J.-C., de retrouver les intentions

36. Sur la légende du coffre qui aurait servi à cacher le petit Kypsélos, je renvoie à l'ingénieuse explication

de G. Roux, *Κυψέλη, Où avait-on caché le petit Kypsélos ?*, *REA*, 1963, p. 279-289.

d'un artiste dont on situe actuellement l'activité au début du VI^e siècle av. J.-C.³⁷. Si on les examine sous cet aspect, les commentaires consacrés par le Périégète à la troisième zone de la décoration du coffre comportent une leçon de méthode que l'on aurait tort de négliger.

Dans un mémoire où il s'était attaché à découvrir la signification des motifs qui décorent certaines œuvres d'art syro-phéniciennes, telles que la célèbre coupe de Palestrina (fig. 1)³⁸, Clermont-Ganneau avait noté la fréquence sur ces œuvres de sujets propres à décorer de larges zones et il citait des exemples : « Une armée en marche, file de soldats, fantassins, cavaliers, guerriers en char, bêtes de somme (chameaux, mulets, etc.)³⁹. » On retrouve dans cette énumération la plupart des motifs mentionnés par Pausanias dans sa description des *Stratiôtika* du coffre de Kypsélos. Ces mêmes *Stratiôtika* avaient du reste inspiré à Clermont-Ganneau un commentaire qui mérite d'être repris car, pour autant que j'aie pu m'en rendre compte, il n'est pas mentionné dans la vaste bibliographie consacrée au coffre de Kypsélos⁴⁰.

Rappelant les motifs qui décorent certaines coupes syro-phéniciennes, Clermont-Ganneau écrivait⁴¹ : « Ce sont exactement les *Stratiôtika* que Pausanias voyait encore sur le troisième côté du coffre de Kypsélos (style oriental) conservé à Olympie. Or, les Grecs se creusaient l'esprit pour trouver l'explication historique, l'exégèse, comme dit Pausanias, de cette expédition militaire. Histoire tout à fait fabuleuse, bien entendu. Pour les uns, c'était Oxylos à la tête des Etoliens attaquant les Eléens. Pour les autres, c'étaient les Pyliens et les Arcadiens combattant à Pheia et sur le Jardanos ; pour d'autres encore, c'étaient Mélas et son armée, etc. Il est plus que probable que ce n'était rien de tout cela : c'était une copie pure et simple, sans prétention et sans intention, de quelque sujet oriental, identique au sujet militaire de nos coupes. »

Je laisserai de côté le problème de l'origine orientale à laquelle pensait Clermont-Ganneau. Mais je n'hésiterai pas à marquer mon accord avec les propos de l'illustre orientaliste lorsqu'il dénonçait les erreurs d'une exégèse qui s'acharne à interpréter abusivement par la mythologie des scènes de la vie réelle⁴².

37. C'est du moins la date adoptée dans un récent commentaire à Pausanias qui accompagne la traduction de E. Meyer, *Pausanias Reisen in Griechenland*, II, 1987, p. 247. Mais dater une œuvre d'art perdue est un exercice périlleux. W. von Massow, *op. cit.*, p. 13, datait le coffre de Kypsélos de 600 environ ; de même Lippold, *op. cit.*, col. 121. On a proposé des dates plus basses : dédié par Périandre dans le premier quart du VI^e siècle (H. Payne, *Perachora*, 1931, p. 351 ; K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, 1967, p. 42) ou encore offert par les Cypsélides après leur exil de Corinthe (E. Simon, *s.v.* « Kypselos, Arca di » dans *EAA*, p. 427 ; K. Schefold, *Frühgriech. Sagenbilder*, 1964, p. 70). Le rapprochement avec les Cypsélides, dont la chronologie est difficile à établir (voir sur cette question l'article décisif de J. Servais, dans *L'Antiquité classique*, 38, 1969, p. 28-81) n'arrange rien et est probablement légendaire.

38. Sur cette coupe et sur d'autres œuvres de même type, voir E. Gjerstad, dans *Opuscula archaeologica*, IV, 1946, p. 18 ; P. Demargne, *La Crète dédalique*, 1947, p. 228 ; Kl. Fittschen, *Der Schild des Achilleus*, fig. 1-5, pl. VIII b.

39. Clermont-Ganneau, *op. cit.*, p. xxv.

40. En particulier dans la bibliographie dressée par Frazer (ci-dessus n. 5).

41. Clermont-Ganneau, *op. cit.* On notera l'emploi du mot « côté » (voir ci-dessus n. 11). Quand il résumait la première interprétation des exégètes en présentant « Oxylos à la tête des Etoliens attaquant les Eléens », Clermont-Ganneau commettait évidemment une erreur ; il s'agit au contraire d'une rencontre placée sous le signe de l'εὐνοια.

42. Clermont-Ganneau, *op. cit.*, p. xxvi.

Le goût pour l'érudition mythologique, qui se manifeste si clairement dans les interprétations proposées par les exégètes d'Olympie, était partagé par Pausanias, comme le montre son intervention dans le débat. Discussions stériles, dira-t-on, et querelles d'érudits qui ont perdu tout intérêt ! N'arrive-t-il pas cependant à certains savants d'aujourd'hui de s'engager dans la même voie avec le risque de commettre les mêmes erreurs ? A propos de peintures de vases, mais aussi à propos d'œuvres appartenant à d'autres domaines de l'art grec, je voudrais montrer que l'on peut trouver des exemples de l'emploi abusif de l'exégèse mythologique.

Le vase François est le chef-d'œuvre de la céramique grecque que l'on a mis le plus volontiers en rapport avec le coffre de Kypsélos⁴³. La disposition en bandes étagées qui couvrent toute la surface du vase nous aide à imaginer la répartition du décor sur le coffre. D'autre part, les scènes figurées sont nombreuses et variées ; cinq bandes à personnages font de ce vase, comme l'écrivait E. Pottier⁴⁴, « une sorte de Bible grecque illustrée ».

On a cependant fait observer depuis longtemps⁴⁵ que, pour tenter de reconstituer l'imagerie du coffre, il faut s'adresser de préférence aux productions sorties des ateliers corinthiens, et ceci nous ramène au problème des *Stratiôtika*. A propos de la mort d'Achille et de ses représentations dans la peinture de vases, j'ai eu récemment l'occasion de montrer que, sur deux vases protocorinthiens, où l'on avait cru reconnaître ce motif, il ne s'agissait pas d'un thème mythologique, mais d'épisodes destinés à exalter les prouesses d'une aristocratie guerrière⁴⁶. En fait, je ne faisais que reprendre les idées exprimées, dans un article qui date de 1921, par un éminent connaisseur de la céramique protocorinthienne⁴⁷. Sur l'un de ces vases, comme sur la troisième zone du coffre de Kypsélos, nous sommes en présence de deux troupes armées qui se rejoignent⁴⁸. La seule différence est que les guerriers figurés sur le vase ont déjà engagé le combat, alors que, sur le coffre, l'attitude des personnages permettait d'hésiter entre une scène de bataille ou de paisibles retrouvailles.

Le même procédé de composition, une frise formée de deux troupes en marche qui se rejoignent, a été utilisé par l'artiste qui a décoré un des chefs-d'œuvre de la céramique proto-

43. Sur le rapprochement avec la décoration du vase François voir déjà O. Jahn, *Berichte über die Verhandl. der sächs. Ges. der Wiss. zu Leipzig, philol.-hist. Cl.*, 10, 1858, p. 102-103. Voir aussi G. Perrot, *Histoire de l'art*, X, 1914, p. 314 et, parmi les savants qui se sont occupés plus récemment du coffre et de sa décoration, Papachatzis dans son édition de Pausanias, III, p. 317 (avec reproduction du vase François).

44. L'expression d'E. Pottier (*Catal. des vases antiques de terre cuite*, II, 1, 2^e éd., 1928, p. 614), reprise par d'autres savants (G. Perrot, *op. cit.*, p. 143 ; H. Metzger, *La céramique grecque*, coll. « Que sais-je ? », 1953, p. 53) pourrait tout aussi bien s'appliquer au coffre de Kypsélos.

45. H. Stuart-Jones, *op. cit.*, p. 31, après avoir souligné les mérites de la reconstitution d'Overbeck, ajoutait : « Since 1865 our knowledge of archaic art generally and of Corinthian art in particular has been enormously

extended by discoveries of metal-work and pottery ; and thus, while Overbeck was obliged to take the François vase as his pattern for the general style of his restoration, we can now attempt with some confidence to reproduce the specially Corinthian features of the original monument. »

46. Voir mon article dans *Stemmata, Mélanges offerts à Jules Labarbe*, 1987, p. 399.

47. K. Friis Johansen, *RA*, 1921, I, p. 12.

48. Voir la scène qui décore l'aryballe protocorinthienne de Pérachora : L. Lacroix, *op. cit.*, p. 397, fig. 1. Sur les scènes de bataille et les défilés militaires dans la céramique protocorinthienne, voir P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, p. 206, pl. XVII, fig. 1 et 3 ; H. von Steuben, *Frühe Sagenarstellungen in Korinth und Athen*, 1968, p. 45.

corinthienne, l'oenoché Chigi⁴⁹. Au centre de la composition, des lances se dressent dans la direction de l'adversaire. La bataille va s'engager, mais il n'est pas interdit de penser à une sorte de parade ou d'exercice⁵⁰. On notera que les armées en présence ne comportent que des fantassins et que, dans une des deux troupes, le rythme de la marche est réglé par un joueur d'aulos.

La frise qui se situe sur le même vase au niveau inférieur, juste au-dessous de l'anse, se divise aussi en deux moitiés, avec, au centre de la composition, un sphinx à double corps. A gauche de ce motif, l'artiste a repris le thème du défilé : un char suivi de cavaliers. A droite, deux « tableaux » entre lesquels il ne semble pas y avoir de lien particulier : une chasse au lion et un Jugement des déesses⁵¹. La mythologie n'est donc pas absente, mais elle doit se contenter d'une place réduite. On observera aussi que la scène mythologique est la seule qui soit accompagnée d'inscriptions⁵².

La céramique corinthienne offre aussi des exemples de scènes guerrières à côté de sujets mythologiques. Dans mon étude sur les représentations de la mort d'Achille⁵³, j'avais signalé que, sur le cratère corinthien du Louvre E 635⁵⁴, l'histoire, représentée par des scènes de bataille, coexistait avec des motifs légendaires, ces derniers accompagnés, ici encore, d'inscriptions⁵⁵. Cette coexistence, sur laquelle je reviendrai⁵⁶, peut nous surprendre. Elle devait paraître naturelle aux Anciens qui n'ont jamais établi de cloisonnement entre la légende et l'histoire et qui les ont même étroitement associées⁵⁷. Si l'on admet que la légende est une sorte de projection dans le passé, qui permet de remonter aux temps les plus lointains, on verra dans l'histoire le prolongement de la légende, en sorte que les deux

49. Museo Nazionale di Villa Giulia, inv. 22679 : *CVA, Italie*, I, III C e, pl. 1-4 ; P. Zanker dans Helbig, *Führer*, III, 1969, n° 2694 (avec bibliographie). Reproduction du décor d'après les planches des « Antike Denkmäler » : P. Ducati, *Storia della ceramica greca*, I, 1922, fig. 125 ; K. Friis Johansen, *Les vases sicyoniens*, 1923, pl. XXXIX et XL ; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III, 1923, fig. 59 ; Fr. Matz, *Geschichte der griech. Kunst*, I, 1950, pl. 155. Nombreuses photographies en couleurs de la frise des guerriers : Arias-Hirmer, *Tausend Jahre griech. Vasenkunst*, 1960, pl. IV ; Charbonneaux-Martin-Villard, *Grèce archaïque*, 1960, fig. 30 ; E. Simon, *Die griech. Vasen*, 1976, pl. VII ; A. et H. Metzger, *La beauté nue*, p. 26.

50. Voir dans P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 206 et pl. XVII, la légende des fig. 1 et 3 : « Guerriers à l'exercice ».

51. Sur la chasse au lion et le Jugement des déesses, voir Kl. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen-darstellungen bei den Griechen*, 1969, p. 79, L. 22 et p. 169, SB 69.

52. Voir Fr. Lorber, *Inschriften auf korinthischen Vasen*, 1979, p. 14, n° 13, avec des remarques sur le décor et l'emploi des inscriptions : « So ist die Olpe überreich verziert mit erzählenden Darstellungen : zum Kampf antretende Hopliten, eine Ausfahrt, Löwen- und andere Jagdszenen. Doch lassen sich diese Bilder nicht mit

einem bestimmten Mythos verbinden ; dies ist allein bei der Szene unter dem Henkel möglich, und nur diese trägt auch Inschriften. »

53. L. Lacroix, *op. cit.*, p. 399.

54. E. Pottier, *Catalogue*, II, 1899, p. 481 sq. ; Id., *Vases antiques du Louvre*, 1^{re} série, 1897, pl. 48 et 49. Sur ce « Iolekrater », voir J. L. B. Benson, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, 1953, p. 95 ; K. Scheffold, *Früh-griech. Sagenbilder*, 1964, p. 66 (pl. 60 a et pl. III).

55. Banquet chez Eurytios, mort d'Ajax : Fittschen, *op. cit.*, p. 151, SB 37 (bibliographie), p. 182, SB 96. Sur l'emploi des inscriptions, voir Fr. Lorber, *op. cit.*, p. 23, n° 23 : « Zwei der Bildfelder tragen mythische Szenen und nur diese sind auch mit Beischriften versehen. » On reproduit généralement la face du vase où est figuré le banquet. Pour l'autre face, voir E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, 1^{re} série, pl. 49 ; *Encyclopédie photographique de l'art*, II, 1936, p. 271.

56. Ci-dessous, p. 255.

57. Voir mes observations à ce sujet dans *Bull. Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres*, 1980, p. 189-209 et les remarques de M. P. Nilsson, *Geschichte der griech. Religion*, I², 1955, p. 185 : « Dass die Gestalten der Mythologie, die nicht Götter waren, Heroen sein mussten, ist selbstverständlich, da die Griechen immer die Mythologie als die älteste Geschichte betrachteten. »



2. Sparte, sanctuaire d'Artémis Orthia. Ivoire, inv. *Cl. DAI*, Athènes, Nat. Mus. 3462

domaines forment un tout indissociable. Telle devait être la conception de l'artiste qui a réalisé la décoration du coffre de Kypsélos. Telle devait être aussi la conception du commanditaire. Qu'il s'agisse d'un ancêtre de Kypsélos ou de tout autre personnage, il est difficile de croire qu'il ait pu rester étranger au choix des motifs, soit qu'il ait présidé lui-même à ce choix, soit qu'il se soit contenté de donner son assentiment.

Il est, en dehors de la peinture de vases, des œuvres d'art de l'époque archaïque qui se prêtent à de semblables observations. Je voudrais en donner un exemple choisi parmi les ivoires que les fouilles exécutées à Sparte, dans le sanctuaire d'Artémis Orthia, ont permis de retrouver⁵⁸. Cet ivoire (fig. 2), remarquablement conservé et daté de la seconde moitié du VII^e siècle⁵⁹, montre un bateau avec tout son gréement et, en dessous, trois poissons de bonnes dimensions. Les boucliers disposés en pavesade⁶⁰ indiquent qu'il s'agit

58. Publié pour la première fois par R. M. Dawkins dans le compte rendu des fouilles de l'École anglaise à Sparte : *ABSA*, XIII, 1906-1907, p. 100-104, pl. IV, 1-2, photographie et dessin. Pour des publications plus récentes voir les notes suivantes.

59. Fin du VII^e siècle selon R. M. Dawkins, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, 1929, p. 214-215, pl. CIX et CX (dessin). Troisième quart du VII^e siècle

selon E. L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein-und Bein-schnitzereien*, 1969, p. 83, n° 38, pl. 68.

60. Sur cette disposition, voir P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 192 (avec fig. 8, la reconstitution graphique de la métope sicyonienne et, en dessous, le dessin de l'ivoire de Sparte) ; G. S. Kirk, *Ships on Geometric Vases*, *ABSA*, 44, 1949, p. 137.

d'un bateau de guerre, pourvu du reste d'un solide éperon. Au-dessus des boucliers, on aperçoit la tête de trois hommes assis à l'intérieur du navire et tournés vers la poupe ; le troisième, placé à quelque distance des deux autres, porte un casque à double panache⁶¹. Un quatrième homme, tourné dans le sens opposé, est assis à la poupe ; il s'agit sans doute du pilote. Debout sur le pont⁶², trois marins tiennent des cordages et ils sont occupés à la manœuvre. Un homme est debout à la poupe et, en face de lui, une femme qu'il saisit au poignet (ἐπὶ καρπῶ); la femme lève la main gauche à hauteur de l'épaule de l'homme, qui doit être le capitaine. A l'autre extrémité du bateau, un homme est accroupi sur une sorte de « dunette »⁶³ ; il tient des deux mains une canne à pêche et un poisson est suspendu à la ligne. Un autre homme est installé sur l'éperon du navire ; il s'appuie des deux mains au mur de la « dunette » et il est accroupi comme le pêcheur, mais tourné dans le sens opposé.

Cet ivoire, publié en 1907 par R. M. Dawkins dans le compte rendu des fouilles du sanctuaire d'Artémis Orthia, puis en 1929 par le même savant dans l'ouvrage consacré à ce sanctuaire⁶⁴, a été maintes fois reproduit et commenté⁶⁵. Mais les opinions divergent sur la signification du sujet. Comment interpréter le groupe formé par la femme et l'homme, debout à la poupe du bateau⁶⁶ ? S'agit-il d'une scène de départ ou d'arrivée ? L'homme s'apprête-t-il à enlever la femme ? Peut-on donner des noms aux personnages et reconnaître ici un épisode légendaire ? On croirait entendre les discussions des érudits qui, au temps de Pausanias, tentaient d'interpréter les *Stratiôtika* du coffre de Kypsélos.

La plupart des savants ont admis qu'il s'agissait d'un départ, le capitaine faisant ses adieux à sa compagne avant d'entreprendre quelque périlleuse expédition⁶⁷. Mais d'autres archéologues, et non des moindres⁶⁸, ont pensé plutôt à un retour, ce que paraît indiquer en effet l'attitude du personnage masculin. Autre question non moins embarrassante : départ ou arrivée s'accompagne d'une certaine agitation. Nous voyons du reste sur le pont les marins occupés à la manœuvre. Comment admettre alors ce pêcheur installé commo-

61. Guerriers « armés de lances » selon L. B. Ghali Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, 1955, p. 320, mais ces « lances » ne sont-elles pas des cordages ? Sur la métope sicyonienne, les lances sont regroupées à l'avant, en faisceau : P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 191.

62. Sur le problème du pont, voir G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 138.

63. J'emprunte ce terme à P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, qui l'utilise dans sa description de la métope sicyonienne.

64. Voir les publications citées ci-dessus n. 58-59.

65. Voir la bibliographie réunie par Marangou, *op. cit.*

66. La femme serait debout sur une des rames servant de gouvernail (standing in one of the steering paddles) selon R. M. Dawkins, *The Sanctuary of Artemis Orthia*, p. 215.

67. Solution adoptée par R. M. Dawkins, *op. cit.*, p. 215. Elle a été reprise par différents savants, en particulier par G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der*

griech. Kunst, 1965, p. 49 et 73, qui invoque le geste de la femme, posant la main sur l'épaule du « capitaine » : « Ein Zeichen des letzten Grusses und zugleich des ermutigenden Zuspruchs. »

68. Solution fondée en particulier sur l'attitude du « capitaine » : « Ein Mann steigt aus und wird von einer Frau am Ufer empfangen », écrivait, peu de temps après la publication de l'ivoire, M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griech. Kunst bis Polygnot*, diss. Bonn, 1910, p. 81. Parmi les savants qui se sont prononcés en faveur du retour, on peut citer Fr. Poulsen, *Der Orient und die frühgriech. Kunst*, p. 111 ; M. Köster, *Das antike Seewesen*, 1923, p. 81 ; A. Evans, *The Palace of Minos*, II, 1, 1928, p. 246 ; G. S. Kirk, *Ships on Geometric Vases*, *ABSA*, 44, 1949, p. 122 ; J. S. Morrison et R. T. Williams, *Greek Oared Ships, 900-322 BC*, 1968, p. 83. C'était l'avis de Beazley comme le signale G. S. Kirk, *op. cit.* : « Prof. Beazley has pointed out to me that the direction of the feet, at this stage of figure-representation, is to be taken literally. »

dément sur la « dunette » ? La présence d'un autre homme, accroupi sur l'éperon, est tout aussi déroutante.

Recourir à l'exégèse mythologique et tenter d'identifier les principaux personnages est une entreprise hasardeuse. L'interprétation de L. Kahil⁶⁹, qui avait voulu voir ici Pâris enlevant Héléne, n'a pas été retenue par E. L. I. Marangou⁷⁰, qui a tenté, cependant, elle aussi, de mettre la scène en rapport avec un épisode légendaire. L'artiste aurait évoqué le départ de Ménélas qui, au moment de s'embarquer pour la Crète, fait ses adieux à Héléne⁷¹. Si l'ivoire est une production laconienne ou s'il a été exécuté pour un Laconien, on peut croire que l'artiste a puisé dans le patrimoine légendaire de la région⁷². Mais il s'agit d'un épisode mineur, sans grande notoriété⁷³, qui ne semble pas avoir suscité un intérêt particulier chez les artistes grecs. Le départ de Ménélas laisse le champ libre à Pâris et rend plus vraisemblable la suite de l'histoire, l'enlèvement d'Héléne par le prince troyen, ingénieuse invention due peut-être à l'auteur des *Chants cypriens*⁷⁴. Faute d'une inscription ou d'un trait significatif⁷⁵, les discussions risquent fort de n'aboutir à aucun résultat satisfaisant et il convient, me semble-t-il, d'aborder le problème d'une manière quelque peu différente.

L'ivoire de Sparte est une offrande consacrée à la déesse dont le nom est gravé sur le flanc du bateau. Cet ex-voto commémorait sans doute le souvenir d'une heureuse navigation et était destiné à remercier la divinité protectrice. Mais, si l'on s'en tient au groupe des deux personnages figurés à la poupe, comment savoir s'il s'agit d'un départ ou d'un retour et comment leur donner un nom ? Au lieu de se livrer à un jeu de devinettes, ne ferait-on pas mieux de s'interroger sur les intentions de l'artiste ? G. S. Kirk, qui a étudié soigneusement les représentations de bateaux sur les vases géométriques⁷⁶, faisait observer, à propos des motifs qui ornent un célèbre dinos du British Museum⁷⁷, que le peintre avait concentré son

69. L. B. Ghali Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Héléne*, p. 320. L'idée d'un enlèvement avait déjà été écartée par Fr. Poulsen, *op. cit.*, p. 111.

70. E. L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, p. 89.

71. Sur cet épisode, voir J. Schmidt, s.v. « Menelaos », dans *RE*, XV (1932), col. 811. Sur les raisons invoquées pour expliquer le voyage en Crète de Ménélas, voir C. Robert, *Die griech. Heldensage*, III, 2, 1923, p. 1080.

72. De même les exégètes d'Olympie cherchaient l'explication des *Stratiônika* du coffre de Kypsélos dans des traditions locales et Pausanias en faisait autant quand, se fondant sur l'origine corinthienne du coffre, il recourait à l'histoire mythique de Corinthe.

73. Quand Pausanias écartait les explications des exégètes, il invoquait aussi leur peu de notoriété : οὐδὲ ἀλλως ἤκοντα ἐς δόξαν (Paus. V, 18, 7).

74. Voir le résumé de Proclus, *Chrestomathie*, p. 79, p. 95 s., éd. A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, IV, 1963 (*Bibl. Fac. de phil. et lettres de l'Univ. de Liège*, fasc. 170).

75. Voir, dans un compte rendu de l'ouvrage de R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, les remarques de H. Fränkel, *Gnomon*, 28, 1956, p. 572 : « Da Beischriften in dieser Epoche noch fehlen, kann eine bildliche Darstellung mit einem bestimmten Ereignis nur dann identifiziert werden, wenn das Ereignis von singulärer Natur ist, und zwar derart, dass das Singuläre im Bilde sichtbar gemacht werden konnte. »

76. G. S. Kirk, *Ships on Geometric Vases*, *ABSA*, 44, 1949, p. 93-153.

77. Londres, British Museum, 1899.2-19.1 : G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 114, fig. 4. Souvent reproduit : voir la bibliographie dressée par Kl. Fittschen, *Untersuchungen* (cité ci-dessus n. 51), p. 52 ; au terme d'une longue discussion (p. 53 sq.) sur la signification du motif, où l'on a cherché à reconnaître un thème mythologique, Kl. Fittschen fait observer (p. 58) qu'une scène de ce genre peut parfaitement être empruntée à la réalité : « Derartige Szenen können in einem seefahrenden Volk als alltäglich angesehen werden. Somit kann das Bild der Londoner Schüssel auch als Lebensbild verstanden werden. »

intérêt sur le bateau, qui domine la composition⁷⁸. Cette judicieuse remarque s'applique à l'ivoire de Sparte où l'artiste a mis son talent et ses soins à figurer un bateau de guerre. Par la même occasion, il a voulu évoquer la vie à bord de ce « croiseur » : le départ (ou l'arrivée) du capitaine, les manœuvres des marins qui s'affairent, tandis que d'autres membres de l'équipage sont déjà (ou encore) à leur poste. Avec le pêcheur et son énigmatique compagnon, il a ajouté un élément pittoresque. Si la scène est localisée dans l'espace, il n'y a en revanche aucune tentative de synchronisation. Des actions accomplies à des moments différents ont été regroupées selon le principe de la figuration simultanée, dont l'art grec de l'époque archaïque offre d'autres exemples non moins significatifs⁷⁹.

Il est curieux que les nombreux savants qui se sont occupés de l'ivoire de Sparte aient manifesté si peu d'intérêt pour la composition elle-même et pour l'ordonnance de ce décor. Fr. Matz avait pourtant émis sur ce sujet des réflexions qui méritent de retenir l'attention⁸⁰. Planté au milieu du navire qui à lui seul occupe tout le champ de l'ivoire, le mât est l'axe central par rapport auquel les personnages sont répartis en deux moitiés. La symétrie n'a rien de rigoureux, mais elle aboutit à un bel équilibre : aux deux extrémités du bateau, un groupe formé de deux personnages, à la poupe le capitaine et sa compagne, à la proue, le pêcheur et l'homme accroupi sur l'éperon. On notera que l'artiste a logé ce dernier personnage dans la large courbe dessinée par la ligne que tient en main le pêcheur. Cette figure occupe ainsi fort heureusement le champ à décorer. Il ne s'agit pas cependant d'un simple élément de remplissage. On peut être certain que le personnage évoque, sur un mode plaisant ou sérieux⁸¹, une des occupations auxquelles on se livrait à bord de ce croiseur. C'est toute la vie de l'équipage qui apparaît dans ses différents aspects. Est-il besoin d'insister davantage sur les mérites d'une œuvre où l'artiste a su combiner avec un tel bonheur un parfait équilibre et une étonnante variété de motifs, associés dans une même composition ?

En considérant l'ensemble des sujets traités sur les ivoires du temple d'Artémis

78. Après avoir rappelé l'opinion exprimée jadis par Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, I, 1931, p. 410, n. 2, G. S. Kirk ajoute (p. 150) : « The scene must be explained with Wilamowitz as an everyday event drawn from the artist's observation ; his real interest is the ship which dominates the composition and he gives his ship life by depicting it at a particular moment, the moment of departure. »

79. Voir, à propos de la mort d'Ismène sur un cratère corinthien du Musée du Louvre E 640, mes observations dans la revue *Art et Fact*, 2, 1983, p. 35 (sur le contraste des couleurs et le parti que l'artiste a su en tirer, j'aurais dû renvoyer à Fr. Lorber, *Inschriften auf korinthischen Vasen*, p. 67). On associe de même les principaux personnages d'une légende, Ariane et Thésée, Hippodamie et Pélops : L. Lacroix, *BCH*, 100, 1976, p. 340.

80. Comparant la composition du motif sur le cratère de style géométrique du British Museum (voir ci-dessus n. 77) à celle qui orne l'ivoire de Sparte, Fr. Matz écrivait

(*Geschichte der griech. Kunst*, I, 1950, p. 501) : « Von der reihenden Behandlung des gleichen Themas auf dem spätgeometrischen attischen Kessel unterscheidet sich dieses Bild durch das die Mitte betonende symmetrische Motiv des Mastes und dadurch, dass der Gruppe von Mann und Frau am linken Ende durch einige locker gruppierte Figuren rechts ein Gegengewicht gegeben ist. »

81. M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente* (cité n. 68), p. 81, voyait dans ce personnage un « démon ». Pour H. Möbius, *AM*, 41, 1916, p. 163, il s'agirait d'un menuisier (*Schiffszimmermann*) ; cf. E. L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, p. 249, n. 521. On a pensé aussi que l'homme nourrissait les poissons à sa manière (*auf seine Art die Fische füttert*) : Fittschen, *Untersuchungen*, p. 53 ; cf. J. S. Morrison et R. T. Williams, *Greek Oared Ships*, p. 83 : « On the ram another seaman appears to be relieving himself. » Mais, selon Marangou, *op. cit.*, p. 87, on ne pourrait retenir cette explication.

Orthia, on a pu estimer qu'une scène de genre était assez inattendue⁸². Il est vrai que les scènes traitées par les artistes qui ont exécuté ces ivoires se prêtent, pour la plupart, à une exégèse mythologique. Mais j'ai rappelé précédemment que la légende et l'histoire, que les savants d'aujourd'hui ont tendance à opposer, s'accordent au contraire dans les conceptions des Anciens. Nous l'avons vu pour le coffre de Kypsélos et pour la décoration de vases protocorinthiens et corinthiens. Il n'est donc pas surprenant que, parmi les ivoires du sanctuaire d'Artémis Orthia, on puisse trouver, à côté d'un Jugement des déesses⁸³, une scène que, en pensant au *Stratiôtika* de Pausanias, je définirais volontiers par le terme *Nautika*.

La légende exerce un attrait particulier sur les artistes grecs qui se plaisent à transformer des scènes de la vie réelle en scènes mythologiques. Ils exécutent cette opération avec une surprenante aisance et ils augmentent ainsi le pouvoir séducteur de l'image. J'en citerai des exemples empruntés à l'iconographie d'Héraclès.

Il existe des moments de détente dans la vie de cet infatigable héros et certains peintres de vases nous montrent Héraclès bénéficiant d'une halte bienfaisante en présence d'Athéna qui lui verse du vin dans un canthare⁸⁴. On n'est guère loin des scènes de la vie réelle et ce charmant tableau pourrait s'intituler « le repos du voyageur ». Mais l'imagerie héracléenne nous réserve d'autres surprises. Sur un lécythe à figures noires conservé au Metropolitan Museum⁸⁵, on découvre un Héraclès qui se livre aux plaisirs de la pêche. Comment ce héros redoutable a-t-il pu se transformer en simple pêcheur ? Comme le pêcheur de l'ivoire de Sparte, il tient en main une ligne. Peut-être prend-il sa première leçon et se fait-il initier par deux divinités plus expertes : Poséidon qui tient de la main droite le trident et, de la main gauche, un poisson et Hermès, le caducée à la main droite et tendant le bras gauche comme s'il soulevait un objet devenu indistinct⁸⁶. Fr. Brommer a noté avec raison que les

82. Marangou, *op. cit.*, p. 89 : « Aus dem gesamten Charakter der Votivgaben des Ortheia-Heiligtums wäre hier eine "Genreszene", dem alltäglichen Leben entnommen, eher befremdlich. Fast alle Gegenstände mit figürlichen Darstellungen können mythologisch gedeutet werden. Deshalb wäre es verwunderlich, wenn es sich hier nicht um einen mythologischen Vorgang handelte. »

83. Voir Marangou, *op. cit.*, p. 97, n° 47, pl. 78 a. On corrigera les anciennes descriptions qui mettaient une pomme dans la main gauche de Pâris : Marangou, *op. cit.*, p. 108.

84. Le thème du repos d'Héraclès a été étudié par H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, 1951, p. 218 sq. ; voir en particulier à propos d'une coupe de Douris du Musée de Munich (inv. 2648 ; Jahn 369 ; Beazley, *ARV²*, p. 441/185) les observations de ce savant : « Assis sur un rocher au pied d'un olivier, Héraclès recueille, dans un canthare, le vin qu'Athéna lui verse d'une oenochoé. Nous sommes en présence d'une de ces haltes bienfaisantes qui permettent au héros de

reprendre des forces au cours de son existence semée d'épreuves, mais il n'y a là rien qui se rapporte à l'apothéose. »

85. Metropolitan Museum 56.171.33 (ancienne coll. Hope) : Tillyard, *The Hope Vases*, 1923, n° 31, pl. 6 ; E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, 1936, p. 54 ; Fr. Brommer, *Vasenlisten³*, p. 183/A 1.

86. Voir la description de Tillyard, *op. cit.* : « His l. hand is outstretched, and below it is a square object, which from the action of his fingers, he seems to be holding up by mean of a string, now invisible. » Il pourrait s'agir d'une nasse (*weel*) et Tillyard renvoie à Oppien, *Hal.*, III, 371 ; sur l'emploi de la nasse (*κύρτος*) voir H. Höppener, *Halieutica*, 1931, p. 98. On sait qu'Hermès passait pour l'inventeur des engins de pêche : Oppien, *Hal.*, III, 13-14 ; cf. G. Lafaye, s.v. « Piscatio », dans *DA*, col. 492 b ; W. Radcliffe, *Fishing from the Earliest Times³*, 1926, p. 125. Sur les dédicaces de pêcheurs à Hermès, voir L. Bodson, 'Ἐρμῶς ζῶσα, 1978 (*Mémoires Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres*, 63, 2), p. 48, n. 19.

textes ne nous apprennent rien sur cet épisode de la vie d'Héraclès⁸⁷. Pour accomplir certains de ses exploits, le héros est amené à se présenter sous les traits d'un navigateur⁸⁸. Mais qui a jamais entendu parler d'un Héraclès pêcheur ? Il faut bien admettre que l'image existe par elle-même et qu'il n'est pas besoin de lui chercher un support dans la littérature. Elle est due à l'imagination d'un artiste qui s'est plu à nous montrer Héraclès se livrant, en compagnie de deux divinités, à des occupations familières. Scène de la vie réelle où dieux et héros tiennent la place de simples mortels.

Il ne manque pas de scènes de pêche dans l'art grec⁸⁹, mais je ne connais pas d'autre exemple d'un Héraclès pêcheur. En revanche les représentations d'Héraclès en cithariste ou citharède ont connu un grand succès auprès des peintres de vases attiques à l'époque de la figure noire⁹⁰. Ici encore la littérature ne nous apporte pas les témoignages qui pourraient nous éclairer d'une manière satisfaisante. Les auteurs anciens nous montrent au contraire un Héraclès fort peu disposé à accepter les leçons de musique que l'on prétendait lui imposer⁹¹ et cette version de la légende héracléenne a connu un certain succès auprès des peintres de vases⁹². Dans un article consacré en 1944 à Héraclès *mousicos*⁹³, Ch. Dugas a rappelé que le centaure Chiron, à qui avait été confiée l'éducation du héros, avait dû enseigner la musique à son élève⁹⁴. Ch. Dugas a rappelé aussi une tradition, recueillie par Plutarque⁹⁵, qui met Héraclès en rapport avec Atlas, expert en astronomie. On devrait aussi tenir compte de ses relations avec Prométhée⁹⁶ et l'on pourrait même trouver dans cet Héraclès *mousicos* l'écho des doctrines professées par les Pythagoriciens⁹⁷.

87. Fr. Brommer, *Herakles II*, 1984, p. 109, fig. 53 : « Über den Anlass berichtet die antike Literatur nichts. »

88. Sur cet Héraclès navigateur, voir mon article dans *Bull. Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres*, 1974, p. 53 sq. Une épigramme de l'*Anthologie palatine*, VI, 171, célèbre, à propos de la construction du colosse, les Rhodiens, descendants d'Héraclès, dont ils avaient hérité la souveraineté sur terre et sur mer (πάτριος ἐν πόντῳ καὶ χθονὶ κοίρανος).

89. Dans la liste dressée par W. Radcliffe, *op. cit.*, p. 10, n. 2, on retrouve l'ivoire de Sparte et le lécythe de l'ancienne coll. Hope. Le thème du pêcheur, qui apparaît déjà dans les comparaisons homériques (*Il.*, XVI, 406-408 ; *Od.*, XII, 251-254 ; cf. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, 1921, p. 87) et dans la description du bouclier d'Héraclès ([Hésiode], *Scutum*, 213-215) a inspiré les peintres de vases ; voir P. Hartwig, *Die griech. Meister-schalen*, 1893, p. 57-60 ; M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente*, p. 80. Sur ces documents, voir Beazley, *ARV*², p. 173/9 (Ambrosios Painter) ; p. 555/88 (Pan Painter) ; p. 1513/43 (Iena Painter).

90. Une liste de ces vases a été établie par Fr. Brommer, *Vasenlisten*³, p. 100-101. Deux exemples dans l'œuvre du peintre d'Andokidès : Beazley, *ABV*, p. 255/9 (Villa Giulia 24998 ; Wegner, *Musikleben*, pl. 7 a), p. 255/16 (Munich 1575 ; Schauenburg, *Jahrbuch*, 76, 1961, p. 59, fig. 12). K. Schauenburg a repris l'étude de ce thème iconographique dans un important article, pourvu d'une abondante illustration : *Herakles Musikos*, *Jahrbuch*, 94, 1979, p. 49-76, fig. 1 à 22. Voir aussi, pour la forme et

l'origine de la cithare, la documentation réunie par M. Duchesne-Guillemin, dans *Orientalia J. Duchesne-Guillemin emerito oblata*, 1984 (*Acta iranica*, 23), p. 129-141.

91. Sur la tradition littéraire, voir Gruppe, *s.v.* « Herakles », dans *RE*, suppl. III (1918), col. 1018 ; C. Robert, *Die griech. Heldensage*, II, 1921, p. 621-622. Selon L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, 1926, p. 40, le thème ne doit pas être rapporté au *Linos* d'Achaïos, mais à un drame satyrique du début du v^e siècle. Voir aussi les fragments d'une comédie d'Alexis, III (1959), p. 437, Edmonds.

92. Fr. Brommer, *Vasenlisten*³, p. 108 et les indications complémentaires du même savant dans *Herakles II*, p. 160, fig. 4.

93. Ch. Dugas, Héraclès *mousicos*, *REG*, 57, 1944, p. 61-70, que je cite d'après le *Recueil Charles Dugas*, 1960, p. 115-121.

94. Il l'avait enseignée en tout cas à Achille, d'où l'épisode conté par l'auteur des *Argonautiques orphiques*, 397-398 (et la note de Fr. Vian à ce passage dans son édition de la coll. des Univ. de France).

95. Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 6 (*Mor.*, 387 D), avec la note de R. Flacelière dans son édition de la coll. des Univ. de France, p. 169.

96. Ch. Dugas, *op. cit.*, p. 118, reconnaît toutefois qu'aucun texte ne mentionne un enseignement donné par Prométhée à Héraclès.

97. Ch. Dugas, *op. cit.*, p. 120-121.

Il serait difficile de déployer plus d'érudition. Mais suffit-elle à justifier la présence sur les vases attiques à figures noires d'un Héraclès jouant de la cithare ? Ou bien faut-il, avec Beazley⁹⁸, imaginer l'existence d'un poème aujourd'hui perdu, où Héraclès aurait été présenté comme un ami des Muses ? J'avoue que je ne suis pas entièrement convaincu par ces explications ; je croirais plus volontiers que les peintres de vases ont simplement transposé dans le mythe une image inspirée par la réalité. Qu'un héros de noble ascendance⁹⁹ ait pu se révéler à l'occasion comme un parfait musicien ne pose en soi aucun problème. Mais notre Héraclès ne se contente pas de charmer ses loisirs en faisant de la musique, comme Achille dans un passage célèbre de *Illiade*¹⁰⁰. Il monte sur une estrade¹⁰¹, prêt à participer à une compétition, d'où, n'en doutons pas, il sortira vainqueur. L'épithète qui lui convient le mieux est celle de *καλλίνικος*, qui lui est du reste familière¹⁰². En outre, il a des auditeurs. Il soumet ses talents au jugement d'Athéna, à laquelle sont parfois associées d'autres divinités¹⁰³. On a même pu se demander si la scène se situait dans l'Olympe, après l'apothéose d'Héraclès¹⁰⁴, ou sur terre.

Les exégètes d'Olympie auraient trouvé là matière à de longs et savants commentaires pour tenter de déterminer en quelles circonstances Héraclès avait manifesté ses talents de musicien. Mais, dans un cas de ce genre, il me paraît inutile de vouloir recourir à la mythologie. Il vaut mieux s'en tenir à l'image elle-même, celle d'un musicien participant à un concours, mais auquel l'artiste a cru bon de prêter les traits d'Héraclès. Dû sans doute à

98. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, 1951, p. 76.

99. Homère n'ignore pas la noble ascendance d'Héraclès : *Il.*, XIV, 323-324 ; *Od.*, XI, 266-268.

100. Sur Achille jouant de la φόρμιγγε, voir *Il.*, IX, 185 s. L'instrument provenait du pillage de Lyrnessos, la ville d'Eetion. Comme tout objet célèbre, il a une histoire : offert par Hermès à l'occasion des noces de Cadmos et d'Harmonie, il fut ensuite transporté à Lyrnessos, où Achille s'en empara : Diodore, V, 49, 4. De passage à Iliion, Alexandre, à qui on proposait de montrer la lyre de Pâris, répondit qu'il aurait préféré voir celle d'Achille ; sur cette anecdote, voir Plutarque, *Alexandre*, 15, 9 ; cf. Fr. Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum*, II, 1912, p. 502. Un fragment de cratère apulien, où est représentée l'ambassade auprès d'Achille, montre Achille jouant de la lyre : *CVA, Heidelberg*, 2, pl. 73/1-3 ; Trendall-Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, I, 1978, p. 165/5 (Sarpedon Painter) ; voir aussi H. Metzger, dans *Atti del sesto convegno di studi sulla Magna Grecia*, 1967, p. 173-174 ; J.-M. Moret, *L'Iliopersis dans la céramique italote*, 1975, p. 267-268 ; Fr. Brommer, *Odysseus*, 1983, p. 27-28.

101. Sur les représentations dans la peinture de vases de l'aulète ou du citharède sur une estrade, voir K. Schauenburg, dans *Jahrbuch*, 76, 1961, p. 57-58 ; l'estrade peut comporter plusieurs degrés (p. 57, n. 71). Pour Héraclès montant ou debout sur le bêma, voir *Id.*, *Jahrbuch*, 94, 1979, p. 55, fig. 13-15.

102. Sur cette épithète, voir Adler, s.v. « Kallinikos », dans *RE*, X (1910), col. 1650-1652. Sur l'hymne d'Archiloque en l'honneur d'Héraclès Kallinikos, voir M. Kontoleon, *Ἀρχ. Ἐφημ.*, 1952 (1955) p. 89. Héraclès portant le trépied, tel qu'il apparaît sur certaines peintures de vases, n'est pas une allusion à un thème mythologique, mais l'image de l'athlète victorieux. Voir l'amphore à figures noires de Munich 1378 (J. 1294) : *CVA, München*, I, pl. 11/4 ; Beazley, *ABV*, p. 299/17 (Princeton Painter) ; J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, 1974, fig. 139. Traitant des représentations de l'athlète portant le trépied et accueilli triomphalement, Beazley rappelait l'hymne d'Archiloque et il mentionnait l'amphore de Munich : *The Development of Attic Black-Figure*, 1951, p. 22 et n. 47. Voir aussi, à propos de ce même vase, la remarque de J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, *JHS*, 95, 1975, p. 12 : « Such a motif at this time is not likely to signify other than success in Games. »

103. On peut trouver des indications à ce sujet dans la liste dressée par M. Mingazzini, *Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles*, *Memorie dell. Accad. dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 1925, p. 463-464. Voir aussi M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, 1949, p. 209 (Herakles Kitharodos) et surtout K. Schauenburg, *Jahrbuch*, 94, 1979, p. 58.

104. C'est la théorie de P. Mingazzini, *op. cit.*, p. 462.



3. Ruhr - Universität Bochum, Kunstsammlungen. Péliké, inv. S 1060. *Cl. du Musée.*

l'initiative d'un peintre de vases, le motif a connu un franc succès¹⁰⁵. Nous avons là un bel exemple du prestige de l'image, de la manière dont elle s'impose, dont elle vit et se transmet. Cet Héraclès *mousicos* a-t-il quelque rapport avec l'une ou l'autre réforme introduite dans l'organisation des Panathénées à l'époque de Pisistrate ou de ses fils, comme l'avait supposé J. Boardman¹⁰⁶ ? Après la belle démonstration de K. Schauenburg¹⁰⁷, on est tenté de le

105. On notera que la liste dressée par Brommer, *Vasenlisten*³, p. 100-101, comporte 34 vases attiques à figures noires, un seul à figures rouges. On supprimera l'alabastré apulien (D 1), où figure un Silène tenant une cithare : Trendall-Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, II, 1982, p. 606/22, pl. 232, 7.

106. J. Boardman, *Herakles, Peisistratos und Eleusis*, *JHS*, 95, 1975, p. 10-11. Sur l'intérêt manifesté par les Pisistratides à l'égard de certains genres littéraires, l'épo-

pée et la poésie lyrique, voir Fr. Kolb, *Bau-Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden*, *Jahrbuch*, 92, 1977, p. 133-134.

107. K. Schauenburg, dans *Jahrbuch*, 94, 1979, p. 73 : « Ohne Zweifel ist das Schema des Herakles auf dem Bema von den Bildern mit Agonen Sterblicher abzuleiten, die, wenn lokalisierbar, mit den Panathenäen zu verknüpfen sind. »



4. Bochum. Péliké, détail.

croire, tout en reconnaissant les incertitudes que laissent subsister les rares informations dont nous disposons à ce sujet¹⁰⁸.

D'autres motifs offrent à l'artiste la possibilité de transférer dans le domaine du mythe une scène de la vie réelle et de lui donner ainsi une nouvelle signification. L'armement du guerrier est un sujet banal¹⁰⁹. Mais si ce guerrier est Hector et s'il revêt sa cuirasse en présence de Priam et d'Hécube, la scène perd son caractère conventionnel. Elle se hausse au niveau de la légende. Pourquoi l'artiste aurait-il eu besoin de demander son inspiration

108. Voir, à propos de l'établissement des textes homériques et de leur récitation aux Panathénées, les observations de J. Labarbe, *De l'oral à l'écrit dans la Grèce archaïque*, *Bull. Acad. royale de Belgique. Classe des Lettres*, 1981, p. 49.

109. On peut en voir un exemple sur une amphore

attique à figures noires d'une collection privée, qui a figuré récemment dans une exposition au Musée de l'art wallon, à Liège ; voir le catalogue de cette exposition : *Céramiques antiques de Grèce et d'Italie dans le patrimoine liégeois*, décembre 1987 / janvier 1988, n° 2 (notice de Mme A. Verbanck-Piérard).

à une source littéraire¹¹⁰ ? Il lui suffisait d'inscrire à côté des personnages des noms qui les transformaient en figures de l'épopée. C'est ce qu'a fait Euthymidès sur une célèbre amphore conservée dans les collections de Munich¹¹¹.

Ces réflexions m'amènent à revenir au thème de la mort d'Achille. J'ai déjà exprimé des doutes au sujet de l'interprétation de la scène qui décore un kyathos du British Museum¹¹². Plutôt que de chercher à donner des noms aux personnages, je m'en tiendrai comme le faisait jadis Furtwängler¹¹³, à souligner les mérites de cette composition. Elle est bien équilibrée et elle combine avec bonheur trois attitudes différentes : celle du guerrier qui court à l'attaque, la lance en avant, celle de l'archer qui s'apprête à arrêter l'élan de ce guerrier, celle enfin d'un troisième combattant qui s'affaisse et qui paraît sur le point de succomber. L'artiste a-t-il songé à Pâris en donnant à son archer les traits d'un oriental ? La chose est possible assurément, mais il n'a pas cru bon de nous le dire et il me paraît sage de garder à ce sujet une prudente réserve.

La péliké de Bochum (fig. 3-4) pose d'autres problèmes, sur lesquels je voudrais également revenir¹¹⁴. On y trouve les trois personnages dont on attendait la présence dans une représentation de la mort d'Achille : un archer, où l'on croit reconnaître Pâris, une figure centrale, qui serait Apollon, et un guerrier lourdement armé, qui servirait de cible à l'archer, ce qui nous amène à lui donner le nom d'Achille. On y a vu, en effet, la mort d'Achille, telle qu'elle est annoncée dans de nombreux passages de l'*Iliade*¹¹⁵ et j'avais adopté cette interprétation. Mais M. Paul Bernard a bien voulu attirer mon attention sur certaines singularités, qui s'accordent assez mal avec l'interprétation proposée.

Comme ce savant me le faisait observer¹¹⁶, s'agit-il vraiment d'une scène de combat ? L'archer, avec les flèches plantées dans le sol devant lui, donne plutôt l'impression de se livrer à un exercice de tir à l'arc. Si la flèche qu'il a lancée n'atteint pas son but, il va devoir se baisser pour se réapprovisionner, ce qui l'expose aux coups de son adversaire. Le personnage qui occupe le centre de la composition s'intéresse manifestement aux prouesses de l'archer et le guerrier lourdement armé assisterait à l'exercice en spectateur. Les observations de M. P. Bernard nous amènent à nous demander si nous n'avons pas ici « une banale scène de palestre avec un éphèbe s'entraînant au tir à l'arc, en présence d'un de ses compagnons observant la scène et d'un homme mûr en hoplite ». « Il y a, je sais bien, ajoutait M. P. Bernard

110. Voir, à propos de l'armement d'Achille sur un plat attique à figures noires (Beazley, *ABV*, p. 112/56, Lydos ; K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, 1978, p. 195, fig. 267), les observations de K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, 1967, p. 112 : « The representation of the Lydos plate in Athens thus ranges itself in a long iconographic context that does not in itself indicate any mythological significance. It is only the inscriptions which endow the picture with such meaning. »

111. Munich 2307 (J. 378) : Beazley, *ARV*², p. 26/1 ; K. Schefold *op. cit.*, p. 200 fig. 272.

112. Voir mon article Tradition littéraire et imagerie à propos de la mort d'Achille, dans *Stemmata. Mélanges offerts à Jules Labarbe*, 1987, p. 400 fig. 4.

113. A. Furtwängler, dans *FR II*, 1909, pl. 74 2 (cité dans mon article p. 400, n. 54).

114. Antikenmuseum Ruhr-Universität Bochum S 1060 (peintre des Niobides) ; L. Lacroix, *op. cit.*, p. 402-404, fig. 5.

115. Sur les sources littéraires, voir L. Lacroix, *op. cit.*, p. 391-394.

116. Dans une lettre datée du 6 novembre 1987.

les couronnes de laurier. Mais elles sont deux précisément, et pourraient se justifier dans l'atmosphère des concours gymniques dont le tir à l'arc faisait partie. »

Si l'on se reporte à la photographie de détail publiée par N. Kunisch¹¹⁷, on ne peut s'empêcher de penser que le troisième personnage, l'homme lourdement armé, a d'abord été figuré de face, puis que l'artiste a voulu l'inverser. Un guerrier normalement constitué ne peut tenir son bouclier à la main droite et sa lance à la main gauche. Il est donc vu de dos et l'on pourrait y reconnaître Achille sur le point d'être atteint par la flèche de Pâris¹¹⁸. La scène de palestre devient alors une scène mythologique. Si telle a été l'intention de l'artiste, on doit constater qu'il a réalisé l'opération avec une certaine maladresse, qui étonne chez un dessinateur aussi habile¹¹⁹.

Comme sur le kyathos du British Museum, nous sommes en présence d'une composition à trois personnages, figurés dans des attitudes différentes. A l'archer nu, au corps souple et en pleine action, l'artiste a opposé l'hoplite à l'allure massive, figé dans l'immobilité, et cette opposition est certainement intentionnelle. La figure centrale sert en quelque sorte de transition : drapé dans son himation, l'homme suit du regard les gestes de l'archer, tandis que, de la main gauche, il semble indiquer le but à atteindre. Rien ne nous autoriserait à voir ici un épisode légendaire si l'artiste n'avait inversé la position de l'hoplite, ce qui conduit à penser à une embuscade dont Achille serait la victime. Cette exégèse mythologique est-elle entièrement justifiée ? Scène de palestre ou scène de combat ? On hésite à se prononcer et nous voilà dans le même embarras que les érudits du temps de Pausanias quand ils tentaient de découvrir la véritable signification des *Stratiôtika* du coffre de Kypsélos.

Léon LACROIX,
Liège.

117. N. Kunisch, *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, fig. 17.

118. Voir N. Kunisch, *op. cit.*, p. 28, n. 49 : « Es ist vor allem diese Rückenansicht, die die Benennung als Achilleus und damit den gesamten Bildzusammenhang sichert ;

an dieser Rückenansicht stören der « Stern » auf der Panzer-Rückseite und die unrichtige Zeichnung des rechten Armes ; die Waffen sind jedoch in den jeweils "richtigen" Händen. »

119. Voir L. Lacroix, *op. cit.*, p. 402.