

FONDATION EUGÈNE PIOT

THANATOS

ET QUELQUES AUTRES REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES
SUR DES LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES

(MUSÉE DU LOUVRE)

PAR

E. POTTIER

Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Premier fascicule du tome XXII)

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1916

151061 #
MOM

THANATOS

ET QUELQUES AUTRES REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES SUR DES LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHES II à VI

I

Il y a plus de trente ans que j'ai publié une étude d'ensemble sur les *Lécythes blancs à représentations funéraires*¹ et, depuis cette époque, le nombre des sujets usités dans cette catégorie de vases ne s'est pas modifié. On a découvert un grand nombre de vases nouveaux ; on y a noté des variantes curieuses ou importantes² ; mais, en définitive, la répartition en quatre chapitres n'a pas changé : exposition du mort, déposition au tombeau, descente aux Enfers, culte du tombeau. C'est la preuve que certaines conventions, ou du moins une sorte de tradition établie par l'usage, régissaient la fabrication de ces

1. Thèse de doctorat, Paris, Thorin, 1883 (*Bibliothèque des Écoles de Rome et d'Athènes*, fasc. XXX).

2. Consulter pour les principaux spécimens : Murray, *White athenian vases*, 1896 ; Fairbanks, *Athenian white Lekythoi*, 1907 ; Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, 1914. Pour la place dans l'histoire générale de la Céramique, voir Walters-Birch, *Hist. of ancient Pottery*, p. 454 et suiv. ; *Dict. des Antiquités* de Saglio, article *vasa*, p. 650 (Dugas).

ex-voto funéraires et qu'on a peu de chances d'y découvrir des formules tout à fait inédites. La même réflexion s'appliquerait aux stèles sculptées du Céramique, où la monotonie des représentations n'est rachetée que par le charme poétique de la composition et la délicatesse du ciseau.

Cette constatation ne donne que plus de prix au vase du Louvre qui est ici reproduit (pl. II et III), car il constitue, à ma connaissance, un *unicum* dans l'ensemble des sujets qui décorent les lécythes blancs attiques. Il appartient bien à la catégorie classique où le dieu de la mort, Thanatos, intervient dans le dernier acte de la cérémonie funéraire, l'ensevelissement ; mais il prend ici un caractère dramatique qu'on ne remarque nulle part ailleurs. Au lieu d'un génie tranquille qui, aidé de son frère Hypnos (le Sommeil), vient déposer doucement le corps au pied de la stèle, c'est l'apparition fantastique d'un démon qui, les griffes en avant, se jette sur sa proie pour l'emporter. La morte, comme ressuscitée et galvanisée par cette vision horrible, s'est levée des degrés du tombeau où elle était déposée et cherche à s'enfuir. Mais le destin sera plus fort qu'elle et la présence d'Hermès Psychopompe, conducteur des âmes, paisiblement assis sur un tertre voisin et contemplant la scène, atteste qu'il n'y a pas de recours contre l'inexorable loi. Dans le cycle de ces peintures mélancoliques et douces, c'est l'introduction violente d'un drame, où l'artiste a réalisé avec une sorte d'énergie farouche le cauchemar des veillées funèbres que ses pareils avaient soigneusement écarté des yeux des spectateurs. Est-ce donc une anomalie ? Est-ce le résultat de quelque influence s'exerçant du dehors sur le décorateur industriel ? Ou est-ce seulement l'impression plus vive et plus réaliste du sujet classique et populaire ? Voilà le problème à examiner. Donnons d'abord une description détaillée de cette belle peinture.

Inv. C. A. 1264 (pl. II). Attique. Hauteur : 0^m,505 ; hauteur de la zone de personnages : 0^m,20 ; circonférence en haut de la panse : 0^m,42. Brisé et recollé en plusieurs morceaux, sans restaurations dans les personnages.

Le col, le goulot, l'intérieur de l'embouchure, le bas de la panse et le dessus du pied sont recouverts du noir lustré attique. L'engobe blanc est déposé sur toute l'épaulé et la panse. Le ton rosé de l'argile reste visible sur le rebord plat de l'embouchure et sur la tranche du pied; ces parties sont avivées par un lustre qui a laissé un dépôt formant des taches rougeâtres¹.

Sur le col le décor se compose d'une palmette centrale à pétales alternativement rouges et noirs, accostée de grands rinceaux au trait noir (couleurs mates). En haut de la panse, entre quatre filets de noir lustré (tourné au jaune), court une grecque au trait noir (couleur mate), interrompue deux fois par un carré contenant une croix. En bas de la panse deux filets de noir lustré (complètement tournés au jaune).

Sur la panse (pl. III) les trois personnages et le tombeau sont exécutés au trait rouge mat, avec rehauts de rouge vermillon et de noir mat. Dans la chevelure de Thanatos le ton noir a été mis par petits traits séparés ou par masses par-dessus un fond rouge; de même pour la barbe. Les grandes ailes sont au trait rouge mat. Chez la femme tous les détails sont au trait rouge mat ou en rehauts rouges, sauf quelques traits de noir mat pour exprimer des effilés qui pendent du coin du voile tenu par la main gauche; d'autres sont placés dans la main droite; deux autres soulignent le coin du voile pendant sur le genou droit (on peut se demander s'il s'agit d'effilés noirs placés aux quatre coins du voile?). Toutes les bandelettes du tombeau sont rouges. Le caducée et les chaussures d'Hermès assis sont indiqués en noir mat. On remarque aussi une petite tache noire à l'angle droit du couronnement de la stèle, près de la bandelette rouge (extrémité de cette bandelette?).

Une esquisse, faite avec une pointe qui a entamé assez profondément la couverte blanche, est visible le long de la jambe droite de Thanatos (cette esquisse n'a pas été suivie par le peintre qui a tracé la jambe plus en arrière). Le même travail à la pointe se voit à droite d'Hermès, dessinant la courbe du dos et peut-être un pétase rejeté en arrière sur les épaules. Une correction, plus importante et plus curieuse encore, a été faite par l'artiste après qu'il eut peint au trait rouge la jambe gauche de Thanatos: le genou lui a paru être trop loin, la cuisse trop longue, et le pied se posait mal sur le degré inférieur de la stèle, le talon ayant l'air d'être suspendu en l'air. Il est vrai que le mouvement était plus rapide, l'enjambée plus hardie, mais l'équilibre du personnage en était compromis. C'est pourquoi, par un second contour qui coupe le premier en plusieurs points et sans se donner la peine d'effacer le premier trait (probablement déjà sec et impossible à enlever sans dommage), l'ouvrier a rapproché le genou, placé la jambe dans une station plus verticale, et appuyé solidement le pied sur la marche. Je crois que c'est le premier et seul exemple qu'on possède d'une correction si franche et si décisive dans une peinture

1. Sur cette particularité, voir mon *Catalogue des vases antiques du Louvre*, p. 682.

de vase à fond blanc¹. Peut-être y a-t-il aussi une correction du même genre dans le pied droit d'Hermès assis ; on y remarque trois lignes verticales qui se recoupent et pourraient provenir d'un « repentir » analogue.

Au centre du tableau se dresse, en grande partie cachée par les personnages, une large stèle assez basse, sans fronton. A droite et à gauche, posée symétriquement sur l'entablement supérieur du tombeau, pend une bandelette rouge ; une autre enserme la partie basse de la stèle posée sur deux degrés ; une quatrième est visible à droite, en arrière de la main gauche élevée de la femme ; elle est probablement suspendue dans le champ, par une convention familière à la peinture de vases. Trois personnages occupent le devant du tableau. A gauche, Thanatos ailé, barbu, vêtu d'une courte tunique rouge, dégageant le côté droit du corps (*exomis*), s'élance rapidement vers la droite, les mains en avant, le pied gauche posé sur le degré inférieur du tombeau ; ses doigts un peu repliés donnent l'impression d'une griffe crochue. Au centre, devant la stèle, une jeune femme se recule en arrière et cherche à fuir ; son corps se présente de face, sa tête de trois quarts, tournée vers Thanatos et légèrement inclinée. On pourrait croire, dans l'état actuel du vase, qu'elle baisse les yeux pour ne pas voir l'apparition ; mais, en réalité, la pupille est bien figurée, les cils indiqués à la paupière inférieure, et son regard était, au contraire, dirigé sur le dieu de la mort. Elle fait le geste de rassembler les plis de son vêtement pour courir plus vite, sa main droite est portée à la hauteur de sa ceinture ; sa main gauche élevée tient le coin du voile, par-dessous l'étoffe, et le soulève au-dessus de l'épaule gauche, avec un mouvement rapide et gracieux où l'on sent le souvenir des meilleurs modèles du v^e siècle. A droite, Hermès (presque entièrement disparu) était assis sur quelque monticule ; de la main gauche posée à plat il s'appuyait fortement sur son siège ; de la main droite élevée il tenait le caducée dont on voit encore la partie supérieure. Un reste de ton rouge semble indiquer la place des cheveux ; en bas un reste de tunique courte s'arrête sur les cuisses ; les jambes se masquent l'une l'autre, la droite plus avancée, la gauche un peu retirée en arrière ; sous les pieds un trait oblique descendant figure un repli du terrain.

Les idées des modernes sur les représentations de la mort chez les Grecs ont subi une longue évolution² ; elle est retracée dans le plus récent ouvrage paru sur ce sujet, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, par M. Kurt Heinemann³ dont le travail est fort

1. Pour les modifications de l'esquisse et même des repeints en cours d'exécution de vases à figures noires ou à figures rouges, voir mon *Catalogue des vases*, p. 677.

2. Pour l'étude des textes littéraires sur la question, voir A. de Ridder, *L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*, 1897.

3. Inaugural Dissertation, Munich, 1913. Je résume, en l'abrégeant ou en le complétant, l'historique qu'il a tracé.

N. S. le type de Thanatos, le type de Charon. Le geste de la femme est un geste de fuite = l'acte de fuir.

instructif, mais qui est tombé lui-même, comme nous allons le voir, dans une erreur analogue à celle de ses devanciers. En partant d'une idée préconçue sur l'esthétique des Grecs, on a voulu leur refuser le droit de représenter la mort sous un aspect terrifiant. Le point de départ est dans une dissertation de Lessing, parue à Berlin en 1769 — *Wie die Allen den Tod gebildet?* — où le célèbre auteur du *Laocoon*, n'ayant à sa disposition que des sarcophages romains et des sculptures de basse époque, proclamait que les Grecs avaient eu l'âme trop haute pour songer à représenter la mort ; proposition que le philosophe Herder s'était empressé d'approuver. Raoul Rochette le premier, en 1833, dans ses *Monuments inédits*, réunit un ensemble de documents qui attestait, dans l'art grec comme dans l'art romain, un égal souci de figurer le dieu de la mort sous la forme d'un génie ailé ; il lui arrivait d'ailleurs de confondre Thanatos avec Borée.

En 1866, Julius Lessing (*De mortis apud veteres figura*) classa chronologiquement les témoignages littéraires et archéologiques et conclut qu'en littérature comme en art, une image de Thanatos bien précise et définie faisait défaut, à l'exception de quelques peintures de vases où le groupement du dieu avec son frère Hypnos illustre une poétique légende, déjà mise en circulation par les poèmes homériques et cycliques, celle de Sarpédon ou de Memnon.

Avec le travail de Carl Robert (*Thanatos*, 1879) nous entrons dans une nouvelle phase. En effet, la figure de Thanatos a fait son apparition sur les lécythes blancs attiques et, dès lors, il n'est plus contestable que l'art grec ne l'ait mis en relations étroites, non pas seulement avec des légendes poétiques, mais avec les cérémonies mêmes de l'enterrement attique. Toutefois l'auteur montrait comment les décorateurs du v^e siècle, ayant à peindre le redouté démon ravisseur, s'attachaient à lui conserver un caractère idéal en ayant recours aux vieilles représentations du mythe de Sarpédon pour les appliquer aux scènes plus familières de la déposition du mort au pied de son tombeau.

Lorsque en 1883 je fus amené à étudier à mon tour la figure de Thanatos sur les lécythes blancs funéraires¹, je crus devoir me séparer de M. C. Robert sur deux points. D'abord j'estimai que cette évocation du dieu de la mort se rapportait bien à une croyance populaire, aussi profondément enracinée dans l'esprit de la foule que la croyance à Charon et à Hermès Psychopompe, puisque les fabricants de vases jugeaient bon de les mettre côte à côte sur des objets servant d'offrandes aux morts (p. 26-27). En second lieu, comme M. Robert, d'après les inscriptions funéraires, s'efforçait d'établir que le génie de la mort invoqué par la piété populaire s'appelait Hadès, et non Thanatos, j'ai émis l'hypothèse que, sous deux noms différents, les Grecs pouvaient se figurer le même dieu et que, d'ailleurs, dans certains textes, il est question d'un *Hadès ailé* qui ne peut pas être le souverain des Enfers, époux de Proserpine, mais le génie même qui apparaît à côté d'Hypnos sur les scènes d'enterrement (p. 28-29). Je crois que le nouveau vase du Louvre confirme ces deux propositions.

M. Heinemann, dans la dissertation citée, a repris avec une grande richesse de références cette double argumentation. D'une part, le peuple grec imagine la mort sous les traits d'un génie brutal et terrifiant ; d'autre part, quand il donne à Thanatos le nom d'Hadès, c'est qu'il englobe sous cette double appellation toutes les forces chthoniennes redoutables qui menacent à chaque heure la jeunesse et la beauté mortelles. De même, en langage chrétien, ne disons-nous pas que le mot « le Démon » s'applique aussi bien à Satan en personne qu'à ses suppôts ?

M. Heinemann a insisté avec raison (p. 20 et suiv.) sur un point que M. Robert avait déjà indiqué, mais en passant. Dans la littérature il y a place pour deux faces différentes du caractère de Tha-

1. J'ai reconnu depuis longtemps — et d'autres l'ont fait remarquer aussi — que mon inexpérience de débutant m'avait fait alors publier une pièce vue chez un marchand d'Athènes (pl. II), dont le décor était faux ou, tout au moins, complètement retouché et refait. Il est à rayer de la liste donnée p. 25 de mon *Étude*.

atos. A l'admirable tableau que nous devons à Homère sur la mort de Sarpédon, lavé et purifié par Apollon, remporté dans sa terre natale par les deux frères ailés (*Iliade*, XVI, 667), on peut opposer le Thanatos impitoyable d'Hésiode qui a « un cœur de fer et des entrailles d'airain ». Dans Pindare, dans Simonide, dans Solon et Théognis, survivent encore les traces de la terreur qu'inspire le noir démon de la mort ; puis il semble que dans la littérature dramatique du v^e siècle, un nouveau souffle passe, purificateur et poétique comme celui de la poésie homérique : la mort est cruelle, mais elle délivre, elle apaise, elle apporte l'oubli des maux. C'est donc que les poètes et les philosophes luttent contre un courant ancien et profond qui est la terreur et la haine de la mort, innée chez tous les hommes. C'est ce sentiment qu'Euripide va réveiller, plus vivace que jamais, dans son drame d'*Alceste*¹. Loin de chercher à embellir et à voiler, il va dresser en pied le terrible fantôme, le rôdeur des cimetières qui guette les cadavres et les emporte. Et en même temps, pour répondre encore mieux au sentiment populaire, il marquera le personnage de quelques traits d'un comique brutal, dont certaines légendes lui fournissaient la matière. Dans le mythe de Sisyphe, conservé par un fragment de Phérécyde², Zeus voulant se venger de l'indiscret mortel, qui avait bavardé sur son aventure avec la nymphe Égine, lui envoie Thanatos ; mais le rusé prince, averti, tend un piège au dieu de la mort, le fait prisonnier et le charge de lourdes chaînes : on ne meurt plus sur terre et l'humanité pullule ; les dieux effrayés finissent par retrouver le captif qui est délivré par Arès. On rapprochera de cette historiette le conte bien connu de la Mort que le vieux paysan fait monter dans son poirier, sous prétexte de lui cueillir quelques fruits avant de partir pour toujours, et qui reste prise à un piège sur l'arbre.

Il y a donc, suivant le goût populaire, un autre Thanatos que

1. On pense qu'avant Euripide Phrynichos avait déjà pu représenter dans la légende d'Alceste la lutte d'Hercule avec Thanatos ; Heinemann, *ibid.*, p. 21 et note 2.

2. Fragm. 78 dans les *Fragm. hist. grec.*, I, 91 ; *Scol. ad Iliad.*, VI, 153.

celui de la poésie. Il a les allures d'un Croquemitaine terrible, mais on peut le berner et lui échapper. Il est effrayant, brutal et grossier ; mais il trouve parfois plus malin ou plus fort que lui, comme le Sisyphe de Phérécyde, comme l'Héraclès d'Euripide. Voilà ce qu'il était intéressant de montrer et nous en sommes redevables au travail de M. Heinemann. Malheureusement il a voulu en conclure qu'il fallait soigneusement distinguer le Thanatos de la littérature et le Thanatos de l'art ; que, si la littérature avait pu puiser parfois aux sources populaires pour esquisser en toute liberté une image réaliste du dieu, l'art, au contraire, s'était toujours donné pour tâche d'en embellir la physionomie.

Le lécythe du Louvre vient donner un complet démenti à cette restriction inutile. Il n'y a pas plus d'interdiction à poser à l'art qu'à la poésie. De même que la plupart des écrivains grecs ont préféré adoucir l'image de la mort, sans que cette préférence ait pu s'imposer comme une règle au génie libre et inventif d'Euripide, de même la plupart des peintres de lécythes ont cherché à présenter aux survivants une vision du trépas douce et mélancolique, sans qu'on puisse être surpris qu'un de ces peintres — ou plusieurs, puisque nous sommes très loin de connaître l'ensemble de cette production industrielle — ait voulu réaliser une autre conception et répondre mieux aux croyances intimes des vivants. On s'exposera toujours à de cruels mécomptes, chaque fois que l'on voudra fixer à l'art grec une limite et lui dire : tu feras ceci, mais tu ne feras pas cela.

En somme, depuis la dissertation de Lessing, on peut dire qu'à chaque découverte nouvelle on a été obligé de battre en retraite sur le terrain qu'on avait mal choisi. Non seulement les Grecs n'ont pas craint de représenter la mort, mais ils l'ont faite telle que l'humanité l'imagine, selon ses instincts, son courage ou son éducation, tantôt clémente et douce, tantôt terrible et hideuse. Il est naturel que chez les Grecs, idéalistes convaincus, la première forme ait prévalu en littérature comme en art ; elle n'exclut pas la seconde. Le

démon Eurynomos, représenté par Polygnote dans la Lesché de Delphes, buveur de sang et rongeur de cadavres, découvrant ses dents meurtrières, peint d'une couleur bleuâtre qui rappelait le ton des mouches à viande, le Thanatos d'Euripide et celui du lécythe du Louvre sont les témoignages de cette audace à rendre les aspects redoutables de la destruction des corps. Dans sa thèse sur *l'Idée de la mort en Grèce*, M. de Ridder avait déjà montré, au moyen des textes et des monuments, quelle complexité on démêle dans les divers sentiments qui ont agité les anciens en face du redoutable problème; à chaque époque se marque une évolution où s'accroît la force des regrets et de l'inquiétude.

II

Pour dater le vase du Louvre il serait important de pouvoir le rattacher directement à la représentation d'*Alceste* où le poète a si bien décrit celui que nous voyons ici, le dieu aux larges ailes et aux sombres sourcils (v. 261), le dieu au noir péplos qui rôde autour des tombes, en quête de boire le sang des victimes sacrifiées (v. 843-845). On sait qu'*Alceste* tient la place du drame satyrique dans une tétralogie composée de quatre pièces intitulées : *les Crétoises*, *Alcméon à Psophis*, *Téléphe*, *Alceste*. La représentation eut lieu en 438 avant J.-C.¹. Cette date concorde fort bien avec l'époque que l'on assigne ordinairement à la catégorie des vases de ce genre (seconde moitié du v^e siècle). On imaginerait donc aisément qu'après avoir assisté au drame nouveau, le céramiste, revenu dans son atelier, ait cherché à transporter sur l'argile la vision violente qui avait frappé son imagination. Ajoutons qu'Euripide est alors au point culminant de sa carrière. Il avait débuté en 455, à l'âge de vingt-cinq ans, et il avait eu beaucoup de peine à forcer le succès : sa tournure d'esprit,

1. A. et M. Croiset, *Littérature grecque*, III, p. 289, 292.

sa sophistique, sa misanthropie, son scepticisme, choquaient beaucoup de gens. Nous en savons quelque chose par Aristophane qui ne cesse de le poursuivre de ses sarcasmes. Il avait déjà quarante ans quand il remporta sa première victoire, en 440. Deux ans après, quand il fait jouer *Alceste*, il est sans doute très discuté, mais il occupe enfin la scène avec une maîtrise incontestée. Sans être un auteur à succès — car avec 92 pièces que l'antiquité lui attribue, il ne fut vainqueur que cinq fois — il doit occuper beaucoup l'attention publique. Nous ne pouvons donc pas nous soustraire à l'hypothèse que la représentation d'*Alceste* aurait, en quelque manière, influencé ou même déterminé la création de ce petit tableau.

Toutefois quelques objections s'imposent et elles sont fortes. Il faut remarquer que la composition ne reproduit nullement un épisode particulier du drame que nous avons conservé. Thanatos ne paraît sur la scène que dans le prologue (v. 28 et suiv.), où il se dispute avec Apollon qui cherche par quelque moyen à sauver la femme d'Admète, après avoir garanti le salut du roi. Plus tard (v. 843), Hercule exposera comment il compte se mettre en embuscade auprès du tombeau, dans la nécropole, guetter la venue du dieu de la mort, fondre sur lui, l'enserrer dans ses bras invincibles et le forcer à lâcher sa victime. Enfin, au dénouement (v. 1142), le héros rappelle brièvement, en un vers, la surprise, la lutte, la victoire. Le spectateur n'a donc pas vu de ses yeux ce que le peintre a traduit ici. Il faudrait admettre que par un effort de son imagination il aurait reconstitué ce qui se passait dans la coulisse. Ajoutons — ce qu'on oublie trop souvent quand on parle de pièces grecques — que ce spectateur, assistant à un concours, n'a pu entendre qu'une seule fois l'œuvre d'Euripide et qu'il aura été obligé de saisir, comme à la volée, les vers rapides qui font allusion à l'arrivée de Thanatos auprès du tombeau d'*Alceste*. Nous ne retrouvons pas d'ailleurs, sur le lécythe, un petit détail de costume qui aurait dû frapper l'œil d'un témoin oculaire, pendant la conversation du prologue : le dieu est armé d'une épée (v. 74) ; ici il se

précipite sans arme sur sa proie. Enfin le personnage qui, à droite, est tranquillement assis sur un tertre, ce n'est ni l'Apollon ni l'Héraclès d'Euripide : c'est Hermès Psychopompe, que nous connaissons par d'autres lécythes blancs, c'est l'habituel ordonnateur des pompes funèbres.

Ainsi se marquent de profondes différences avec le dramatique épisode d'*Alceste*. Il semble que l'artiste ait surtout songé à établir un contraste entre l'aspect terrible et farouche de Thanatos, la terreur de la jeune femme et la paisible attitude du guide divin, indifférent et blasé, qui sait comment tout finit, comment tout cède et succombe, en dépit des résistances instinctives et vaines. C'est en quelques traits de pinceau une belle leçon de philosophie humaine, un muet conseil de résignation. Nous rentrons ici dans les conceptions familières aux peintres de vases funéraires. Est-il nécessaire d'y chercher une inspiration venue du dehors et en particulier du théâtre ?

A la faveur de ces observations nous pourrions, en quelque sorte, retourner la proposition et dire qu'Euripide s'est inspiré des monuments où il voyait représenté le Thanatos populaire et que ces images, à la fois fortes, pittoresques et naïves, lui ont suggéré l'idée de planter sur la scène, dans un drame qui devait avoir quelque côté plaisant, cette sorte de démon furieux. Thanatos, dans cette pièce, fait pendant à Hercule ; il est effrayant et un peu comique. Son entrée en scène, précédée d'un ah ! ah ! retentissant, son ton brusque et arrogant, sa défaite piteuse, annoncée dès le début, indiquent tout de suite l'allure d'un personnage qui prête un peu à rire : tels les esclaves et les messagers que la tragédie ne craint pas d'adjoindre aux dieux et aux héros. Quand on étudie les tragédies d'Euripide, on est frappé de voir quelle érudition artistique transparait sous les vers du poète : en particulier *Ion* et *Les Bacchantes* offrent en maints endroits des descriptions ou des allusions dans lesquelles on sent un cerveau tout imprégné d'images qu'y avait déposées la vue constante d'œuvres d'art. M. Paul Girard a recherché dans les vers d'Eschyle tout ce qui indique des souvenirs de

peintures ou de statues¹. Le même travail pourrait être tenté avec Euripide ; je crois que la récolte serait plus abondante encore, car l'auteur d'*Alceste* appartient à un monde athénien de plus en plus raffiné, critique et, comme nous disons, « dilettante ».

Je ne donne pas l'explication qui précède comme une conclusion définitive. J'ai exposé moi-même ailleurs² que l'imitation des scènes théâtrales sur les vases peints ne comporte, au v^e siècle, aucune copie rigoureuse de la réalité, aucune reproduction textuelle ni du costume, ni du décor. On y rencontre des tableaux qui représentent précisément ce qui se passait au dehors, dans la coulisse, par exemple le meurtre d'Agamemnon. Par conséquent, il n'est pas absurde de penser que le drame de 438 ait pu inspirer le peintre du lécythe du Louvre. Mais, dans l'état de nos connaissances, je serais plutôt disposé à croire que le contraire s'est produit et qu'Euripide a dans son *Alceste* utilisé un personnage que lui fournissaient les légendes et aussi l'imagerie populaire. Cette hypothèse rentre assez bien, je crois, dans l'opinion qu'on s'est formée sur la psychologie de ce poète si indépendant et si original.

En tout cas, pour répondre à la question posée plus haut et quelle que soit la solution adoptée, il reste qu'on peut établir une corrélation entre le drame d'Euripide et le décor du lécythe. Tous deux sont du même temps.

Nous en tirerons aussi une observation philologique que j'avais déjà présentée dans ma thèse et qui se trouve confirmée par la nouvelle peinture : il est parfaitement inutile de modifier le texte du vers 259 d'*Alceste* et d'adopter les corrections autrefois proposées par MM. von Wilamowitz, C. Robert, H. Weil³. Le πτερωτός Αἴδας

1. *Revue des Études grecques*, 1894, p. 1 et 337; 1895, p. 88.

2. *Catalogue des vases du Louvre*, p. 833, 1053 et suiv.

3. ἄγει μ', ἄγει με τίς; οὐχ ὄρᾳς;
νεκύων εἰ αὐλάν
ὑπ' ὄφρῶσι κυναυγέσι βλέπων πτερωτός Αἴδας.

Wilamowitz-Moellendorff avait proposé βλέπων Αἴδαν (*todblickend*) qui donne un sens très contourné. Weil avait corrigé: « βλέπων, πτερωτός Ἄ μέθεσ με ». Cf. mon *Étude sur les lécythes*, p. 29, note 2.

n'est pas une faute de copiste. L'Hadès ailé, avec son regard menaçant sous ses sombres sourcils, c'est bien Thanatos, tel qu'il apparaît ici dans sa réalité émouvante.

III

Au vase qui représente Thanatos il nous a semblé utile de joindre quelques autres lécythes blancs du Louvre dont l'acquisition fut motivée aussi par des détails nouveaux. Aucun n'a l'importance du sujet que nous venons d'étudier, mais chacun d'eux contient quelque particularité digne d'être signalée. En voici d'abord la description.

Inv. CA 1922 (pl. IV). Attique. Hauteur : 0^m,30 ; hauteur de la zone des personnages : 0^m,12 ; circonférence en haut de la panse : 0^m,28. Brisé et recollé en plusieurs morceaux, sans restaurations dans les personnages.

Le col, l'anse, le goulot, l'intérieur de l'embouchure, le bas de la panse et le dessus du pied sont recouverts du noir lustré. Le ton de l'argile, avivé par un lustre, reste visible sur le rebord plat de l'embouchure et sur la tranche du pied. L'engobe blanc recouvre l'épaule et la panse.

Décor sur l'épaule en palmettes et rinceaux au trait rouge mat pâli. En haut de la panse, entre quatre filets d'un noir lustré jauni, une grecque en rouge mat pâli. En bas de la panse, deux filets en noir lustré tournés au brun jauni.

Sur la panse, décor au trait rouge mat pâli ; les cheveux en masse rouge pâle ; le manteau de l'éphèbe en rouge avec des traits de rouge brun mat qui détaillaient les plis de l'étoffe (quand ils sont effacés, ils laissent une trace en ligne blanchâtre) ; le manteau de la femme en rouge uni avec des traits d'un rouge plus foncé pour les plis de l'étoffe.

Au centre du tableau (pl. V) se dresse une stèle haute, couronnée d'une palmette à double volute ; sur la corniche, décor en rais de cœur : la stèle va en s'évasant légèrement vers le bas et elle est posée sur un haut degré. A droite, un éphèbe enveloppé dans un grand himation, le corps de face, le pied droit de face et l'autre de profil, tourne la tête vers le tombeau ; il relève le bras gauche hors du manteau, l'autre reste enveloppé. Devant lui, entre sa tête et le haut de la stèle, voltige dans le champ un petit εἰδωλον, peint en rouge mat, les bras étendus en avant. Derrière

lui, à la hauteur du bas des cheveux, un trait sinueux, rouge mat, se prolonge vers la droite et redescend ensuite vers la partie du manteau qui enveloppe le bras gauche. Est-ce aussi un repentir, un premier trait qui a été corrigé? On pourrait penser que le peintre avait d'abord tracé l'épaule plus relevée et le bras descendant avec la main gauche placée sur la hanche. A gauche, une femme drapée présente de la main gauche étendue une corbeille contenant des couronnes (?) et des fruits ronds (?) (objets peu distincts). Son costume est assez particulier; on pourrait croire qu'elle a le buste nu, car les seins et le nombril sont indiqués; mais le peintre a dessiné sur le corps en traits fins une tunique transparente, qui est serrée à la taille par une ceinture. De la main droite elle retient les plis de l'himation qui tombe sur les hanches et est retenu sur le ventre par un gros nœud faisant brider l'étoffe; le pied droit se dégage nu; l'autre a disparu.

Inv. CA. 1949 (pl. IV). Attique. Hauteur: 0^m,335; hauteur de la zone des personnages: 0^m,137; circonférence en haut de la panse: 0^m,32. — Brisé et recollé en plusieurs morceaux, sans restaurations dans les personnages.

Même technique que pour le précédent. Le décor de l'épaule est complètement effacé. Pas d'ornement visible entre les filets bruns du haut de la panse. Sur la panse, décor au trait brun un peu foncé et mat, les cheveux en rouge mat tourné au brun avec mèches détaillées au pinceau fin; les bandelettes en rouge violacé ou en gris auréolé d'un ton violacé (décomposition de la couleur primitive, probablement sous l'action du feu du bûcher)¹; les tiges des arbustes en brun plus foncé avec des feuilles d'un gris auréolé de violet (même décomposition). Une large teinte de gris taché de noir recouvre la tunique de la femme portant une corbeille. L'éphèbe à droite semble nu, mais un ton violacé avec trait vertical en zigzag plus foncé et bordé de blanc indique qu'une chlamyde recouvrait son côté gauche.

Au centre du tableau (pl. VI) se dresse une stèle haute, à corniche ornée de rais de cœur et couronnée de feuillages (effacés, avec même ton violacé); elle est posée sur un degré et ceinturée d'une large bandelette nouée par un gros nœud de chaque côté. A droite, un arbrisseau planté près du tombeau épand ses rameaux feuillus vers la stèle; deux pousses plus petites surgissent toutes droites du pied même de l'arbuste. A droite, un éphèbe aux cheveux courts et bouclés, au profil doux et féminin, étend la main droite vers le tombeau comme s'il parlait au mort; sa main gauche (effacée) semble placée sur la hanche; son pied gauche vu de face est légèrement soulevé. A gauche de la stèle, une femme drapée dans une longue tunique sombre qui laisse les bras nus, replie le bras droit et porte sur la main gauche élevée une longue corbeille plate, contenant trois couronnes de fleurs et un fruit rond (tons violacés); de cette corbeille pendent une bandelette (ton violet) et une autre bandelette plus large (ton

1. Voir un exemple semblable de décomposition de couleur dans la pl. XXXII des *Céramiques de la Grèce propre*, de Dumont et Chaplain.

gris effacé, surface rongée). Les pieds sont nus (le droit en partie effacé). A gauche de cette femme et faisant pendant à l'autre, un arbrisseau plus vigoureux et plus feuillu encore sort de terre, se divise en plusieurs branches à mi-hauteur et remplit le champ de ce côté (tons violacés et gris). Du pied de l'arbre surgissent aussi deux pousses droites (tons violacés).

Inv. CA. 1921 (pl. IV). Attique. Hauteur: 0^m,295; hauteur de la zone des personnages: 0^m,125; circonférence en haut de la panse: 0^m,265. — Brisé et recollé en plusieurs morceaux, sans restaurations dans les personnages.

Même technique que dans les précédents. Décor sur l'épaule en palmettes et rinceaux au trait rouge mat. Entre les filets du haut de la panse, une courte grecque au trait rouge pâle mat. Sur la panse, décor au trait rouge mat et pâle. Les cheveux sont traités en masse rouge pâle. Le manteau de la femme debout est rouge uni, avec des traits en trace blanche qui indiquent une couleur disparue (rouge plus foncé ou brun).

Au centre du tableau (pl. V) se dresse une stèle haute, couronnée d'une palmette à double volute, avec une petite corniche ornée de rais de cœur. La stèle va s'évasant vers le bas et repose sur un degré. A droite, une femme debout en grand manteau rouge avance le bras droit et fait un geste de salutation au tombeau (l'index appuyé sur le pouce¹). A gauche, une femme agenouillée devant la stèle, la tête un peu levée, tient de la main droite étendue une petite boîte ronde (pyxis) d'où elle a tiré un lien, une parure, qu'elle offre de la main gauche élevée. Elle paraît être complètement nue; le nombril est indiqué; mais elle devait certainement porter un vêtement dont toute trace a disparu.

Nous ne nous arrêterons pas aux divers détails de ces descriptions qui retracent des usages connus et depuis longtemps étudiés; on voudra bien consulter sur ce sujet les chapitres de mon *Étude*, relatifs au « Culte du tombeau » et à « la Représentation de l'εἰδωλον »². Je me contenterai de donner quelques explications sur trois

1. Sur ce geste rituel, voir mon *Étude*, p. 57. Voir aussi dans le *Dict. des Antiquités* de Saglio l'article *Adoratio*.

2. La question de l'εἰδωλον a été plusieurs fois discutée et les différentes opinions sont exposées dans la dissertation de R. Hirsch, *De animarum apud antiquos imaginibus* (Leipzig, 1889). Il y voit, pour sa part, une allusion faite par les peintres à une croyance des Attiques qui imaginaient qu'à la fête des Anthestéries les âmes des morts sortaient de terre et se répandaient partout, voltigeant autour des tombes et pénétrant même dans les maisons. C'est trop restreindre, à mon avis, le sens plus général de ce symbole funéraire qui exprime l'essor des âmes se mêlant aux assistants, à toute occasion des cérémonies funéraires, pour s'associer à leurs regrets. Je reconnais que j'ai eu tort d'appuyer mon explication sur une sorte d'Éros funéraire que représente la peinture de Lécythe de ma pl. II, qui, comme je l'ai dit plus haut, était fautive ou profondément retouchée;

points qui méritent plus particulièrement notre attention : l'attitude agenouillée, la nudité apparente, l'indication du paysage.

La pose agenouillée est rare sur les lécythes blancs funéraires. On en connaît peu d'exemples¹. Cette façon de se prosterner indique, en effet, chez les anciens, une émotion violente et comme une sorte d'abandon de soi-même, qui n'est pas ordinairement compatible avec la dignité solennelle et la mélancolique résignation que les peintres ont imprimée à ces scènes de regrets. Priam s'agenouille devant Achille pour lui redemander le corps d'Hector ; Cassandre s'agenouille devant l'idole de Pallas pour implorer sa protection contre l'audace sacrilège d'Ajax ; Thétis supplie à genoux Zeus en faveur de son fils². Voilà quelques exemples de ces cas dramatiques où les artistes ont eu recours à cette attitude³. Quand un décorateur l'introduit sur un lécythe funéraire, c'est donc qu'il espère, par ce motif exceptionnel, accentuer l'idée de douleur et de regrets.

La femme agenouillée (pl. V) paraît être nue. Dans les compléments que j'ai donnés au grand ouvrage d'Albert Dumont et dans mon étude sur les *Lécythes blancs*⁴, j'ai déjà mis en garde contre l'erreur assez fréquente qui fait voir des personnages nus auprès des tombeaux. Quand il s'agit d'éphèbes, la nudité n'a rien d'impossible⁵ ; encore faut-il examiner avec soin si l'on ne distingue pas quelque vestige des

mais je puis cependant ajouter aujourd'hui que cette hypothèse, combattue par M. Hirsch, s'est trouvée fortifiée par des découvertes que l'auteur aurait pu connaître et dont il n'a pas fait mention. Les terres cuites de Myrina offrent un grand nombre d'εἰδωλὰ funéraires, sous forme d'*Éros voilés* (ce qui contredit encore l'opinion exprimée p. 37), qui, déposés dans les tombeaux de la nécropole d'Éolide, y jouaient un rôle analogue à celui des petites figures peintes sur les lécythes blancs attiques (cf. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, 1887, p. 150-151). Une étude plus générale sur l'εἰδωλόν a été publiée par O. Waser, *Archiv für Religionswissenschaft*, XVI, 1913, p. 360 et suiv. ; cf. p. 367.

1. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, pl. XVII, n° 2 ; pl. XXIV, n° 3 ; Riezler, *Weissgrundige Lekythen*, pl. 51.

2. S. Reinach, *Répert. des reliefs*, I, p. 377 ; II, p. 114, 237 ; Baumeister, *Denkmaeler*, pl. XIII, XIV ; Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, pl. XXXIV.

3. Voy. dans le *Dict. de Saglio* les articles *adoratio*, *salutatio*, et le livre de Sittl, *Die Gebaerden der Griechen und Roemer*, Leipzig, 1890.

4. *Céramiq. de la Grèce propre*, I, p. 390 ; *Lécythes blancs*, p. 61.

5. Riezler, op. l., pl. 24, 40.

vêtements, qui parfois ont disparu sans laisser presque aucune trace. Mais quand ce sont des femmes, les cas signalés paraissent tout à fait improbables. La couleur avec laquelle on traçait la silhouette du personnage avait plus de solidité que la large touche unie dont était fait le manteau ou la tunique. Il en résulte qu'en certains cas le silhouettage seul a subsisté. Mais on a l'avantage d'y voir comment le dessinateur construisait la charpente entière du corps avant de l'habiller, même en indiquant les détails anatomiques du corps nu. C'est le procédé que les artistes de la Renaissance et les modernes comme David et son école n'ont pas manqué de reprendre, pour donner une structure plus solide à l'ensemble¹. Sur un des lécythes décrits (pl. V) il apparaît clairement que l'éphèbe était vêtu d'une chlamyde qui a disparu en grande partie et qui maintenant laisse voir le corps dessiné en dessous.

Sur un autre (pl. V), notons encore une particularité : c'est le costume de la femme qui tient une corbeille d'offrandes. Le haut du corps n'est pas nu, comme on pourrait le supposer à première vue ; il est vêtu d'un chiton très fin et transparent, serré à la taille par une ceinture ; l'himation serré autour des reins et enveloppant les jambes est retenu par devant au moyen d'un gros nœud vers lequel se porte la main droite, prête à retenir l'étoffe qui pourrait glisser encore. On peut rapprocher cet ajustement d'une série de sculptures dont fait partie la *Vénus* dite de Falerone, au Louvre² ; ce sont des figures de femmes drapées dont le buste s'habille d'une fine étoffe, tandis que l'himation enroulé cache le bas du corps, série qui semble prélude à une autre invention plus célèbre, celle de la *Vénus de Milo*, au buste entièrement nu, retenant de la main l'himation qui glisse sur les jambes³, et qui enfin aboutira à un troisième motif, celui de la *Vénus baigneuse*, ou *Vénus Anadyomène*, dont la draperie dégage de plus en plus les hanches nues et

1. L. Rosenthal, *David*, p. 100.

2. S. Reinach, *Répert. de la Statuaire*, I, p. 348; II, p. 338.

3. *Ibid.*, I, p. 172, 173.

est retenue sur les jambes par un gros nœud serré¹. Il n'est pas sans intérêt de constater par un dessin de vase que le type initial existait déjà en peinture — et probablement aussi en sculpture — dès la seconde moitié du v^e siècle. C'est une nouvelle raison de chercher autour de Scopas et des prédécesseurs immédiats de Praxitèle² les origines de cette belle création plastique, qui a donné d'une part la *Victoire de Brescia*, d'autre part la *Vénus de Capoue*, la *Vénus d'Arles* et la *Vénus de Milo*.

Le joli croquis de paysage, avec ses arbrisseaux feuillus, qui accompagne la scène de l'offrande à la stèle sur le lécythe de la pl. VI mérite aussi l'attention. On a souvent remarqué et regretté dans l'art grec l'absence du décor pittoresque, du sentiment de la nature, tel que le comprennent et l'aiment les modernes. Il ne faudrait pas exagérer cette thèse. Une doctoresse allemande, M^{lle} Margret Heinemann, a publié une intéressante dissertation sur les éléments du paysage dans l'art grec jusqu'à Polygnote³, qui est une réponse à une opinion trop sommairement exprimée. Elle a montré que, même en dehors des admirables inventions de la décoration mycénocrétoise, on rencontre sur les vases grecs du vii^e et du vi^e siècle, corinthiens, cyrénéens, ioniens et même attiques, dans la période des figures noires, toutes sortes de motifs où s'exprime une vision assez attentive des beautés naturelles. Il n'y a pas à y chercher, bien entendu, rien qui approche des conceptions modernes dans leur ampleur ; c'est toujours par le petit détail que l'artiste saisit l'attrait du monde extérieur. Mais le sens du pittoresque y est vif. Ce qui est vrai, c'est que, dans la plus belle période de l'art attique, dans la première moitié du v^e siècle — et peut-être M^{lle} Heinemann aurait-elle dû marquer plus fortement ce contraste et en donner les raisons —, ce sentiment paraît s'affaiblir et se réduire à peu de

1. Ibid., I, p. 321 à 327.

2. Collignon, *Sculpture grecq.*, II, p. 474; *Scopas et Praxitèle*, p. 42.

3. *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Bonn, 1910; cf. la notice de Hauser sur un cratère du musée de New-York, *Griechische Vasenmalerei* de Furtwaengler et Reichhold, II, p. 317-318, pl. 118-119.

chose. J'ai touché à cette question, à propos des Ioniens, dans mon *Catalogue des vases du Louvre*¹ et j'ai tâché, pour les Attiques, d'expliquer leur abstention² : c'est, en quelque sorte, la rançon d'une qualité qui dominait tout le reste, l'amour exclusif de la représentation humaine, la concentration de leurs efforts, de toutes leurs pensées, vers ce but unique. Ce que l'art préhellénique, ce que l'art ionien avaient goûté et cherché, la grâce de la plante, la légèreté des feuillages, le souple ondolement des tiges balancées, les Attiques le sacrifient alors presque complètement et sans remords. Euphronios est peut-être, parmi tous les céramistes de cette période, celui qui se soucie le plus de conserver quelque souvenir des habitudes ioniennes³. Mais, surtout avec ses successeurs, avec Sotadès et les peintres de la seconde moitié du grand siècle, on voit reparaitre les indications discrètes du décor végétal⁴. La catégorie des lécythes blancs funéraires en offre des exemples assez fréquents⁵, surtout dans les représentations de Charon⁶ ; mais il y en a peu qui atteignent l'importance du petit tableau que nous voyons ici tracé. C'est un vrai coin de nécropole attique, avec la verdure un peu grêle de ses arbrisseaux, son ombre légère qui flotte sur les stèles de marbre : on s'imagine le soleil qui baigne le paysage, le souffle du vent qui fait frémir doucement les feuilles. Accord entre la joie sereine de la nature et la douce mélancolie de ceux qui pensent à leurs morts ; toute la poésie grecque est là, ingénue.

E. POTTIER

1. P. 505, 513.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1902, p. 223.
3. M. Heinemann, p. 83.
4. *Ibid.*, p. 87.
5. *Ibid.*, p. 90.
6. Sur le rapprochement avec la fresque de Polygnote dans la Lesché de Delphes, voir mon *Étude*, p. 46, et Heinemann, p. 91.



Ern. Leroux, édit.



Héliotypie Léon Marotte

LÉCYTHE FUNÉRAIRE DU MUSÉE DU LOUVRE
(Vue d'ensemble)



THANATOS

Lécycthe du Musée du Louvre



Ern. Leroux, édit.

Héliotypie Léon Marotte

TROIS LÉCYTHES FUNÉRAIRES DU MUSÉE DU LOUVRE
(Vue d'ensemble)



OFFRANDE AU TOMBEAU

Lécythes du Musée du Louvre



OFFRANDES AU TOMBEAU

Lécythe du Musée du Louvre