

EXPLICATION

D'UN

VASE DE LA GALERIE DE FLORENCE

PAR

CHARLES LENORMANT

(Extrait de la *Revue Archéologique*, 6^e année.)

PARIS

A. LELEUX, LIBRAIRE

ÉDITEUR DE LA REVUE ARCHÉOLOGIQUE

RUE PIERRE-SARRAZIN, 9

1850

Bibliothèque Maison de l'Orient



148537

EXPLICATION

D'UN

VASE DE LA GALERIE DE FLORENCE.

Le vase auquel nous empruntons la peinture reproduite sur la pl. 129 de la *Revue Archéol.*, fait depuis longtemps partie de la galerie grand-ducale de Florence. Il est décoré de deux rangs de figures, les unes tracées sur le corps même du vase, les autres plus petites rangées autour du col. Visconti en a donné une explication dans le Musée Pio-Clementin (t. II, tav. xxxii, note 1). Voici comment s'exprime au sujet de ce monument celui des antiquaires qui, après Winckelmann, a répandu peut-être le plus de lumière dans le domaine de l'antiquité figurée : « La fable de Phèdre et d'Hippolyte « se voit représentée sur un superbe vase étrusque de la galerie « du Grand-Duc, publié par Dempster (tav. LXII et LXIII), et ensuite « par Passeri (*Pict. etrusc. in vasc.*, t. I, tab. LVIII et LIX), où ce der- « nier en donne selon son habitude une explication fantastique. Le « sujet y est réparti en deux groupes : dans l'un Phèdre, les cheveux « épars, dans l'attitude de l'égarement et du désespoir, déclare « sa passion au jeune homme étonné ; sa nourrice l'accompagne. « Dans l'autre est Hippolyte en habits de chasse, vêtu précisément « comme le sont les chasseurs sur le vase gravé dans Dempster, « pl. LXVII, avec deux courtes lances ou *venabula*, et avec le « *pileus* rejeté derrière les épaules ; il se soustrait avec impétuosité « aux abominables instances de sa belle-mère, tandis que la vieille « nourrice s'efforce vainement de retarder sa fuite. »

Après avoir fait remarquer (mais à tort) que sur l'original le personnage auquel il attribue le nom d'Hippolyte n'a point la barbe qui lui a été donnée par ses devanciers, Visconti ajoute : « Quant à la si- « gnification des figures placées sur le col du vase et qu'accompagnent « les inscriptions, je suis d'un autre avis que Lanzi, lequel a « cru que *Nicopolis* était le nom de la ville ainsi nommée en l'honneur « de la victoire d'Actium, et que les fêtes auxquelles le vase fait

« allusion étaient celles auxquelles le souvenir de cette mémorable
 « bataille avait fait donner le nom d'*Actia*. Cette opinion renverserait
 « toutes les idées que nous avons de l'art grec. Le très-beau dessin
 « de ces figures, dignes des vases les plus renommés d'Athènes et
 « de Cnide, ne peut en aucune façon être postérieur à Auguste.
 « La simplicité qui les distingue ne convient nullement à cette
 « époque ; et il ne faut pas songer à un style d'imitation. Je ne
 « parle pas des caractères, parce que sous ce rapport l'imitation
 « serait plus difficile à distinguer. Au reste, cette explication
 « n'étant fondée que sur le nom de *Nicopolis*, tombe d'elle-même
 « si l'on réfléchit que, suivant le génie de la langue et du peuple
 « grec, ce nom de *Nicopolis* attribué à une femme n'offre rien
 « de plus extraordinaire que ceux de *Sratonice* et de *Lysistrate* ;
 « soumettre une ville offre une idée analogue à celle de *dissiper* ou
 « de *vaincre une armée*. » A l'appui de cette remarque, l'illustre
 antiquaire cite une inscription grecque dans laquelle se retrouve
 le nom propre de *Nicopolis*.

« Cela posé, dit-il encore, et après avoir reconnu que *Nico-*
 « *polis* est le nom de la femme assise, tâchons de donner à ces
 « figures une explication plus raisonnable. Je crois que ce vase
 « appartient aux *Thesmophories*, et tout s'accorde avec cette hy-
 « pothèse. Nous savons que deux matrones présidaient à ces fêtes,
 « et il y en a deux précisément qui se distinguent par une espèce de
 « siège ou de trône, bien qu'une seule soit assise. Nous savons
 « qu'il y avait encore un surintendant appelé *Στεφανοφόρος*, et sur
 « notre vase c'est *Callias* qui remplit ce rôle. Les deux guerriers
 « sont, à mon avis, les maris des deux femmes assises, lesquels, par
 « leur valeur en combattant pour la patrie, avaient, sans doute,
 « mérité cette distinction pour leurs compagnes ; ils sont désignés
 « sur le vase par leurs noms, *Phorceas* et *Sélinicus*, avec d'autant
 « plus de droit que, comme on sait, les maris de celles qui
 « présidaient aux *Thesmophories* fournissaient l'argent nécessaire
 « à l'éclat de la cérémonie religieuse. Les femmes qui tiennent
 « des instruments sont aussi très-bien placées dans une solennité
 « dont la célébration en Grèce était particulièrement confiée aux
 « femmes, et où l'on employait la musique, tellement qu'un mètre
 « de la poésie grecque reçut le nom de *Thesmophorion*. Le génie
 « ailé et qui vole avec la lyre est celui des Mystères de Cérès
 « *Thesmophore* ou *Législatrice*, appelé *Ἡγεμὼν*, ou *le Guide*. . . . On
 « pourrait chercher dans la lyre une allusion aux lois en l'honneur

« desquelles cette fête était instituée, et ce ne serait pas s'éloigner
 « des métaphores employées dans l'école de Pythagore et dans celle
 « de Platon.

« Enfin, comme la chasteté était rigoureusement exigée dans les
 « rites des Thesmophories, on a représenté sur le corps du vase
 « l'exemple le plus fameux de la chasteté, c'est-à-dire l'histoire
 « d'Hippolyte, le Joseph de la fable grecque. »

En donnant à la fin du volume un nouveau dessin du vase de
 Florence, Visconti ne paraît plus si assuré de son interprétation.
 « C'est, dit-il, une simple conjecture, et si l'on voulait y reconnaître
 « plutôt la solennité d'un mariage, et dans le génie ailé, au lieu
 « de l'*hegemon* des mystères, Cupidon ou Hyménée, je ne m'y
 « opposerais pas. Nous avons seulement préféré cette conjecture,
 « parce qu'elle a quelque rapport avec la fable de Phèdre et Hippo-
 « lyte qui nous paraît certainement représentée sur le corps du vase,
 « à cause de la chasteté, si impérieusement recommandée, comme
 « nous l'avons déjà dit, dans les Thesmophories. »

Avant toute interprétation qui nous fût personnelle, nous avons
 tenu à rapporter *in extenso* l'opinion d'un antiquaire aussi considé-
 rable que Visconti sur un monument dont l'explication présente les
 difficultés les plus sérieuses. Cette citation montre d'abord quelle
 incertitude profonde régnait dans les plus hautes intelligences, quant
 à la manière de comprendre les produits de la céramographie, avant
 qu'une si grande quantité de vases peints fût sortie des entrailles de
 la terre. On reconnaîtra ensuite que Visconti, dont quelques per-
 sonnes affectent d'opposer la précision et la réserve aux témérités
 conjecturales de l'époque actuelle, ne craignait pas, en présence
 de monuments difficiles à aborder, de recourir aux hypothèses les
 plus hardies. Avec les seules ressources de la critique positive, on
 serait resté dans une impénétrable obscurité. L'explication pro-
 posée par Visconti n'est certainement admissible, ni pour l'un ni
 pour l'autre des sujets représentés sur le vase de Florence, et pour-
 tant il en reste, comme on le verra bientôt, quelques précieuses
 observations.

Ajoutons que depuis l'époque déjà éloignée de la publication du
 Musée Pio-Clémentin, l'interprétation du vase de Florence ne paraît
 pas avoir fait de progrès sérieux. Inghirami a calqué avec soin et re-
 produit l'original plus fidèlement que ses devanciers (1). Il a établi un

(1) *Monumenti Etruschi*, t. V, Tav. VII, VIII, IX.

rapprochement ingénieux et dont nous profiterons, entre ce monument et un vase de la première collection d'Hamilton publié par d'Hancarville : mais ses conjectures sur le sujet du vase s'éloignent, malheureusement comme toujours, de la voie tracée à la science. Rizzo Zannoni (1), en comparant le vase même au dessin fourni à Visconti et auquel celui-ci avait eu tort de se fier, n'a pas eu de peine à s'apercevoir que le sujet principal n'avait aucun rapport avec l'histoire d'*Hippolyte*, mais il propose d'y reconnaître *Ménélas poursuivant Hélène*, ce qui n'est pas plus admissible.

Notre but dans ce Mémoire n'est pas d'étudier les deux parties de la décoration du vase de Florence : celle dont les figures sont plus grandes, et qui occupe, pour ainsi dire, la place d'honneur, appartient au cycle héroïque; les progrès de l'interprétation et surtout les inscriptions fournies par un autre vase, ne permettent plus d'hésiter sur la manière dont on doit comprendre cette peinture (2) : c'est *Thésée poursuivant les filles de Sinis*, sujet qui n'a aucun rapport direct avec les Thesmophories, mais dont l'origine attique s'accorde remarquablement avec les circonstances évidemment attiques qui ont suggéré à Visconti l'idée d'une représentation des Thesmophories.

Quant au sujet accessoire qui se déploie sur le col du vase, il se compose de onze figures, dont la principale, assise vers le centre de ce bandeau, montre que le peintre a voulu concentrer sur elle toute l'attention du spectateur. Cette femme, dont le siège à dossier est de la forme la plus élégante, porte une longue tunique sans manches, d'une étoffe fine et plissée, recouvert d'un ampechonium roulé autour de la partie inférieure de son corps. Un diadème entoure sa tête, et ses cheveux sont répandus sur ses épaules; elle tient à la main un bâton court, ou plutôt un rouleau, avec lequel elle semble marquer la mesure; son nom, ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ, est tracé au-dessus de sa tête, où l'on voit aussi une couronne de laurier suspendue.

Un jeune homme, *Callias*, ΚΑΛΛΙΑΣ, est familièrement appuyé sur le dossier de son siège. La partie supérieure de son corps est nue, le bas enveloppé dans une ample chlamyde; il porte un diadème et tient de la main gauche un bâton recourbé, espèce de canne sur laquelle on voit d'ordinaire s'appuyer les éphèbes athéniens.

(1) *Illustraz. di due urne Etrusche, etc.*, p. 56.

(2) Cf. De Witte, *Catalogue Durand*, n°s 346 et 347.

Devant *Nicopolis* est une femme debout, *Cléodora*, ΚΛΕΟΔΟΞΑ, couronnée de lierre, vêtue d'un péplus sans manches et d'un ampechonium, et qui joue de la double flûte. C'est à cette musique que danse un éphèbe, casqué et armé d'une lance, d'un bouclier circulaire et d'une cuirasse de cuir. Ses jambes sont nues, à l'exception d'une bandelette nouée au milieu de la jambe gauche; il est monté sur une espèce de *thymélé* comme celle où se plaçaient les chanteurs dans les jeux publics. Derrière lui, un autre éphèbe, armé de la même manière, avec la même bandelette à la jambe gauche, semble attendre le moment de remplacer son compagnon sur la thymélé. Il a, de plus que lui, deux aigrettes latérales à son casque, et son bouclier porte pour épisème une tête imberbe dans un cercle noir. Le premier de ces guerriers est désigné par le nom de *Phorcas*, ΦΟΡΚΑ, et le second par celui de *Sélinicus*, ΣΕΛΙΝΙΚΟΣ.

La réunion de ces cinq personnages est, en quelque sorte, encadrée par deux femmes debout, à peu près vêtues comme les précédentes, armées, l'une de la cithare, et l'autre de la lyre primitive, qui joignent l'harmonie des cordes au son des flûtes. La première, celle de gauche, placée derrière *Callias*, est accompagnée d'un génie ailé, et qui vole une cithare à la main; la seconde, dont les cheveux sont courts comme ceux d'un éphèbe, semble par son geste diriger les mouvements des danseurs : son nom, *Pégasis*, ΠΕΓΑΣΙΣ, est inscrit au-dessus de sa tête.

La composition se complète par trois jeunes filles debout placées aux deux extrémités, l'une à gauche et les deux autres à droite; toutes trois sont vêtues à peu près de la même manière : leurs tuniques ont de larges manches, et leurs vastes manteaux les enveloppent presque tout entières. Elles ont des cécryphales pour coiffure; un coffre, *λάρναξ* ou *κιβωτός*, est placé aux pieds de celle de gauche; un siège, pareil à celui sur lequel *Nicopolis* est assise, sépare *Pégasis* du premier des personnages accessoires du côté droit.

La singularité de ce tableau est dans ces guerriers qui exécutent une danse armée au sein d'une réunion qui, d'ailleurs, offre l'empreinte des sentiments et des habitudes les plus pacifiques; c'est là que se trouve le nœud du sujet, et l'on s'étonne qu'un antiquaire tel que Visconti se soit arrêté à la pensée de reconnaître *les maris des dames qui président aux Thesmophories* dans des personnages qui se livrent à un exercice aussi extraordinaire.

Une longue expérience des monuments de l'antiquité prouve,

d'une manière presque invincible, que toute interprétation qui n'est pas fondée sur un texte est très-vraisemblablement erronée, et qu'il n'est pour ainsi dire aucun monument qui n'ait son explication dans les débris de la littérature des anciens : le tout est de trouver. Aurons-nous eu ce bonheur dans la circonstance présente? Le lecteur va en juger. *Épicharme dit, dans la comédie des Muses, que Minerve accompagna de la flûte la danse armée des Dioscures, καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δέ φησιν Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις ἐπαυλῆσαι τοῖς Διοσκούροις τὸν ἐνόπλιον.* Ce renseignement que nous devons à Athénée (IV, p. 184, f.), le Scholiaste de Pindare (*Pyth.*, II, 127) le rapporte à peu près dans les mêmes termes : ὁ δὲ Ἐπίχαρμος τὴν Ἀθηνᾶν φησὶ τοῖς Διοσκούροις τὸν ἐνόπλιον νόμον ἐπαυλῆσαι, en ajoutant que c'était de là qu'était venu aux Lacédémoniens l'usage de marcher au combat en se faisant accompagner de la flûte, ἐξ ἐκείνου δὲ τοὺς Λάκωνας μετ' ἀλλοῦ τοῖς πολεμίοις προσίεναι. Nous ne pouvons savoir jusqu'à quel point le Scholiaste est fondé en établissant une telle liaison entre la donnée d'Épicharme et l'une des coutumes de Sparte; mais ici, dans tous les cas, on trouve confondus deux ordres de notions qui doivent être soigneusement distingués.

D'un côté nous avons l'existence de la danse armée, et l'origine héroïque qu'on lui attribuait, les uns à cause du nom de *Pyrrhique* qu'on donnait à cette danse, en faisant remonter l'invention à un certain *Pyrrichus*, Crétois, et à la danse armée des Curètes autour du berceau de Jupiter, ou bien encore s'arrêtant à *Pyrrhus* et à son père Achille comme ayant donné les premiers l'exemple de cet exercice; les autres partant de ce point qu'on donnait le nom de *Castorium*, *Καστόρειον*, à une espèce de chant destiné à accompagner la danse armée, pour établir que les Dioscures avaient droit à la gloire de l'invention (1). Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons douter de l'existence de la chanson guerrière appelée *Castorium*, puisque Pindare en avait composé une en l'honneur d'Hiéron, et que le premier vers s'en est même conservé jusqu'à nous (2).

De l'autre côté nous apprenons qu'Épicharme, poète comique, dans une pièce intitulée *les Muses*, avait introduit la danse armée des Dioscures, en plaçant auprès d'eux Minerve jouant de la flûte, malgré son ancienne aversion pour cet instrument; là est le germe de l'idée comique dont nous chercherons plus loin à deviner l'intention. Dès à présent nous pouvons écarter la supposition qu'Épicharme

(1) Athen., xiv, p. 638, c.

(2) *Fragm. Hyporch.*, 1-3.

aurait suivi, sur ce point spécial, une tradition mythologique sérieusement établie.

Cette comédie des *Muses* n'était qu'une nouvelle édition remaniée de celle qui avait pour titre : *les Noces d'Hébé*; Athénée l'atteste formellement : Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβῆς γάμῳ καὶ Μούσαις — Τοῦτο δὲ τὸ ὄραμα διασκευὴ ἐστὶ τοῦ προκειμένου — κ. τ. λ. (III, p. 110, b.) Or nous savons que dans *les Noces d'Hébé*, les *Muses* étaient au nombre de sept, et même les grammairiens nous ont conservé, sous une forme probablement bien altérée, les noms que le poète de Mégare avait, dans cette circonstance, attribués aux *Muses* (1).

Sur le vase de Florence, nous voyons deux *Éphèbes* auxquels le nom de *Dioscures* convient parfaitement, exécuter une danse armée au son de la flûte. Sept femmes, dont plusieurs portent les attributs caractéristiques des *Muses*, s'offrent à nos yeux sur la même peinture; n'est-ce point assez pour que nous osions dire : le sujet du vase de Florence a été emprunté à la comédie des *Muses* d'Épicharme?

Mais voici les objections : la femme couronnée de lierre qui joue de la flûte n'est point *Minerve*, et Athénée, d'accord avec le Scholiaste de Pindare, dit formellement que c'était *Minerve* qui faisait danser les *Dioscures*.

Si altérés qu'on suppose les noms des *Muses* d'Épicharme dans *Tzetzès* et dans *Eudocie*, on ne saurait y retrouver les éléments de ceux de *Cléodoxa* et de *Pégasis* qui se lisent sur notre vase, au-dessus de deux des femmes qui le décorent. — Notre conjecture est ruinée, si nous ne parvenons pas à détruire ou du moins à atténuer la valeur de ces deux objections. Nous commencerons par la seconde.

Les anciens nous disent bien que les *Muses* étaient une édition remaniée des *Noces d'Hébé*, mais nous ne saurions, d'après leur témoignage, apprécier la différence qui existait entre la première et la seconde version. Parmi les vers qui ont survécu, les uns ont été attribués aux *Noces d'Hébé*, les autres aux *Muses*; d'autres encore, le témoignage est formel, ont fait partie des deux pièces. Mais pour résoudre le problème, il faudrait avoir une indication du motif qui a fait substituer le second titre au premier; or, si nous nous en tenons aux documents littéraires, c'est ce qui nous manque absolument.

Godefroy Hermann a écrit une dissertation spéciale sur les noms qu'Épicharme avait donnés aux *Muses* dans sa comédie des *Noces d'Hébé* : *De Musis fluvialibus Epicharmi et Eumeli* (2). Quant à la

(1) *Tzetzès ad Hesiod. O. et D.*, v. 1; *Eudocia*, ap. *Villoison, Anecd.*, p. 294.

(2) *Opuscula*, t. II, p. 288 et seq.

base philologique de cette dissertation, Hermann a rendu un vrai service en fixant la lecture de *six* de ces noms sur sept. Chez Tzetzes, comme chez Eudocie, les sept Muses, filles de *Piérius* et de *Pimpleïs*, sont *Nilo*, Νειλοῦν, *Tritoë*, Τριτώην, *Asopo*, Ἀσωποῦν, *Heptapole*, Ἑπταπόλην, *Achéloüs*, Ἀχελωΐδα, *Tiöplo*, Τιτόπλουν et *Rhodia*, Ῥοδίαν. Mais dans un fragment tiré des manuscrits de l'Escorial, et publié par Yriarte, on lit Τριτώνην au lieu de Τριτώην, et Ἑπταπόρην au lieu de Ἑπταπόλην. Le rapport du premier de ces noms avec celui du fleuve *Triton*, vient se grouper avec les allusions fort claires de trois autres dénominations au *Nil*, à l'*Asopus* et à l'*Achéloüs*. Pour *Heptaporé* et *Rhodia*, Hermann rappelle l'énumération des fleuves qui descendent de l'*Ida*, dans le XII^e chant de l'*Iliade*, où se lit le vers suivant (20) :

Ῥήσας θ' Ἑπτάπορος τε, Κάρησός τε, Ῥοδίος τε,

imité par Hésiode, dans sa *Théogonie*, 341 :

Νέστον τε, Ῥοδιόν τε, Ἀλιάκμονά θ', Ἑπτάπορόν τε.

Ces rapprochements sont de ceux que l'esprit le plus difficile doit admettre sans hésitation. Il ne reste donc plus, pour compléter la liste des Muses d'Épicharme, que le septième nom, *Tiöplo*, à la correction duquel les manuscrits ne fournissent aucun élément. Hermann croit pourtant devoir proposer Πακτωλοῦν, et rattacher ainsi la septième muse à un septième fleuve qui serait le *Pactole*. Cette dernière conjecture, quoique approuvée par Buttman (1), nous paraît hasardeuse, et nous verrons bientôt qu'il y a lieu de douter de son exactitude.

Si Hermann se l'est permise, c'est qu'il lui fallait absolument un septième fleuve, pour caractériser la seule Muse dont il n'eût pas retrouvé le nom. Écoutons ce qu'il dit de la manière dont Épicharme avait traité son sujet, et de la place que les Muses occupaient dans cette composition. Épicharme avait représenté sous des traits ridicules le repas célébré par les dieux à l'occasion du mariage d'Hercule et d'Hébé. Les habitants de l'Olympe s'y montrent extrêmement gourmands et surtout amateurs de poisson. Pour contribuer à l'éranos et mieux prendre leurs précautions, ils vont eux-mêmes, soit à la pêche, soit au marché. Jupiter y a trouvé deux estur-

(1) *Mythologus*, t. I, S. 274.

geons (ἔλοπες) seulement; il emporte le plus beau et il achète le second, en recommandant qu'on le lui garde pour lui et sa femme, probablement afin de le manger en tête à tête. C'est le sens de trois vers conservés par Athénée, et restitués par le célèbre philologue de Leipzig, avec son habileté ordinaire :

Τὸν τε πολυτιμώτατον ἔλοφ' (ὃ δ' αὖτε κάλλος ὄνιος)

Ἐνα μόνον, καὶ κῆνον ὃ Ζεὺς ἔλαβε κῆκελήσατο

Καθήμεν γ' αὐτῶ τέ οἱ καὶ τῆ δάμαρτι θούτέρω (1).

L'esturgeon n'était pas seul nommé dans *les Noces d'Hébé*; on y trouvait au contraire une longue énumération de tous les poissons bons à manger, et c'est cette espèce de nomenclature qui a excité l'attention des grammairiens, à l'exclusion de passages probablement plus intéressants pour l'histoire littéraire. « N'est-il pas naturel de penser, « ajoute l'habile critique, que le poète qui attribuait aux dieux un « tel appétit pour les poissons, a voulu envelopper les Muses dans le « même ridicule? Si nous considérons les noms qu'il leur a attribués « et les parents qu'il leur a donnés, nous ne nous éloignerons pas « beaucoup de la vérité, en supposant qu'il avait représenté les Mu- « ses, non comme présidant aux inspirations de l'intelligence, mais « comme des professeurs dans l'art de la pêche, qui devait passer, « aux yeux de ces dieux gourmands, pour la science suprême. C'est « ce qui explique pourquoi Épicharme a tiré leurs noms de ceux des « fleuves poissonneux, et a choisi dans l'histoire des Muses ceux de « leurs parents qui s'accordaient le mieux avec cette idée, *Piérus* et « *Pimpleïs*, comme qui dirait en latin *Pinguinus* et *Impletrina*. Ce qui « fait la renommée des fleuves poissonneux, c'est quand ils abondent « en poissons bien gras. »

Remarquons d'abord, à propos de cette conjecture fort applaudie par les philologues de l'Allemagne, que la plupart des poissons énumérés par Épicharme, sont des poissons de mer, qui n'habitent ni ne remontent les fleuves; et ensuite, sans parler du *Rhodus* et de l'*Heptaporus*, qui ne doivent leur renommée qu'à Homère, qui a jamais entendu parler du fleuve *Triton*, de l'*Asopus* ou même de l'*Achéloüs* comme de fleuves particulièrement poissonneux?

Ce n'est pas tout: sans doute les poissons figuraient pour une large part dans le menu du repas nuptial d'Hercule et d'Hébé; mais

(1) Athen., VII, p. 282, d. Ces vers sont cités comme tirés de la comédie des *Muses*.

il y avait des mets de toute nature, et la table n'y était pas probablement moins bien fournie en gibier qu'en poisson. Nous ouvrons le recueil des fragments d'Épicharme, et sous le n° III des *Noces d'Hébé*, nous lisons les vers suivants :

λαμβάνοντε γὰρ

Ὀρτυγας, στρουθούς τε, κορυδάλλας τε φοινικείμονας,
Τέτραγας τε σπερματολόγους, κάγλαας συκαλλίδας (1).

« Ils prennent de cailles, des passereaux, des alouettes au manteau de pourpre, des tétras qui ramassent le grain et des becfigues « délicats. » Ces vers ne peuvent appartenir qu'à une énumération gastronomique du même genre que celle des poissons; si les grammairiens de l'antiquité n'en ont pas cité davantage, c'est qu'en grec, comme dans toutes les langues, les noms des quadrupèdes et des oiseaux étaient moins nombreux et plus connus que ceux des poissons.

Que par allusion aux surnoms de *Piérides* et de *Pimpleïdes* que portaient les Muses, Épicharme leur ait donné pour père le mont *Piérus* et pour mère la fontaine *Pimpleïs*, à cause de la dimension et de la qualité du repas de nocce du dieu *mangeur* par excellence, *Ἀεθφάγος* (2), c'est ce que nous admettons sans difficulté: les filles de tels parents étaient seules d'assez joyeuses créatures pour chanter à un aussi copieux festin; mais nous ne consentons pas à dépouiller ces déesses de leur caractère essentiel, la poésie et la musique, et nous ne doutons pas que, dans la composition d'Épicharme, elles n'aient rempli aux noces d'Hercule leurs fonctions habituelles.

Pour étendre, plus que ne l'a fait Hermann, l'idée qu'on doit se faire de la composition des *Noces d'Hébé*, il se présente un rapprochement très-naturel et que nous ne devons pas négliger. Le mariage d'*Hercule* avec *Hébé* est, comme ceux de *Pélée* et de *Thétis*, de *Cadmus* et d'*Harmonie*, l'union d'un héros et d'une déesse. Quand il est question de ces mariages, les poètes font descendre les dieux sur la terre, soit pour apporter des dons aux nouveaux époux, soit pour s'asseoir au banquet nuptial. Catulle a développé cette double pensée dans son épithalame de *Pélée* et de *Thétis*. On y voit *Chiron*, descendant du *Pé lion*, et le fleuve *Pénéée*, abandonnant *Tempé*,

(1) *Epicharmi fragmenta*, ed. Kruseman, p. 25.

(2) Athen., X. 1, p. 411, a.

l'un pour apporter en couronnes toutes les fleurs des champs, l'autre traînant avec lui de grands arbres qu'il a déracinés et avec lesquels il décore la salle du festin. Jupiter, Junon, et les dieux leurs enfants, viennent ensuite prendre part à la fête :

Princeps e vortice Peli

Advenit Chiron, portans silvestria dona :
 Nam quodcumque ferunt campi, quos Thessala magnis
 Montibus ora creat, quos propter fluminis undas
 Aura parit flores tepidi fecunda Favoni,
 Hos in distinctis plexos tulit ipse corollis
 Confestim Peneos adest, viridantia Tempe

linquens

Non vacuus : namque ille tulit radicitus altas
 Fagos, etc.
 Hæc circum sedis late contexta locavit,
 Vestibulum ut molli velatum fronde vireret.

Inde pater Divum, sancta cum conjugè, natisque
 Advenit
 Qui postquam niveis flexerunt sedibus artus,
 Largæ multiplici constructæ sunt dape mensæ.

(*Epithal. Pel. et Thet.*, v. 279-305).

Les témoignages des autres auteurs joints aux monuments de l'art prouvent que Catulle n'a employé qu'une partie des matériaux qu'il avait à sa disposition : c'est ce que démontre notamment le célèbre sarcophage de la villa Albani (1), sur lequel on voit *Vulcain*, *Minerve* et les *quatre Saisons*, apportant à *Pélée* et à *Thétis* leurs présents de noces. Aux produits qu'offre le printemps et qui rappellent ceux que Catulle met dans les mains de Chiron et du Pénéé, se joignent ceux de l'hiver et de l'automne, c'est-à-dire des pièces de gibier à poil et à plume, et qui, sans doute, comme dans la conception d'Épicharme, devaient figurer sur la table des dieux.

Tout semble donc démontrer une ressemblance entre la disposition du poëme de Catulle et le canevas de la comédie d'Épicharme : or, chez Catulle, les *Parques*, présentées sous une forme séduisante, chantent pendant le repas nuptial l'union du héros avec la déesse, et prédisent les glorieuses destinées d'Achille (2) ; et Pindare dit la même chose des Muses aux noces de Pélée et de Thétis, comme à celles de

(1) Winckelmann, *Mon. ined.*, tav. III.

(2) « Veridicos Parcæ cœperunt edere cantus.

« His corpus tremulum complectens undique quercus,

« Candida purpurea quam Tyro incinxerat ora :

« At roseo niveæ residebant vertice vitta.

(*Epith. Pel. et Thet.*, v. 307-10.)

Cadmus et d'Harmonie (1). Les Muses peuvent-elles donc avoir accompli un rôle différent quand il s'est agi d'Hercule et d'Hébé?

Quant à leur caractère de *Muses fluviales*, comme dit Hermann, et à leurs noms tirés de six ou sept fleuves, cela tient, selon nous et comme l'a déjà soupçonné Buttman en rendant compte du mémoire de G. Hermann (2), à l'origine même des Muses, qui, dans la tradition primitive, se confondaient avec les *Nymphes* des fleuves et des fontaines. La comédie se prêtait naturellement à cette espèce d'allusion; car les Muses en descendant du rang élevé que leur assignent les hautes inspirations de la poésie, redeviennent rustiques comme à son berceau et ne s'élèvent pas au-dessus des plus simples divinités de la campagne; les exemples que nous avons cités ailleurs de cette analogie des Nymphes et des Muses sont déjà très-nombreux (3).

Il suit de là que le caractère *fluvial* des Muses d'Épicharme était, dans la conception du poète, une *convenance* et non une *nécessité*: de même que, dans Catulle, le *fleuve Pénée* associé aux autres divinités terrestres, prend une grande part aux préparatifs de la fête nuptiale de Thétis et de Pélée (4); de même dans Épicharme les Muses, assimilées aux Nymphes des fleuves, trouvaient naturellement leur place dans la réunion des dieux de tout rang et de tout ordre: il suit de là que la septième Muse, dont le nom nous est caché sous la forme corrompue de *Τιτόπλου*, peut bien s'être distinguée de ses compagnes et n'avoir eu rien de commun ni avec le *Pactole*, ni avec aucun autre fleuve.

Mais les Muses, qui portaient, au moins pour la plupart, des noms empruntés aux fleuves dans *les Noces d'Hébé*, se retrouvaient-elles exactement avec les mêmes noms dans la seconde édition de cette comédie? Parmi les fragments qui nous sont parvenus, il y en a d'attribués à l'une ou à l'autre de ces pièces, d'autres sont donnés comme existant à la fois dans les deux ouvrages; enfin, on a quelquefois la double version du même passage. Ainsi, au lieu des vers relatifs au gibier, que nous avons donnés plus haut comme appartenant aux *Noces d'Hébé*, Athénée nous fournit la variante correspondante dans la comédie des *Muses*:

(1) *Pyth.*, III, v. 88 et seq.; *Fragm.*, p. 563. ed. Boeckh.

(2) *Mythologus*, t. I, S. 275 folg.

(3) *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 219.

(4) *L'Océan ou Nérée*, reconnaissable à sa queue de poisson, vient après les chars des autres dieux, aux noces de Thétis, sur le vase François. Voy. à la fin de ce mémoire l'*Appendice* relatif au *Vase François*.

Ἦν δ' ἐρώδιοί τε πολλοὶ μακροκαμπυλαύχενες,
 Τέτραγές τε σπερματολόγοι κἀγλααὶ συκαλλίδες (1).

« Il y avait grand nombre de hérons au long bec emmanché d'un long cou, des tétras qui recueillent le grain et des becfiges délicats. » Les textes relatifs aux poissons se reproduisent en grand nombre dans les *Muses*, ce qui prouve que la pensée à laquelle Hermann a rattaché l'introduction des *Muses fluviales* n'était pas étrangère à cette nouvelle forme de l'ouvrage. Tout reste donc fort incertain sur ce point. Voici cependant une induction qui n'est pas sans vraisemblance : les *Muses* jouaient un rôle dans les *Noces d'Hébé*, Athénée l'atteste ; Épicharme remanie cet ouvrage, et le titre étendu disparaît, pour laisser la place à un titre évidemment plus restreint. Que peut signifier ce nouveau titre, si ce n'est que la scène des *Muses* ayant obtenu le plus de succès lors de la représentation des *Noces d'Hébé*, le poète aura développé de préférence cette partie de sa comédie, en restreignant les autres scènes et en subordonnant ce qui d'abord formait le principal sujet de l'ouvrage ?

La pièce devenant plus spécialement celle des *Muses*, ces déesses auront dû revenir d'une manière plus décidée à leur caractère naturel et prédominant ; le poète aussi se sera sans doute permis de leur donner d'autres noms que la première fois. Le peintre du vase de Florence empruntant son sujet plutôt aux *Muses* qu'aux *Noces d'Hébé* aura reproduit les noms de l'édition la plus récente ; à moins qu'à l'exemple d'autres artistes de sa profession, il n'ait mieux aimé désigner quelques-uns de ses personnages par des épithètes tirées, comme les noms propres, de la pièce originale, ou conformes au caractère des figures qu'ils accompagnent. Pour ne citer que des exemples connus et indubitables de cette fantaisie des artistes anciens, nous rappellerons le miroir sur lequel Pollux est désigné par le surnom de *Callinicus* (2), et le vase où l'inscription ΑΙΔΟΣ, la *Pudeur*, est placée au-dessus de la figure de Diane, défendant sa mère Latone contre les outrages de Tityus (3).

Toutefois, quelles que soient ces variantes, qu'elles proviennent d'Épicharme lui-même ou du peintre qui lui a emprunté son sujet, il y a un nom qui me paraît fixé, et dans lequel nous trouvons la

(1) Epich., *Fragm.*, p. 41.

(2) Micali. *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. I, 1. De Witte, *Catalogue étrusque*, n° 293.

(3) *Étite céramogr.*, t. II, pl. VI.

confirmation de la manière dont nous avons interprété le vase de Florence. On a vu plus haut que Hermann n'avait pu rattacher le nom altéré de la septième Muse, *Τιτόπλουν*, à son système des *Muses fluviales* qu'en se permettant une correction *Πακτολοῦν*, fort éloignée de la leçon constante des manuscrits. Le principal personnage sur le vase de Florence, s'appelle *ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ*, et ce nom offre beaucoup plus d'analogie avec la leçon *Τιτόπλουν*, *ΤΙΤΟΠΛΟΥΝ*, *ΝΙΚΟΠΟΛΙΝ*.

Même nombre de lettres, ordre presque identiquement semblable, il y a là tout ce qu'il faut pour justifier une correction philologique, et nous nous y arrêtons avec confiance.

Les sept Muses d'Épicharme, même dans *les Noces d'Hébé*, n'étaient donc pas toutes *fluviales*, et la principale d'entre elles n'avait subi aucune modification en passant de la première édition à la seconde. Nous disons la principale, parce qu'elle occupe sur le vase une place prééminente, et parce que dans la citation de Tzetzès et d'Eudocie, elle se distingue des six autres qui ont toutes un caractère commun.

On verra plusieurs exemples dans le second volume de notre *Élite des monuments céramographiques* (1), d'une place d'honneur assignée à l'une des Muses entre ses compagnes; ici nous établirons un rapprochement plus direct avec un monument dont l'analogie avec celui qui nous occupe n'a pas échappé à l'attention d'Inghirami: c'est un vase de la première collection de Hamilton, publié par d'Hancarville (2), et que l'antiquaire toscan a placé dans ses *Monumenti Etruschi*, à la suite du vase de Florence; nous avons fait graver cette composition au-dessous de celle qui fait le sujet principal de ce Mémoire (Voy. pl. 129, n° 2). La femme diadémée avec les cheveux épars qu'on voit assise au premier rang de cette composition, est exactement vêtue comme *Nicopolis*; une de ses suivantes ou de ses compagnes lui présente une couronne de laurier; deux autres couronnes semblables sont suspendues dans l'intérieur de l'édifice, et c'est encore une analogie avec le vase de Florence, où l'on voit une couronne de laurier au-dessus de *Nicopolis*. Ces rencontres ne sont pas fortuites et justifient le rapprochement d'Inghirami.

Ici nous voyons dix personnages rassemblés, huit femmes, un jeune homme et un génie ailé. Le jeune homme est couronné de laurier et tient à la main, en guise de sceptre, une grande branche

(1) Voyez surtout tom. II, pl. xxxvi, A.

(2) T. I, pl. xxxii.

du même arbre : ce ne peut être qu'*Apollon*. Les Muses sont quelquefois au nombre de huit ; telles elles s'offrent à nous dans la fameuse série des peintures trouvées à *Herculanum* (1), et, comme ici, *Apollon* complète le nombre le plus habituel de ces déesses. Nous n'hésitons donc pas à considérer comme une nouvelle représentation des Muses la peinture publiée par d'Hancarville.

Maintenant, pour deviner quelle est dans cette composition la Muse principale, il faut remarquer qu'*Apollon* semble se diriger vers elle ; or, dans les traditions mythologiques, celle des Muses dont le rapport avec *Apollon* semble le plus étroit, c'est *Calliope* que le dieu du Parnasse rend mère de *Linus* et d'*Orphée* (2). Le sujet du vase sera donc le mariage d'*Apollon* et de *Calliope* ; dans l'autre Muse assise, armée d'un sceptre et que l'Amour semble couronner, nous reconnaitrons *Uranie*, qui, comme *Vénus-Uranie*, préside à l'union des deux époux. La troisième Muse debout, qui présente la couronne à *Calliope*, se fait reconnaître pour *Melpomène*, à ses manches serrées qui font partie du costume théâtral ; cette couronne et celles qu'on voit suspendues dans le tableau, se rapportent donc à des prix remportés dans les jeux de la scène. Les quatre autres filles de *Mnémosyne* n'ont pas d'attributs assez distincts, à moins qu'on ne reconnaisse *Érato* dans la jeune fille des genoux de laquelle *Éros* semble s'élançer pour voler vers *Uranie*. Au début de l'épithalame de *Julie* et de *Manlius*, *Catulle*, imité depuis par *Claudien* (xxx1, *Epithal. Pallad. et Celer.* v. 31) fait d'*Hyménée* un fils d'*Uranie*, habitant de l'*Helicon*.

*Collis o Heliconci
Cultor, Urania genus.*

Le génie ailé, compagnon des Muses, que nous montre le vase de d'Hancarville, peut donc être considéré comme le fils d'*Uranie*, présidant à l'union d'*Apollon* et de *Calliope*.

Les Muses, dans les productions de l'art grec, se mêlent aux circonstances solennelles de la vie ; quand on les rencontre sur les sarcophages, il ne faut pas croire qu'elles désignent particulièrement la sépulture d'un poète ; il en est de même quand elles figurent dans quelque scène de mariage. Le mariage étant lui-même, nommément sur les vases, une expression adoucie de la mort, ainsi que tout ce qui se rapporte aux jeux et au théâtre, il n'y aura rien que d'accord avec les nombreux exemples que nous avons déjà rassemblés (3), à

(1) *Ant. di Ercolano, Pitt.* T. II, tav. 1-x.

(2) *Apollod.* 1, 3, 2 ; *Schol. ad Apollon. Argonaut.* 1, 23.

(3) Dans notre *Elite des monuments céramographiques*, et ailleurs.

reconnaître dans le mariage d'Apollon et de Calliope, comme dans l'union du même dieu ou d'Adonis avec Vénus (1), une de ces images sous lesquelles les Grecs aimaient à voiler l'idée de la mort d'un jeune homme enlevé dans la fleur de son âge.

Mais ces réflexions semblent nous conduire bien loin de la comédie d'Épicharme; si c'est *Calliope* en effet qui figure sur le vase d'Hamilton, quelle analogie peut-il exister entre *Calliope* et *Nicopolis*, représentée de la même manière? Comment une Muse peut-elle recevoir le nom de *Nicopolis*, et quel est enfin le sens qu'on doit attacher à cette dernière dénomination?

Au lieu d'aborder de front cette grave difficulté, nous passerons immédiatement au personnage qui s'appuie familièrement sur le siège de Nicopolis, et dont le geste indique qu'il prend plaisir à la danse exécutée par les deux éphèbes armés. Un jeune homme vêtu de la même manière, appuyé sur un bâton semblable, a, dans une autre occasion, fixé notre attention d'une façon toute particulière, et d'après les circonstances dont il était entouré, nous n'avons pas craint de lui attribuer un nom historique. Les personnes qui s'occupent de l'étude des vases, n'ont pas oublié la controverse qui s'éleva à l'occasion de la peinture où nous croyions reconnaître l'arrivée de *Gorgias* dans Athènes (2); le jeune homme qui, suivant notre manière de voir, offrait au célèbre rhéteur une bourse pour prix de ses leçons, nous parut pouvoir être *Critias*, auquel sa libéralité envers le vendeur de paroles a particulièrement attiré les railleries de Platon. Cette opinion, à laquelle on n'en a pas substitué une autre plus vraisemblable, se trouve avec le temps et l'expérience plutôt fortifiée qu'affaiblie dans notre esprit.

Si c'est encore un jeune Athénien que représente le vase de Florence, l'attribution du nom qui lui convient ne nous causera pas une longue incertitude; car ce nom est écrit en toutes lettres au-dessus de sa tête, c'est *Callias*. Il diffère du *Critias* de l'autre vase par la bande de pourpre qui orne le bord de son manteau, et surtout par le *diadème* dont ses cheveux sont ornés; et l'on va voir que ces particularités conviennent au *Callias* contemporain d'Épicharme, le seul dont il puisse être ici question. Rappelons en peu de mots les souvenirs historiques qui se groupent autour de ce personnage (3).

(1) *Elite céramogr.*, t. II, p. 52 et suiv.

(2) *Catalogue étrusque*, n° 155.

(3) M. Boeckh a rassemblé ces témoignages dans son *Économie politique des Athéniens*, t. II, p. 279 et suiv. de la trad. française.

Les critiques modernes semblent d'accord pour reconnaître que la dignité de *dadue* ou *porte-flambeau* des mystères d'Éleusis était héréditaire dans sa famille; ce qui est certain, c'est qu'il était *dadue*, et c'est ainsi que le désignent habituellement les auteurs de l'antiquité, Καλλίας ὁ δαδοῦχος. Ces fonctions lui assignaient un costume distinct entre les autres Athéniens. Le Scholiaste d'Aristophane dit qu'il combattit à Marathon *sans quitter son costume religieux*, ὁ ἐν τῇ ἱερᾷ στολῇ προσελθὼν ἐπὶ τὴν μάχην εἰς Μαραθῶνα (1). Nous pourrions ignorer les caractères distinctifs de ce costume, si, à propos de la même circonstance, Plutarque ne s'était montré plus précis, en racontant qu'un des Perses vaincus le prit pour un roi, à cause du *strophium qui retenait ses cheveux*, οἴηθεις βασιλέα διὰ τὴν κόμην καὶ τὸ στρόφιον εἶναι (2).

Au point où notre interprétation du vase de Florence est arrivée, on ne fera pas de difficulté à reconnaître *Callias le dadue*, dans le *jeune homme diadémé* qui porte, écrit au-dessus de sa tête, le nom de ΚΑΛΛΙΑΣ.

C'était un personnage de la plus haute importance; la famille à laquelle il appartenait, et dans laquelle se renouvelaient alternativement les noms d'*Hipponicus* et de *Callias*, était au premier rang de l'oligarchie républicaine. Dans la lutte des citoyens puissants par leur richesse et leur influence contre la tyrannie, unie presque toujours au parti populaire, le premier Callias dont le nom nous soit parvenu, aïeul de celui qui nous occupe en ce moment, s'était distingué par l'audace avec laquelle il s'était présenté pour acquérir les biens de Pisistrate, *toutes les fois* que celui-ci avait été chassé d'Athènes (3). Après l'abolition de la tyrannie, il s'était fait pardonner ses immenses richesses, en constituant des dots considérables à chacune de ses trois filles, et en leur permettant de suivre, dans le choix de leurs époux, l'inclination qu'elles pouvaient avoir pour des citoyens pauvres. Cette opulence s'était démesurément accrue dans les mains de son petit-fils: on l'avait surnommé *Λακκόπλουτος*, c'est-à-dire *puits de richesses* (4). A ce surnom se rattachaient diverses anecdotes dont nous n'avons pas à discuter l'exactitude historique, mais qui ont leur importance, en ce qu'elles ont fourni aux poètes comiques un sujet d'interminables plaisanteries. On racontait qu'après

(1) *Ad Nubes*, 64.

(2) Aristid., V.

(3) Herodot., VI, 122.

(4) Suid., *Lex.*, v. Καλλίας et Λακκόπλουτος.

la bataille de Marathon, un des généraux perses lui avait montré un trou profond dans lequel il avait caché de grandes richesses, et que Callias, trahissant sa confiance, l'avait tué pour s'emparer de ce trésor (1). Quelques-uns, sans doute par l'effet d'une confusion de dates, transportaient ce récit à l'époque de Salamine (2); d'autres mettaient l'abus de confiance, qui aurait ainsi accru l'opulence de cette famille, sur le compte d'Hipponicus, père du second Callias. Les plus riches habitants d'Érétrie d'Eubée s'étant enfuis à l'approche des Perses, lors de la campagne de Datis et d'Artapherne, Hipponicus, qui aurait reçu de la part de l'un d'eux un dépôt considérable provenant aussi d'un Perses par un enchaînement de circonstances dont la discussion ne saurait nous intéresser ici, Hipponicus, dis-je, aurait profité de la destruction complète d'Érétrie et de la transplantation de ses habitants dans l'Asie, pour s'approprier les valeurs qui lui avaient été remises (3). Cette version est précieuse pour nous, en ce qu'elle prouve que lors de la bataille de Marathon, Callias avait encore son père, ou venait de le perdre très-récemment, circonstance à noter, quand nous voyons que le Callias du vase de Florence est représenté avec les traits de la jeunesse.

Au reste, ce dernier personnage devait exciter l'envie, non-seulement par ses richesses, mais encore par l'étroite union qu'il avait su se ménager avec le personnage devenu bientôt le plus important de la République. On prétendait que c'était lui qui avait fourni, ou du moins avancé à Cimon, les fonds nécessaires pour acquitter l'amende due par Miltiade au moment de sa mort. Pour prix de ce service, il avait reçu la main de la sœur Elpinice, fille du vainqueur de Marathon (4). Le frère d'Elpinice continua de se servir de Callias; il en fit un des ambassadeurs qui allèrent jusqu'à Suse pour obtenir d'Artaxerce le traité humiliant par lequel la fréquentation du voisinage de la mer et la navigation de l'Archipel étaient interdites au Grand Roi (5). Au retour de Callias, on lui fit expier ce succès par une amende de cinquante talents, sous prétexte qu'il avait reçu des présents (6). Les témoignages anciens ne sont pas d'accord sur l'époque de l'ambassade de Callias, mais la persécution démocratique

(1) Schol. ad Aristoph. *Nubes*, 64.

(2) Suid., v. *Δακκόπλουτος*.

(3) Athen., XII, p. 536, e.

(4) Plut., *Cim.*, IV.

(5) Demosth., *De falsa leg.*, p. 428.

(6) Boeckh., *Econ. pol. des Ath.* T. II, chap. XII, p. 135.

dont il fut l'objet ne peut guère avoir eu lieu qu'après la mort de Cimon.

Ainsi donc, Épicharme aurait traduit sur la scène de Syracuse Callias le Daduque, le plus riche des Athéniens, et le vase de Florence nous aurait transmis le souvenir de ce fait, dont il n'existe aucun vestige parmi les témoignages littéraires de l'antiquité. Avant d'en déduire les conséquences, il nous faut en établir la vraisemblance et la probabilité.

Les principales circonstances de la vie d'Épicharme ont été bien établies par M. Gysar, dans son livre intitulé : *De Doriensium comœdia quæstiones* (1). Du travail de cet érudit, il résulte qu'Épicharme, né à Cos et transporté à Mégare de Sicile dans sa première enfance, fut d'abord au nombre des disciples de Pythagore. Après la mort de son maître et la dispersion de son école, il retourna dans sa patrie, qu'il quitta plus tard avec Cadmus, qui en avait été le tyran. Selon toute vraisemblance, Épicharme resta attaché à la fortune de ce personnage; il le suivit à Zancle, d'où, chassé par Anaxilas, tyran de Rhegium, il vint à Mégare, ville qui ne tarda pas à être détruite par Gélon, tyran de Syracuse. Épicharme subit alors la destinée des principaux habitants de Mégare, forcés de s'établir dans la capitale dont Gélon s'attachait par ces moyens à accroître la population. Nous trouvons Cadmus au nombre des amis de Gélon, et quand Hiéron, frère de ce dernier, lui a succédé, c'est pour le nouveau maître de Syracuse qu'Épicharme écrit ses principales comédies.

On est généralement disposé à croire qu'Épicharme, dans ses pièces de théâtre, évitait les allusions politiques; et, en effet, on aurait peine à comprendre qu'il eût existé, sous l'intelligente, mais jalouse tyrannie des maîtres de Syracuse, une liberté comparable à celle du théâtre d'Athènes. Toutefois, si Épicharme devait éviter les allusions et les critiques propres à blesser Hiéron, il n'en était sans doute pas de même de celles qui tournaient à la louange de son protecteur. Ainsi, le Scholiaste de Pindare atteste formellement que, dans la pièce intitulée : *Nῆσοι*, *les Iles*, Épicharme avait célébré la victoire d'Hiéron sur Anaxilas, lorsque celui-ci voulait détruire de fond en comble la ville de Locres (2). Le titre de plusieurs des comédies d'Épicharme, *la Mégaride*, *les Perses*, indiquent des pièces politiques.

(1) M. W. Brunet de Presle (*Établissements des Grecs en Sicile*, p. 492 et suiv.) a très-bien analysé ce qui concerne Épicharme dans l'ouvrage de M. Gysar.

(2) *Ad Pyth.*, I, 98. "Ὅτι Ἀναξίλαος Λοκροῦς ἠθέλησεν ἄρδην ἀπολεῖσθαι, καὶ ἐκώλυθη πρὸς Ἱέρωνος, ἱστορεῖ Ἐπιχάρμος ἐν Νήσοις.

Parmi ces comédies, il y en avait une qui portait le nom d'*Héraclite* (1), d'où il est permis de conclure que, à la satire politique, Épicharme joignait la satire des philosophes. Resté lui-même passionnément attaché à la doctrine de Pythagore, il devait se sentir porté à ridiculiser les chefs de l'école ionienne. Quant à la place que la critique littéraire tenait dans les comédies d'Épicharme, elle est attestée par le Scholiaste d'Eschyle, qui, à propos d'un mot de la tragédie des *Euménides*, atteste que le poète de Mégare s'était moqué du grand tragique athénien : Τριμαλφούμενον συνεχές τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλῳ δι' ὃ σκώπτει αὐτὸν Ἐπίχαρμος (2).

Si, dès une époque aussi ancienne, le côté grave et élevé du théâtre d'Athènes occupait ainsi les gens de lettres et le public de Syracuse, à plus forte raison devait-il en être de même des poètes, probablement très-médiocres, qui devancèrent, dans le genre de la comédie, l'apparition d'Aristophane. Ici, même, il y avait pour Épicharme une raison particulière. Sans doute le rôle de protecteur des lettres adopté par Hiéron, et l'honorable hospitalité qu'il donna tour à tour aux plus grands poètes, à Pindare, à Eschyle, à Simonide de Céos, à Bacchylide, devaient produire autour de lui un grand mouvement dans les esprits. Mais pour ce qui concerne la comédie, les prétentions encore peu justifiées des Athéniens étaient de nature à exciter la verve de ceux qui fondaient alors ce qu'on a nommé depuis l'école de la Sicile. Or, cette école avait une origine mégarienne; elle avait pris naissance aux portes d'Athènes, et la Mégare de Sicile n'avait fait en cela que suivre l'impulsion donnée par sa métropole.

Cette dernière ville, dont le propre fut de parcourir avec une rapidité et une violence extraordinaires toutes les phases des révolutions politiques, qui épuisa en un siècle le pouvoir absolu, l'oligarchie et la démocratie, précéda de même les autres villes de la Grèce dans le déploiement de cette faculté qui consiste à pénétrer les faiblesses de la nature humaine, et à en rendre les ridicules par une expression vive et naturelle. Théognis, qui vint en Sicile pendant les dernières années de sa vie et qu'Épicharme put y connaître, est resté le plus fin et le plus élégant des poètes moralistes. Chassé de sa terre natale par la démagogie, il chercha un asile dans cette autre Mégare, qui conservait le génie national, sans participer à ses excès. La comédie, née à Mégare de la Grèce, étendit son influence sur Mégare de la Sicile,

(1) *Antiatt. in Bekkeri Anecdotis*, I, p. 83, 28.

(2) *Schol. ad Æschyl. Eumenid.*, 609 (616).

et les critiques s'étonnent aujourd'hui de trouver sous ce rapport tant de traits communs entre les deux villes (1).

Quand Athènes, initiée aux premiers éléments de l'art par le Mégarien Susarion, voulut à son tour avoir ses poètes comiques, quand les essais d'un Euxénide, d'un Myllus et d'un Magnès (2) rendirent cette prétention manifeste, quand surtout Chionide, considéré comme le fondateur de la Comédie ancienne, fit preuve d'un peu plus d'aptitude, on conçoit que les Mégariens qui avaient porté à Syracuse leur talent national, se soient inquiétés de cette concurrence, et qu'Épicharme, le plus habile d'entre eux, se soit fait l'interprète de ce sentiment de rivalité.

Il y avait donc bien des motifs pour que ce qui se passait à Athènes fût l'objet de l'attention et de la critique sur le théâtre de Syracuse. Épicharme, l'ami de Cadmus et le favori d'Hiéron, était du nombre de ces hommes qui, par intérêt comme par principe, cherchaient dans la monarchie un abri contre le vent des révolutions. Le frère du vainqueur d'Himéra devait être animé des sentiments d'une noble rivalité à l'égard des vainqueurs de Salamine; et en même temps, il surveillait sans doute d'un œil jaloux la conduite des oligarques qui, comme Callias, cherchaient, par leur hostilité constante et traditionnelle contre les tyrans, à s'établir dans l'esprit d'un peuple passionné de liberté; et enfin l'habile politique voyait avec regret le prestige des arts et de la poésie entourer les républiques d'une auréole qu'il aurait voulu réserver à son pouvoir. Ainsi Épicharme, pour son propre compte, comme pour celui de son protecteur, ne pouvait guère laisser les Athéniens jouir en repos de leur gloire et de leurs spectacles.

Entre tous ces motifs, obligé de désigner celui qui servit principalement de mobile à Épicharme, nous croyons devoir donner le pas à la critique littéraire; Épicharme poursuivait les mauvais poètes comiques d'Athènes, et Callias était en butte à ses railleries, surtout comme leur patron, comme celui qui, par ses libéralités, avait dû contribuer à la dépense des spectacles. Il existe, dans Servius, un passage relatif à la comédie des *Muses*, qui ne nous paraît jusqu'ici avoir été ni bien corrigé, ni sainement compris (*ad Æneid. I, 8*): *has Musas Siculus Epicharmus non multas, sed ὑμονοῦσας dicit*. Il s'agit évidemment ici d'un nom collectif qu'Épicharme avait donné aux *Muses*, indépendamment des noms particuliers dont il les avait afflu-

(1) V. *in primis*, Gysar, *Op. c.*, p. 14 et seqq.

(2) Suid., v. *Ἐπιχαρμῶς*. Diomed., III, p. 486. Putsch.

blées. Hermann corrige très-bien *non Musas*, mais au lieu de *ἑμοῦσας*, il propose *ἑμοῦ οὔσας*, ou *ἑμοῦ ναούσας*, ce qu'on ne saurait admettre : car il est question d'un nom donné aux Muses en général, et non d'une périphrase qui aurait servi à les désigner. Nous croyons que le poète de Mégare avait substitué au nom usité un mot forgé par lui-même celui de *Ἄμουσαι*, mot qui prêtait à l'équivoque et à la plaisanterie : car si on écrit l'adjectif *ῥ* et *ῥ ἄμουσαι* avec l'esprit *rude*, il peut exprimer l'indissoluble union des Muses; si, au contraire, on emploie l'esprit doux, ce mot qui signifie alors *grossier, sans instruction et sans grâce*, convient à des Muses assez mal avisées pour inspirer les informes essais du théâtre athénien.

On conçoit désormais pourquoi Épicharme a donné le nom de *Nicopolis* à la principale de ses Muses. *Nicopolis* veut dire non celle qui a vaincu la ville, mais la *Ville victorieuse* : pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler l'origine de la *Nicopolis* ou *Ville de la Victoire*, qu'Auguste fonda en vue du théâtre de la bataille d'Actium. On sait d'ailleurs tout ce que le personnage des *villes personnifiées* a d'extension et d'élasticité dans les habitudes de la religion grecque : c'est non-seulement la ville elle-même, mais sa Fortune, son Génie ou sa divinité protectrice : toute victoire remportée dans un concours public est celle de la ville elle-même ; elle monte dans le char des vainqueurs, elle emprunte les ailes de la Victoire (1). Si donc la Ville est en même temps sa propre Fortune et sa Victoire, rien ne s'oppose à ce qu'elle soit aussi sa *Muse*, dès qu'il s'agit de spectacle et de poésie.

Le nom de *Nicopolis* convient admirablement à la personnification d'Athènes ; d'abord si l'on prend la chose au sérieux : car après Marathon et Salamine, quelle ville pouvait contester à Athènes le nom de *Ville de la Victoire* ? et ensuite avec l'ironie de la satire, Athènes étant aussi la *ville* où les poètes comiques remportaient la victoire à si bon marché.

C'est aussi dans une intention de comédie qu'Épicharme établit un rapport familier et presque sans façon entre Athènes et le plus riche de ses citoyens. On se rappelle alors le mariage à la fois allégorique et mystique de *Plutus* et de la *Fortune* (2). D'ailleurs Callias, en

(1) Nous reviendrons sur ces idées dans un Mémoire consacré aux personnages que portent les chars sur les médailles des vases grecs. Cf. d'ailleurs ce que j'ai dit dans mon travail sur la Religion de Cybèle, *Nouv. Ann. de l'Inst. Arch.*, t. I, p. 236 et suiv. et dans l'*Étude des Mon. céram.*, t. II, p. 130.

(2) Voy., au sujet de ces personnages, un curieux Mémoire de M. Gerhard, sur l'*Agathodaemon*.

sa qualité de *daduque*, est plus près des dieux que les autres citoyens ; le diadème qu'il porte se retrouve sur la tête de Nicopolis ; et cette dernière à son tour ne peut-elle pas descendre du rang des dieux et se rapprocher de Callias? Épicharme du moins a pu trouver matière à plaisanterie en donnant à la personnification d'Athènes un nom qui diffère très-peu de celui de la femme de Callias : dans *Nicopolis*, on retrouve avec une transposition de lettres, les éléments de celui d'*Elpinice*.

Tout en se méprenant sur le vrai sujet du vase de Florence, Visconti, on doit le reconnaître maintenant, était guidé par un instinct supérieur, lorsqu'il attribuait un caractère attique et même éleusien à la scène dont nous nous occupons. *Callias* n'est pas le *Stéphanophore* des Thesmophories, mais c'est le *daduque* des Grands Mystères, et cette considération que nous n'avons pas dû négliger va peut-être nous fournir l'explication du seul problème que nous n'ayons pas encore résolu, l'absence apparente de Minerve sur le vase où l'indication fournie par Athénée semble exiger sa présence.

Si *Nicopolis* enflait elle-même les flûtes, il n'y aurait plus de difficulté : car Athènes se confond avec sa divinité protectrice, et nous avons des monuments où Minerve n'est pas plus distinctement caractérisée que dans la figure de Nicopolis. Mais c'est la Muse couronnée de lierre qui accompagne la danse des Dioscures des sons de la flûte, et cette figure est, par rapport à *Nicopolis*, dans une situation secondaire et subordonnée. Nous ne sortirions pas de cette difficulté, si nous négligions de nous rappeler le dualisme fondamental qui règne dans la religion de l'Attique. *Nicopolis*, comme divinité protectrice d'Athènes, n'est pas seulement Minerve, elle est aussi *Déméter*, et à ce titre, elle se répercute pour ainsi dire dans sa fille *Coré*, à la fois son émanation et son égale (1). S'il y a deux déesses d'Éleusis, il y a aussi deux *Minerves* (2) entre lesquelles pourront et devront se partager les attributs qui d'ordinaire se montrent réunis dans la déesse du Parthénon.

Indépendamment de ces raisons mystiques, dont le fondement nous semble assuré, et qu'un poète religieux, tel que nous apparaît Épicharme, n'aurait pas été capable de négliger, il y avait dans la conception même du sujet, une raison pour dédoubler le

(1) Cf. Gerhard, *Text zu antiken Bildwerken*, S. 45 und folg.

(2) Sur la Double Minerve, voy. *antiken Bildwerken* de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. VIII, part. 1, p. 28 et suiv.; Gerhard, *Zwei Minerven*, Berlin, 1848, in 4°.

personnage de Minerve. Le tableau nous montre en effet des acteurs et des spectateurs : les spectateurs sont Nicopolis, Callias et les quatre autres Muses qui les accompagnent ; les acteurs sont les Dioscures, la Muse qui joue de la flûte, et celle qui de l'autre côté tient la lyre primitive. C'est, comme le théâtre moderne en offre tant d'exemples, une pièce dans une autre pièce. Épicharme se moque des Athéniens pour avoir applaudi quelques inventions ridicules, telles que l'introduction maladroite de la danse des Dioscures. Pour amuser les dieux aux noces d'Hercule et d'Hébé, il fait donner par les Muses la représentation d'une mauvaise comédie athénienne, et montre ces Muses impertinentes engouées de ce beau chef-d'œuvre. Si les grammairiens ont attribué l'invention de la danse des Dioscures à Épicharme lui-même, c'est que la pièce, objet de sa critique, avait péri, et qu'il n'en était resté que la satire. Parmi les noms qu'Épicharme avait donnés à ses Muses, on trouve celui de *Tritoné* : *Trito*, *Tritonis*, *Tritonia*, sont des noms ou des surnoms de Minerve. Quelque opinion qu'on se fasse sur l'origine du nom de *Cléodoxa*, attribué par le peintre du vase à la Muse qui joue de la flûte; que ce nom ait été introduit par Épicharme dans sa seconde édition ou qu'il s'en soit servi, dès la première, comme d'une épithète; que le peintre au lieu d'Épicharme en soit l'auteur, rien ne s'oppose à ce qu'on regarde cette Muse comme la Minerve qui, suivant les grammairiens, faisait danser les Dioscures aux sons de la flûte : ce dernier instrument, dans la tradition même de l'Acropole d'Athènes, avait appartenu d'abord à Minerve (1), et quant à la couronne de lierre que porte *Cléodoxa*, il suffit de se souvenir que Minerve avait, parmi ses surnoms, celui de *Cissæa* (2), ce qui semble désigner une déesse couronnée de lierre.

Mais la Minerve à laquelle appartient la double flûte est une conception primitive et grossière que l'imagination des poètes comiques pouvait bien restituer à la déesse du Parthénon, que l'élégance et la dignité d'un goût plus raffiné excluaient des formes extérieures de la religion athénienne. Pour retrouver intacte cette Minerve tibicaine, il faut se transporter en Asie, où nous la rencontrons associée à Marsyas. Sous cet aspect, elle se rapproche d'Euterpe, la muse rustique, dont la double flûte constitue l'attribut essentiel (3).

Nous avons déjà vu, d'un autre côté, que *Nicopolis*, qui repré-

(1) Pausan., I, 24.

(2) Pausan., II, 29, 1.

(3) Cf. *l'Étude des Mon. céramogr.*, t. II, p. 193 et 212.

sente la Minerve pure et perfectionnée de l'Attique, avait des rapports avec *Calliope*. Ce dernier personnage n'est pas plus étranger qu'*Euterpe* à la conception de la déesse Minerve; celle-ci s'appelait *Salpinx* ou la *Trompette* à Argos, à cause de la force de sa voix (1), et le nom de *Calliope* signifie la *belle voix*. Dans l'*Ajax* de Sophocle, il est dit que la voix de Minerve « s'empare du cœur comme le son de la trompette tyrrhénienne au timbre de bronze (2). » L'image de la trompette est plus noble que celle de la flûte, et c'est pourquoi les poètes attiques l'avaient conservée dans le style sérieux; mais les Spartiates, qui n'étaient pas si délicats, continuaient d'offrir à *Minerve* le sacrifice appelé *διαβατήρια* ou *ὑπερβατήρια*, aux sons de la flûte, lorsque, dans leurs expéditions, ils allaient traverser la frontière (3). Tels sont donc les deux points par lesquels Minerve touche aux Muses, et c'est pourquoi nous la retrouvons à la fois dans la rustique *Euterpe* et dans la grave *Calliope*.

Le surnom de *Cléodoxa* doit paraître singulier pour une Muse des champs; mais il a pu entrer dans la pensée des poètes comiques de se faire un jeu de déplacer les noms des Muses, en donnant aux plus simples les dénominations des plus graves, et *vice versa*. Sur un couvercle de vase du Musée Blacas (4), c'est, à ce qu'il paraît, *Clio* qui tient la double flûte comme ici *Cléodoxa*; à ce point de vue, la plaisanterie aurait été de donner à *Euterpe* un nom presque semblable à celui de *Clio*, la Muse de l'histoire. Le choix du nom de *Cléodoxa* peut, de plus, renfermer une ironie; nous supposons qu'Épicharme a voulu ainsi se moquer de la *gloire imaginaire* que les Athéniens s'attribuaient pour leurs essais encore informes dans l'art de la comédie.

La Muse qui, de l'autre côté, paraît occupée à régler les pas des danseurs, ne peut être que *Terpsichore*; le nom ou le surnom de *Pégasis*, que le peintre du vase lui a donné, est précieux par le triple aspect qu'il présente: c'était un nom générique des *Muses* (*Πηγασίδες* (5)), et, sous ce rapport, il sert à nous confirmer dans la pensée que ce sont des *Muses* que nous avons sous les yeux; son analogie avec la source produite par *Pégase*, et avec les *sources* (*πηγάδι*) en général, rappelle le caractère *fluvial* que le poète sicilien avait d'abord attribué à ses Muses; enfin, les *sources* sont ainsi nommées parce qu'elles *jaillissent*

(1) Pausan., II, 21, 3.

(2) V. 17.

(3) Polyæn., I, 10. Cette dernière notion rectifie le Scholiaste de Pindare. Voy. plus haut, p. 6.

(4) Panofka, *Musée Blacas*, pl. IV; *Étite céramogr.*, t. II, pl. xxxvi, A.

(5) Virgîl., *Catalect.*, 71, 2; Ov., *Her.*, XV, 27; Propert., III, 1, 19.

de terre : *πήδατος* est un lieu abondant en sources, ce qui reporte directement à la racine *πήδαω*, sauter, bondir, danser, et nous rendons ainsi dans le caractère spécial de la Muse *Terpsichore*.

On s'étonnera peut-être que dans un sujet emprunté à un poète dorien il se rencontre une forme ionique, et que la Muse en question soit nommée *Pégasis* et non *Pagasis*; mais cette particularité achève de nous édifier sur l'intention qui avait présidé à la composition d'Épicharme : les Muses sans Muse que le favori d'Hiéron tourne en ridicule, avaient dû s'essayer dans le dialecte de l'Attique, et c'était chose facile de livrer aux sarcasmes d'un public dorien comme celui de Syracuse, les noms et les formes de langage usités dans une ville ionienne.

Pégasis a les cheveux courts comme une esclave : nouvelle marque d'infériorité; elle offre ainsi un contraste digne d'attention avec la Muse armée de la cithare perfectionnée qui figure de l'autre côté parmi les spectatrices, quoique paraissant moduler sur son instrument; cette Muse qu'accompagne un Génie portant aussi une cithare, peut revendiquer les noms de *Melpomène* ou de *Polymnie*. La Muse de la *Tragédie* avait devancé à Athènes celle du drame comique : Eschyle donnait l'exemple d'une diction sublime, et les chœurs de ses tragédies reproduisaient les formes et les beautés du lyrisme dorien, illustré alors par Pindare, ce poète puni par ses concitoyens de sa prédilection pour Athènes où il avait reçu un accueil enthousiaste. Épicharme, tout en s'amusant aux dépens des poètes comiques d'Athènes, pouvait bien rendre un hommage indirect à la supériorité de cette ville dans l'art de la tragédie, d'autant plus que cette supériorité était en partie le résultat d'un acte de soumission au génie de la poésie dorienne. L'enfant ailé qui porte la lyre est à la fois le Génie de la poésie lyrique et l'*Éros* honoré dans les mystères; une allusion à l'amoureuse harmonie des sphères doit également sembler naturelle de la part d'un disciple de Pythagore, et dans ce cas, la Muse dont le Génie ailé semble s'éloigner pour s'approcher de Melpomène, serait, comme sur le vase d'Hamilton cité plus haut, *Uranie*, la même que *Vénus*. Le génie ailé devenu ainsi Hyménée, fils d'*Uranie*, préside aux noces de *Callias* et de *Nicopolis*. Le coffre placé aux pieds de sa mère, et où l'on peut supposer que sont renfermées les richesses de *Callias*, assure aussi à cette *Vénus* le surnom de *Chrysé*.

Nous n'avons rien de particulier à dire des deux Muses placées à l'autre extrémité du tableau, et auxquelles le peintre du vase n'a pas jugé à propos de donner des attributs particuliers, probablement parce que,

dans la comédie d'Épicharme, elles ne jouaient que le rôle de comparses.

Le sens et l'intention des noms que portent les Dioscures, *Selinicus* et *Phorcus* (l'initiale de ce dernier nom exprimée par le digamma éolique) nous sont parfaitement inconnus. *Phorcus* semblerait indiquer une allusion à quelque divinité marine comme *Phorcus* ; ce serait alors un rapport de plus avec le caractère prédominant des *Noces d'Hébé*. *Selinicus* n'a pas un sens facile à saisir : si ce mot avait été écrit pour Σελινόδικος, il désignerait un vainqueur couronné d'ache verte (σέλινον), et ce serait alors une allusion aux victoires agonistiques de Pollux, le dieu pugileur. Nous avons déjà cité un miroir célèbre de la collection du prince de Canino, où Pollux est désigné par le surnom de *Callinicus* (1). *Selinicus* pourrait encore, à la rigueur, vouloir dire le vainqueur sur les gradins du théâtre (σελίδες), et ce serait encore une allusion aux faciles triomphes des poètes comiques d'Athènes.

Le miroir étrusque que nous venons de rappeler nous servira peut-être à expliquer les bandelettes attachées au-dessous du genou de la jambe gauche des deux guerriers. Sur ce monument, *Castor* et *Pollux* surnommé *Callinicus*, occupés à délivrer Prométhée, tiennent chacun un anneau à la main, et M. de Witte a comparé ces anneaux à celui que Jupiter avait mis au doigt de Prométhée après sa délivrance, comme un souvenir et pour ainsi dire comme une continuation adoucie de sa captivité (2). Eschyle, dans son *Prométhée délivré*, ne semble pas avoir parlé de cet anneau, mais d'une couronne formée avec les branches d'une plante flexible, λόγος, que par l'ordre de Jupiter, Prométhée aurait continué de porter en souvenir de ses chaînes. Eschyle ajoutait que c'était en l'honneur de Prométhée que les hommes avaient pris l'habitude de se couronner (3). Cette croyance tenait certainement à la religion d'Athènes où le culte de Prométhée occupait une place importante. Sur un vase publié par Tischbein (4), les jeunes Athéniens qui célèbrent la course des Lampadéphories, en l'honneur de Prométhée, se montrent avec des couronnes d'une plante qui ressemble au jonc ou à l'osier. Aussi n'hésitons-nous pas à croire que l'anneau que porte Thésée au bas de la jambe gauche sur le vase célèbre qui représente ce héros descendu chez Neptune (5), ne soit

(1) *Catal. étrusque*, n° 293. Cf. Micall, *Storia degli ant. pop. Italiani*, tav. L. 1. Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. LXXXVIII.

(2) Hygin., *Poet. Astron.*, II, 15.

(3) Athen., xv, p. 674, d. Cf. 672, e, f.

(4) II, pl. XXV, éd. de Florence; II, pl. XI, éd. de Paris.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LII. *Élite des Mon. céram.*, t. III,

l'indication d'une espèce de consécration à Prométhée : entre la *bague* et la *couronne*, symboles de l'idée du lien, le *cercle* autour de la jambe vient se placer naturellement comme une forme intermédiaire du même objet.

Les Dioscures portent ici le *lien de Prométhée*, comme héros devenus athéniens par l'adoption; l'épissime qui décore le bouclier de Pollux (*Selinicus*), *une tête de femme dans un cercle sombre*, fait souvenir de son épouse *Phœbé*, si voisine de Diane ou de la Lune; mais les cheveux courts de cette tête indiquent, comme nous l'avons dit à l'occasion de la Muse *Pégasis* (coiffée de la même manière), une condition inférieure et servile, et ce caractère ne peut convenir qu'à la sœur des Dioscures, *Hélène*, longtemps retenue à Aphidna dans l'Attique ou à Athènes même, et que ses frères délivrèrent de la captivité (1).

Au reste, personne ne s'étonnera de voir la comédie, et surtout celle d'Épicharme, attribuer aux Dioscures d'autres noms que ceux qu'ils portent habituellement. C'est ainsi que sur le vase où depuis longtemps on a reconnu une scène empruntée aux *Comastes* d'Épicharme, Vulcain est désigné par le nom de *Dædalus* (2).

Il nous resterait maintenant à assigner, d'après notre vase, des limites chronologiques à la composition de la comédie qui a fourni le sujet de cette curieuse peinture. Ces limites ne sauraient être rigoureuses; mais nous n'avons le choix qu'entre un petit nombre d'années. Athènes était devenue la *ville de la Victoire* après la bataille de Marathon, l'an 490 avant notre ère; elle le fut bien davantage à partir de 480, année de Salamine. Huit ans plus tôt, en 487, Chionide avait fait représenter sur le théâtre d'Athènes la première comédie à peu près régulière (3). On place en 482, deux ans avant Salamine, la prise de la Mégare sicilienne par Gélon, et l'établissement d'Épicharme à Syracuse. Hiéron, le grand protecteur du poète, succéda à son frère en 478. La représentation de la comédie des *Muses* ne peut être placée longtemps après cette dernière date: car Callias est encore figuré comme un jeune homme sur le vase emprunté à cette comédie; elle ne peut non plus remonter beaucoup

pl. IX. M. le duc de Luynes, possesseur de ce vase magnifique, en a donné, dans son ouvrage intitulé: *Vases peints*, pl. XXI, une autre explication qui ne nous a pas fait abandonner celle que Brondsted avait d'abord proposée. *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 136 et suiv.

(1) Herodot., IX, 73; Plut., *Thes.*, XXXI-XXXIV; Tzet., *ad Lycophr.*, 499.

(2) *Étude céramogr.*, t. I, pl. XXXVI, et p. 100.

(3) Suid., v. Χιονίδης. Eudoc., ap. Vilhoison, *Anecd.*, p. 436.

plus haut, en supposant même qu'Épicharme ait écrit sa comédie avant l'avènement d'Hiéron: car l'importance exclusive de Cimon ne commença dans Athènes qu'après l'exil de Thémistocle, et Callias, malgré ses richesses, n'arriva en première ligne que quand son beau-frère fut devenu le dominateur de la République.

Quelques personnes s'étonneront peut-être de nous voir chercher la représentation d'une comédie dans une peinture traitée dans un style noble et élégant; la plupart des vases qui offrent des sujets comiques nous montrent, en effet, des personnages dessinés dans un sentiment grotesque: mais la comédie telle qu'Épicharme l'avait conçue et traitée, forme une exception à cette règle; avant nous, K. O. Müller (1) a prouvé que les nombreuses représentations céramographiques du *retour de Vulcain à l'Olympe* ont presque toutes pour origine les *Comastes* d'Épicharme, et quelques-unes de ces peintures doivent être rangées parmi les plus nobles productions que l'art grec nous ait léguées. Au premier rang se place le magnifique *oxybaphon*, probablement sicilien, du musée du Louvre, où la Comédie elle-même, ΚΩΜΩΔΙΑ, est représentée le canthare à la main sous les traits d'une Ménade, qui, dans son ivresse, conserve toute la majesté divine (2). Ce que nous savons de la comédie d'Épicharme nous fait reconnaître dans cette figure le type idéal du genre de poésie qu'il avait créé. On a longtemps douté que le fondateur de la comédie sicilienne fût l'auteur des vers où sont traitées les questions les plus élevées de la philosophie, et que Platon a transportés presque textuellement dans ses dialogues (3); mais la distinction qu'on avait voulu établir, sous l'empire de cet étonnement, entre Épicharme le comique et Épicharme le philosophe, n'est plus admise aujourd'hui par personne, et ce qui reste dans les comédies d'Aristophane, particulièrement dans les *Oiseaux* et dans les *Thesmophories*, de cette alliance des plus hautes conceptions avec les inventions les plus bouffonnes, sert à nous éclairer sur le caractère mixte de la comédie sicilienne. C'est ainsi qu'on a pu tirer du même ouvrage des scènes grotesques, telles que celle du combat de *Mars et de Vulcain* sur le vase publié par Mazochi, et le *retour de Vulcain dans l'Olympe*, toujours traité dans un style sérieux et grandiose. Ce double aspect n'appartient pas d'ailleurs exclusivement à Épicharme: il est de l'essence même de la comédie. On se tromperait étrangement, par exemple, sur la pièce

(1) *Dorier*, II, p. 354 et suiv.

(2) *Elite céramogr.*, t. I, pl. XLI.

(3) Cf. *Diog. Laert.*, III, 9; *Epich. Fragm.*, p. 75 et seq.

des *Grenouilles*, si l'on s'imaginait qu'Aristophane n'y a eu d'autre objet que de faire la critique des tragédies d'Euripide; le fond de cette comédie se rapporte à l'un des sujets mystiques, considérés comme les plus graves dans la pensée superstitieuse des anciens, *la descente de Bacchus aux Enfers*. C'est là ce que le spectateur religieux allait chercher au théâtre pendant les fêtes du dieu des Lénées; la forme comique avait pour but de rendre, sans blesser le goût délicat de la nation, des idées auxquelles il était difficile ou même impossible que l'on donnât une forme grave et élégante; le poète en profitait pour enrichir son tissu d'une foule de broderies capricieuses, et c'est ainsi que s'étaient introduites les allusions politiques, de même que la critique des mœurs et des écrits. Fidèle à cette pensée que nous avons développée dans une autre occasion (1), nous avons envisagé concurremment dans ce mémoire le côté ésotérique de la comédie d'Épicharme qui appartient à la philosophie religieuse, et le côté extérieur qui est la satire bouffonne d'Athènes et de ses comédies.

On demandera peut-être encore pourquoi un monument qui d'après son style ne peut avoir été exécuté que près d'un siècle après Épicharme, a emprunté sa décoration au théâtre d'un poète déjà si ancien, au lieu de s'inspirer de productions contemporaines. La réponse à cette question se trouve déjà écrite dans les historiens de la littérature grecque. « On comprend mieux, dit K. O. Müller, le passage de la comédie ancienne à la comédie moyenne avec Épicharme qu'avec Aristophane (2). » La comédie moyenne, après avoir abandonné la satire directement politique, en était revenue aux sujets mythologiques de la comédie sicilienne. M. Meineke (*Hist. crit. com. græcæ*, p. 283 seq.), donne une longue liste de tels sujets traités par les poètes de cette époque qui commence cent ans après Salamine et qui finit à la domination d'Alexandre. Ces mêmes poètes se livraient, comme Épicharme, à la peinture des ridicules de la vie privée, à la satire des philosophes et des poètes, particulièrement des auteurs dramatiques. C'est alors qu'Épicharme reprit faveur: Platon, comme on sait, en fit ses plus chères délices. Cette nouvelle mode dut multiplier, dans les monuments des arts du dessin, les emprunts qu'on faisait aux comédies d'Épicharme. L'exemple si notable indiqué par K. O. Müller, celui que nous avons cité dans ce mémoire et auquel il nous serait facile dès à présent d'en

(1) *Quæstio cur Plato Aristophanem in Convivium induxerit*, in-4°.

(2) *Geschichte der griechischen Litteratur*, t. II, p. 266.

ajouter d'autres, sont des preuves de la grande influence que les compositions de ce poète éminemment religieux ont exercée sur la peinture céramique. Le travail auquel nous venons de nous livrer excitera, nous l'espérons du moins, l'attention des archéologues, et leur fera accomplir d'importantes découvertes dans une voie jusqu'ici négligée.

APPENDICE.

VASE FRANÇOIS.

J'avais écrit cette partie (V. *supra*, p. 12, note 4) de mon mémoire, lorsque, par les publications de l'Institut archéologique de Rome (1), j'ai eu connaissance du grand et précieux vase, découvert en 1844 par M. François, dans un tombeau de l'antique Clusium. Ce monument, le plus important peut-être, pour la science, de tous ceux qui ont été découverts jusqu'à ce jour, a pour sujet principal *les Noces de Thétis et de Pélée*, sujet auquel se rattachent plus ou moins directement les autres scènes distribuées à profusion sur toutes les parties du vase. Ainsi le tableau principal occupe toute la périphérie au-dessous du col, et les figures y sont plus grandes que dans le reste du monument. Au-dessous, dans un autre rang, sont, d'un côté *le meurtre de Troilus par Achille*, et de l'autre *le retour de Vulcain dans l'Olympe*. Sur le col même et immédiatement au-dessus des *Noces de Thétis et de Pélée*, on voit d'un côté *les jeux funèbres célébrés par Achille en l'honneur de Patrocle*, et de l'autre *le combat des Centaures et des Lapithes*. Sur le bord même du vase, *la chasse du sanglier de Calydon*, et *la victoire de Thésée sur le Minotaure*; autour du pied est *le combat des Pygmées contre les Grues*; enfin *Achille* se retrouve encore à deux reprises sur les anses, mais mort et emporté par *Ajax*. La première indication du lien qui rattache ces sujets accessoires au principal est fournie par le poème de Catulle; on se rappelle en effet que, dans cette composition, l'étoffe qui recouvre le lit nuptial de Thétis nous est représentée comme ornée de figures qui se rapportent à l'histoire de *Thésée* et d'*Ariadne*, et Catulle prend de là occasion d'intercaler pour ainsi dire un second poème dans le premier; les Parques, de leur côté, chantent les destinées d'*Achille* en forme d'épithalame.

(1) 1848, *Mon. inéd.*, vol. IV, pl. LIV-LVIII.

J'avais déjà remarqué l'analogie de ces combinaisons poétiques avec la décoration du fameux vase de Portland, où l'on voit, d'un côté *Pélée luttant contre Thétis*, et de l'autre *Thésée qui s'apprête à abandonner Ariadne endormie*. Mais le vase François est bien plus instructif à cet égard : d'une part il démontre que Catulle avait imité, dans l'économie de son ouvrage, un poëme grec inconnu (ce que les critiques avaient depuis longtemps soupçonné), et de l'autre, on s'aperçoit que le poëte latin n'avait mis en œuvre qu'une partie des matériaux fournis par son modèle. Sur ce vase, en effet, ce qui n'appartient pas à Pélée ou à son fils, revient à Thésée. Nous avons d'abord la partie de la vie de Pélée antérieure à son mariage avec Thétis, c'est-à-dire *la chasse du sanglier de Calydon*, où il figure au premier rang en compagnie de Méléagre : l'arrivée des dieux qui viennent prendre part au festin nuptial est enrichie d'une foule de détails dont Catulle n'a donné qu'une partie ; viennent ensuite les scènes de la vie d'Achille qui se rapportent à la prédiction des Parques, c'est-à-dire ses premiers exploits devant Troie : *la mort de Troïlus* ; l'apogée de sa gloire : *les jeux célébrés en l'honneur de Patrocle* après le meurtre d'Hector, et la fin prématurée du héros : *Ajax emportant le corps d'Achille*. Quant à Thésée, outre la scène entièrement neuve qui nous le montre la lyre dans les mains, à la tête des jeunes Athéniens délivrés et dansant, en face d'Ariadne qui s'avance à sa rencontre, nous le retrouvons secondant les Lapithes dans leur combat contre les Centaures. La mythologie ne nous offre point de lien direct entre Thésée et le fils d'Éaque ; mais la transition se fait des *Centaures* à *Chiron* qui, comme dans Catulle, figure au premier rang des personnages divins qu'on voit accourir aux noces de Thétis, et qui plus tard sera chargé de l'éducation d'Achille.

Deux sujets seulement semblent se refuser à ces rapprochements : c'est d'abord *le retour de Vulcain dans l'Olympe*, et ensuite *le combat des Pygmées contre les Grues*. Quant au premier, on remarquera sur le vase François qu'à la suite des chars qui portent les dieux quand ils se rendent aux noces de Thétis, *Vulcain* arrive le dernier, monté sur un mulet, ce qui lui assigne un caractère bachique ; on se rappellera ensuite les étroits rapports de Vulcain avec Achille et ses parents, les armes qu'il avait d'abord données à ces derniers comme présents de noce et qu'Achille revêtit jusqu'à la mort de Patrocle, les nouvelles armes qu'il fabriqua pour Achille lui-même à la requête de Thétis, le secours qu'il prêta au fils de Pélée dans sa lutte suprême contre Hector, en réprimant par le feu l'inondation que le

Scamandre avait suscitée. Enfin si, comme il nous est permis de l'induire du poëme de Catulle, l'auteur grec qui lui servit de modèle avait décrit l'histoire de Thésée brodée sur le *pulvinar* de Thétis, on ne peut se représenter une pareille pièce d'étoffe autrement que comme divisée par zones, à l'instar de celles qui forment la décoration du vase François; alors, le combat des Grues et des Pygmées, consacré d'ailleurs en quelque sorte dans l'*Iliade* par une comparaison célèbre (1), aura pu former la bordure de l'étoffe, et en conséquence donner au poëte l'occasion de quelques développements.

Quoi qu'il en soit, la scène principale du vase François fournit des arguments inattendus à l'appui des idées développées dans notre mémoire. Catulle n'a parlé que des arbres déracinés et apportés par Chiron; sur le vase, Chiron tient, en effet, un arbre, mais aux branches duquel pendent les pièces de gibier qui, sur le sarcophage publié par Winckelmann, se voient dans les mains de l'*Automne* et de l'*Hiver*: les *Heures* elles-mêmes marchent à la suite de Bacchus et en avant du char de Jupiter, mais sans attributs particuliers qui les distinguent, et au nombre de trois seulement (ce qui est plus antique). On voit, en outre, au milieu du cortège des dieux, les *Parques*, vêtues comme de belles jeunes filles, ainsi que dans le poëme de Catulle, et en outre les neuf *Muses*, dont la présence à ces fêtes nous était déjà signalée par *Pindare* (2). La prédiction des destinées d'Achille appartient aux *Parques*: Catulle a certainement suivi sous ce rapport l'indication du poëme original; quel sujet alors les Muses ont-elles pu traiter dans leurs chants? Je remarque que Bacchus se présente, sur le vase François, sous une forme silénique, portant sur ses épaules une grande amphore probablement remplie de vin; il y a, en outre, dans son attitude un commencement de *comos* ou de *tripudium*. C'est à lui qu'il appartient en effet d'amener la joie du banquet, et ce n'est pas médire des dieux que de soupçonner qu'ils se seront enivrés dans cette circonstance solennelle. Après la prédiction des *Parques*, qui se termine tristement, le poëte aura tenu à ramener des idées plus riantes, et c'est ainsi que je me figure les *Muses* chantant Vulcain reconduit dans l'Olympe, sujet évidemment bachique, et qui, en même temps, offrait cette allusion aux grands phénomènes de la nature, qui, chez les anciens, étaient toujours introduits au milieu des chants par lesquels

(1) *Il.*, 3-7.(2) *Pyth.*, III, v. 90.

on animait les festins. Les Muses devaient donc se présenter en contraste avec les Parques, sous une forme joyeuse, aux noces de Thétis et de Pélée; elles y étaient *rustiques*, Pindare l'atteste : *Μελπομένων ἐν ὄρει Μοισῶν* (1). Ce caractère de Nymphes *Oréades* et de femmes appelées à un banquet, pour y chanter le vin et la bonne chère, les faisait nécessairement descendre au ton de la comédie, où sans doute Épicharme a été les chercher : c'est aussi dans le banquet des dieux que, chez Homère, la comédie prend naissance (2).

Quel était donc le poème dans lequel Catulle avait puisé la disposition et les principaux détails du sien? Ce que je crois pouvoir affirmer, c'est que ce poème était antérieur à Pindare, qui y fit plusieurs emprunts, d'abord dans la troisième Pythique, puis dans les Néméennes III, IV et V, adressées à trois vainqueurs d'Égine. Ces allusions, de même que le récit des mythographes, donnent l'idée d'une composition où toute l'histoire de Pélée, depuis sa première jeunesse jusqu'à son second mariage, était racontée avec ordre et détail. On pourrait songer aux *Cypria*, quoique Proclus, dans l'argument de ce poème, se contente de dire que, « pendant les noces de Pélée, la Discorde étant survenue au milieu du festin des dieux, inspira à Junon, à Minerve et à Vénus, la pensée d'une lutte de beauté : παραγενομένη δὲ Ἐρις εὐωχομένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλῆως γάμοις, νεῖκος περὶ κάλλους ἐπίστησιν Ἀθηνᾶ, Ἥρα καὶ Ἀφροδίτη (3); ce qui ne semble assigner à Pélée qu'un rôle secondaire dans les développements du poème. Mais le récit des premières aventures du fils d'Éaque a pu fournir une partie du chant des Muses, dont le sujet ne se bornait pas sans doute à des récits mythologiques. Ces chants, destinés à augmenter le charme des festins, admettaient des développements variés, comme on peut s'en convaincre en repassant ceux de Démodocus au banquet des Phéaciens. Celui-ci raconte d'abord les amours de Mars et de Vénus et la vengeance de Vulcain, puis, sur l'invitation d'Ulysse, il descend, pour ainsi dire, dans le cycle héroïque, et introduit, sous forme d'épisode, dans le poème, une aventure du héros de l'Odyssee, la construction du cheval de Troie. C'était là un modèle sur lequel avaient dû se régler les poètes cycliques postérieurs à Homère, et particulièrement l'auteur des *Cypria*.

Je remarque, en outre, qu'*Iris*, le personnage opposé à *Éris*, se montre comme messagère, à la tête du cortège des dieux, sur

(1) L. c.

(2) Cf. Auct. inc. de *Homer. poes. ap. Homer.*, ed. Ernesti, t. V, p. 257.

(3) *Chrestomath.*, p. 472, ed. Gaisford.

le vase François, ce qui semble préparer par le contraste l'intervention de la Discorde pendant le banquet. J'appelle surtout l'attention sur les deux figures ailées placées au milieu des anses du vase, entre les personnifications hideuses de *Dimos* et de *Phobos* (1), et le groupe répété d'Ajax emportant le corps d'Achille. Ces deux figures ailées doivent être les *Némésis*, dont le culte, perpétué à Smyrne, avait une racine orientale, puisqu'on les retrouve exactement semblables sur les cylindres. On peut comparer les deux *Némésis ailées* du vase François avec le précieux cylindre du Musée britannique, sur lequel on voit deux figures de femmes à quatre ailes chacune, la tête dirigée l'une vers l'autre et ayant chacune une biche à ses pieds (2). Les monuments où *Némésis* est accompagnée d'une biche ont été depuis longtemps signalés (3). A Smyrne, la double *Némésis* a pour attributs, non une biche, mais un griffon, et deux griffons figurent sur le pied du vase François. Ces *Némésis*, dans leur application à l'histoire d'Achille, figurent la Discorde et l'Union d'une manière tout à fait conforme aux idées des Grecs; l'une, celle qui tient deux lions, qu'elle semble avoir domptés par sa victoire sur les puissances de destruction, exprime la dernière de ces idées: l'autre, ayant d'une main un lion et de l'autre un cerf, est au contraire le génie de la destruction et de la lutte. L'une est *Iris* ou *Iréne*, l'autre *Éris* ou *Até*: la dernière présente une transition naturelle aux groupes d'animaux se dévorant entre eux, tantôt un lion et un taureau, tantôt un cerf et un lion, tantôt un lion et un sanglier, qu'on voit représentés sur le pied du vase, et qu'on croirait directement copiés de quelque monument assyrien; ces groupes sont l'image de la discorde élémentaire, *Νεῖκος οὐλόμενον*, suivant l'expression d'Empédocle (4), et les luttes héroïques ne sont à leur tour qu'une image de cette idée de discorde, fondamentale dans les religions de l'Orient.

Au reste, le passage d'Empédocle auquel nous venons de faire allusion, nous paraît fournir l'explication mystique du vase François, explication qui n'a pas moins d'importance que l'explication littéraire dont nous nous sommes occupé jusqu'à présent. Empédocle disait que le feu est la *Discorde qui détruit*, et l'eau, l'*Amitié qui rassemble*:
 Ἐμπεδοκλῆς... τὸ μὲν πῦρ Νεῖκος οὐλόμενον, σχεδύνην δὲ Φιλότητα τὸ ὕγρον

(1) Suivant l'explication très-vraisemblable de M. Em. Braun. *Annal. de l'Inst. archéol.*, t. XX, p. 372.

(2) Cullimore, *Oriental cylinders*, pl. II, n° 7.

(3) Panofka, *la Naissance d'Hélène. Ann. archéol.*, 1830, p. 154 et suiv.

(4) *Emped. Fragmenta*, ap. Karsten, *Philosoph. græc. vet. reliquiæ*, t. II, p. 349.

ἐκάστοτε προσαγορεύων... Ici nous avons le mariage de Thétis, déesse marine, et la suite des dieux qui viennent pour assister à ses noces; arrive en dernier lieu Vulcain portant dans ses mains les tenailles armées d'un charbon enflammé. Vulcain ne tient-il pas la place de la *Discorde*?

Il faut remarquer encore que les autres scènes sont balancées de manière à offrir tour à tour l'idée de la *Discorde* et celle de l'*Amour*. La mort de Troïlus, νεῖκος, le retour de Vulcain à l'Olympe, φιλότης; les jeux en l'honneur de Patrocle, φιλότης, le combat des Centaures et des Lapithes, νεῖκος; la chasse du sanglier de Calydon, νεῖκος, la victoire de Thésée, φιλότης. De même en remontant de bas en haut, d'un côté: Troïlus, νεῖκος, les jeux en l'honneur de Patrocle, φιλότης, le sanglier de Calydon, νεῖκος; de l'autre: Vulcain ramené dans l'Olympe, φιλότης, les Centaures et les Lapithes, νεῖκος, la victoire de Thésée, φιλότης; et quant aux scènes qui occupent toute la périphérie du vase, en haut les noces de Thétis et de Pélée, φιλότης; en bas, le combat des Pygmées et des Grues, νεῖκος; en tout quatre scènes de *Discorde* et quatre scènes d'*Amour*.

On observera de plus que là où domine l'idée de la *Discorde*, celle de l'*Amour* n'est pas étrangère: ainsi, dans la mort de Troïlus la passion subite d'Achille pour Polyxène, dans le retour de Vulcain sa querelle avec Junon, dans les jeux de Patrocle la lutte pour la Victoire; dans le combat contre les Centaures l'amitié de Thésée et de Pirithoüs, celle de Pélée et de Méléagre dans la chasse de Calydon, Ariadne bientôt trahie dans la victoire de Thésée. — Tous ces tableaux, tirés des traditions héroïques, sont encadrés dans des symboles empruntés aux religions de l'Orient. Si le monument était purement oriental, nous verrions, à la place des scènes héroïques, des combats fabuleux, des banquets sacrés ou des cérémonies d'initiation; le sens fondamental serait le même, mais le génie grec n'aurait pas étendu par-dessus le voile de sa poésie.

Il n'est pas hors de propos de remarquer que la disposition des sujets qui décorent le bouclier d'Achille, exécuté par Vulcain, dieu du feu, pour Thétis, déesse de la mer, n'est pas sans analogie avec celle que nous venons de constater sur le vase François, offrant pour thème principal les noces de Thétis et de Pélée, père et mère d'Achille, noces dans lesquelles Vulcain paraît avoir été appelé à jouer un rôle important. Dans la partie de ce bouclier qui figure la surface de la terre, entre le ciel et l'Océan, nous distinguons sept scènes principales: d'un côté, la ville en paix et la ville assiégée; de l'autre, les troupes attaquées

par les lions et la joie de la campagne ; au centre, les principales opérations de l'agriculture distribuées selon les saisons, les *semaillles*, la *moisson* et la *vendange*, de façon que la *moisson*, à laquelle préside un roi armé de son sceptre, doit être considérée comme le point culminant de la composition. Ainsi d'une part on a *φιλότης* et *νεῖκος*, de l'autre *νεῖκος* et *φιλότης*, et quant aux trois sujets intermédiaires, ils représentent le mouvement circulaire de l'année, qui ramène toutes choses au même point. Chacun des quatre sujets latéraux, outre son caractère principal, offre ces contrastes intérieurs que nous avons remarqués dans les scènes qui décorent le vase François : ainsi dans la *ville en paix*, les *noces* et le *procès* ; dans la *ville assiégée*, l'union des habitants pour la défense, et le combat, présidé par la Discorde ; dans l'*attaque des troupeaux*, cette scène elle-même et le calme des bergeries ; dans les *plaisirs des champs*, l'opposition de la *danse en rond* à la *contre-danse* (*ἑρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι*). La *fête nuptiale*, les *combats*, la *danse générale* (*χορός*), le *lion dévorant le taureau*, sont autant de scènes communes au vase François et au bouclier d'Achille.

Nous ne pouvons nous empêcher de noter encore, quant au dernier sujet, que ces *lutes d'animaux*, telles qu'on les retrouve sur les monuments numismatiques de la Grèce et dans la décoration du vase François, sont au nombre des comparaisons favorites d'Homère, et que le prince des poètes traite ces descriptions épisodiques comme s'il avait sous les yeux quelques-uns des types analogues, sculptés certainement dès avant son époque sur les grands monuments de l'Asie et dont se sont inspirés également les artistes monétaires. Ainsi le vase François nous montre le combat du lion et du sanglier (*Iliad.*, II, 823-26. Médaillon d'Acanthe), — du lion et du taureau (*Iliad.*, O, 630-36; II, 487-91; P, 61-68; 542-67), — du lion et du cerf (*Iliad.*, A, 481. Cf. II, 757. Médailles de Vélia.)

Ces rapprochements doivent servir à faire comprendre que, quand il s'agit des idées religieuses de la Grèce, rien n'est vraiment nouveau quant au fond, et que même, quant à la forme, il y a encore bien des emprunts faits à l'Orient. Sur le vase François comme sur le bouclier d'Achille, nous trouvons la forme poétique ; dans le fragment d'Empédocle, c'est la forme philosophique qui domine. Il est dès lors plus aisé de distinguer ce qui est ancien et oriental, c'est-à-dire la religion, de ce qui est récent et occidental, c'est-à-dire la poésie et la philosophie.