

FONDATION EUGÈNE PIOT

DEUX COUPES ATTIQUES A FOND BLANC
DU MUSÉE DU CINQUANTENAIRE
A BRUXELLES

PAR

HUBERT PHILIPPART

Extrait des *Monuments et Mémoires* publié par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Tome XXIX)

PARIS

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1928

Bibliothèque Maison de l'Orient



151067

DEUX COUPES ATTIQUES A FOND BLANC

DU MUSÉE DU CINQUANTENAIRE

A BRUXELLES

PLANCHES II ET III

En 1892, le Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, acquit pour la somme de 9850 francs deux des très fines coupes à fond blanc de la collection van Branteghem, dont la série entière est reproduite en couleurs, d'après des aquarelles, dans les exemplaires in-folio du catalogue de vente par Froehner. Les autres passèrent à Londres et prirent place, quelques années plus tard, dans le beau volume consacré par MM. Murray et A. H. Smith aux *White Athenian vases in the British Museum* (1896). Cependant, M. Pottier publiait ici même (1895), en s'assurant une illustration d'une délicatesse incomparable, les deux nouvelles coupes de facture semblable qui venaient d'entrer au Louvre.

Nos vases eurent un sort moins enviable. Non seulement le monde des archéologues ignora longtemps leur domicile actuel, mais on crut qu'il suffisait, pour les juger, de se reporter aux planches du *Catalogue van Branteghem*, planches aussi fallacieuses que rares, encore utilisées par J. C. Hoppin (1919)¹. M. Mayence fut le premier à en donner, dans le fascicule belge du *Corpus vasorum*

1. *Handbook of Attic red-figured vases*. Cambridge, 1919, II, p. 9.

antiquorum (1926)¹, des reproductions d'une scrupuleuse exactitude. Malheureusement, le charme de ses figures n'en rachète pas l'exiguïté, et elles ne se prêtent pas à l'analyse du style : loin de rendre superflue une publication ultérieure, elles font mieux sentir l'impérieuse nécessité de photographies à l'échelle des originaux. Il est temps qu'on soit enfin renseigné sur la valeur intrinsèque de ces médaillons qu'on a entourés d'une admiration un peu conventionnelle, sans trop savoir si l'exécution se haussait au niveau de l'inspiration. Il y aura bientôt quarante ans que le sol grec nous a livré le lot unique, infiniment précieux, des pièces céramiques où se lisent les noms d'Hégésiboulos et de Sotadès, et la plus grande incertitude règne encore au sujet des ateliers respectifs de ces céramistes. La découverte récente d'un rhyton signé de Sotadès, dans les ruines d'une pyramide de Méroé (Begarawiyah)² donne un caractère de pressante actualité à cette question.

La direction des *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot, qui vise avant tout à réunir une sélection de monuments inédits, n'a donc pas cru déroger trop gravement à l'usage établi en accueillant la présente étude, qui porte sur des œuvres beaucoup moins connues qu'il ne semble.

J'ai tenu à mettre *in extenso* sous les yeux du lecteur les éléments du problème, pour ne point exagérer les mérites des coupes de Bruxelles en les isolant : leurs possesseurs seront assez honorés de l'hospitalité fraternelle qu'on leur accorde ici.

*
* *

En ouvrant un chapitre spécial pour les coupes attiques à fond blanc dans l'histoire de la céramique grecque³, on peut paraître

1. III J b, pl. 1, n° 1 et 2.

2. Hoppin, *Handbook of black-figured vases*, Paris, 1924, p. 474.

3. Je publie ici les premiers résultats de mon enquête sur les coupes attiques à fond blanc et quelques extraits d'une monographie consacrée à l'atelier de Sotadès. — Il m'est particulièrement agréable de reconnaître mes obligations envers MM. les conservateurs du Cabinet des Médailles de Paris, du département des antiquités grecques et romaines du Louvre, du British Museum, du

céder à un désir arbitraire de classification. Il n'est pas prouvé qu'aucun peintre se soit jamais confiné dans ce mode de décoration, qu'aucun potier se soit fait une spécialité exclusive de cette fabrication. Sotadès lui-même, le représentant par excellence de l'école des miniaturistes, a marqué son nom sur un canthare à figures rouges. Cette production n'a rien non plus de spécifiquement attique : depuis l'époque préhistorique, sur tous les points de la Grèce, on a essayé de revêtir l'argile d'une robe claire pour en dissimuler les impuretés, les aspérités, pour en diminuer la porosité, pour rehausser le dessin et y ajouter une note de gaieté. Qu'il nous suffise de citer les sarcophages de Clazomènes et les vases mycéniens, chypriotes, béotiens, cycladiques (Mélès, Rhénée), rhodiens, naucratites, lacono-cyrénéens.

Tout cela est incontestable ; mais il y a une telle différence entre la technique des ateliers attiques et celle de leurs prédécesseurs qu'on se demande s'il faut encore parler ici de traditions. Nicosthénès, à qui l'on attribue, depuis Loeschcke, l'introduction du fond jaunâtre dans la céramique athénienne, s'est-il inspiré de modèles ioniens ? N'a-t-il pas plutôt suivi l'exemple de la grande peinture en couvrant ses œnochoés (Louvre, F 116, 117) d'un enduit qui imitait le marbre ? Les progrès réalisés en un siècle au quartier du Dipylon, de 530 à 430 environ, dépassent ceux qu'on enregistre pour les dix siècles précédents. Au lieu d'exemplaires anonymes, tombant, à quelques exceptions près, dans la banalité, nous avons maintenant des chefs-d'œuvre signés, d'une originalité surprenante.

Les coupes attiques à fond blanc sont peu nombreuses. En 1886, Klein n'en connaissait encore que douze. Nous en possédons aujourd'hui une quarantaine, dont beaucoup sont malheureusement réduites à l'état fragmentaire. Cependant, si leur fragilité les a empêchées de

Metropolitan Museum, du Musée de Boston et du Musée du Cinquantenaire, collections où l'on m'a donné les plus grandes facilités pour l'étude de certaines pièces. A MM. Pottier et Fougères, qui m'ont guidé de leurs conseils, à M. F. Mayence, qui m'a si obligeamment permis de faire appel au concours de l'excellent photographe qu'est M. Verstraeten, et à Miss G. Richter à qui je dois les photographies de la coupe d'Hégésiboulos (fig. 3) et du lécythe (fig. 4) du Musée de New-York, j'adresse tout spécialement le témoignage de ma reconnaissance.

parvenir jusqu'à nous en quantité plus considérable, on ne doit pas s'imaginer qu'elles se perdent dans la masse des vases contemporains. Leur style leur assure une place à part, en vedette, bien que l'évolution des sujets qu'elles portent corresponde à la marche générale de la composition céramique à travers des tendances sociales différentes.

On est fondé à isoler les vases attiques, on l'est aussi à les diviser en deux groupes qui correspondent à deux techniques distinctes entre lesquelles les rapports ne manquent pas : d'une part, les vases à silhouettes noires sur fond rouge ou (ce qui n'est que l'inversion de la méthode) à silhouettes rouges réservées sur fond noir, avec plus ou moins de détails intérieurs, soit incisés, soit peints, — et, d'autre part, les vases à figures dessinées au trait sur engobe clair, avec ou sans touches de couleurs mates. Ces derniers présentent des formes diverses : à côté des alabastres, œnochoés, plats, pyxis (Londres, Athènes, Boston, New-York), cratères (Vatican, Bologne), les coupes et les lécythes gardent une supériorité indéniable. L'étude des coupes ne se confond pas avec celle des lécythes : on l'en détachera d'autant plus facilement qu'elle a été un peu négligée de nos jours, alors qu'après les travaux de Pottier, de Fairbanks et de Riezler, il ne reste pas grand'chose à dire sur les lécythes.

Laissant de côté (série IV) deux peintures, dont l'une est perdue (n° 43) et l'autre, certainement moderne (n° 44), j'ai établi trois séries qui se suivent dans l'ordre chronologique. La troisième seule retiendra notre attention, parce qu'elle compte les spécimens les plus complets et les plus beaux. Je me bornerai à inventorier les deux autres séries pour rendre possibles les comparaisons. Le classement dans chacune d'elles reste, pour une grande part, provisoire, nos critères stylistiques ne nous permettant pas de fixer des dates avec une rigueur absolue. La dernière coupe de la série I (n° 15) marque la transition à la série II, et la dernière de la série II (n° 32) annonce déjà l'ἄθος de la série III. Il n'y a que douze coupes — je ne parle pas des fragments pour lesquels un doute subsiste — exclu-

sivement garnies de dessins sur fond blanc : dix ne sont décorées qu'à l'intérieur (nos 19, 26, 33-39, 42), deux le sont à l'intérieur et à l'extérieur (nos 18, 21). La plupart appartiennent à la technique mixte : figures noires (n° 2) ou rouges (nos 3-4, 14-17, 25, 27-32, 40-41, 43) sur les revers, et sujets dessinés au trait sur l'engobe blanc dans la vasque (tableau unique : nos 2-4, 14-17, 25, 28-29, 31-32, 40-41, 43 ; médaillon et zone : n° 30 ; couvercle blanc à large bordure noire décorée d'une couronne réservée : n° 27). Quelques-unes ne conservent que l'apparence de la technique du fond blanc, puisqu'elles ne s'ornent d'aucune silhouette au trait sur l'engobe clair qui couvre tout l'intérieur (nos 5, 44) ou qui ne forme qu'une zone autour d'un médaillon à figures rouges (nos 6-10, 13, 39, 42). Exceptionnellement, le n° 1 porte des figures rouges à l'intérieur et des figures au trait sur un enduit jaune à l'extérieur, les nos 7-8, des figures au trait sur fond blanc autour d'un médaillon intérieur à figures rouges (de même nos 9 et 11-12 ?)

I. DE 520 A 470 ENVIRON.

N° 1. — Coupe signée du peintre Pasiadès (Cap Colias ; Musée de Gotha). — Intérieur (figures rouges) : éphèbe embrassant un jeune garçon. Inscriptions simulées. — Revers (enduit jaune clair) : A. Homme barbu, buvant. ΕΥΑΓΟΡΑΣ. B. Éphèbe jouant au *collabos*. [Π]ΑΣΙΑΔΕΣ [ΕΓΡΑΦ]ΣΕΝ ΝΙΣ... [ΕΠΟΙ]ΕΣΕΝ. Trait brun ; draperies noires, avec incisions. Les inscriptions ont disparu. — Vers 520 (cycle d'Épictète). Type de transition (Dumont-Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, t. I, p. 371).

N° 2. — Coupe signée du potier Pamphaios (Orvieto, coll. Bourguignon, n° 406 ; Musée de Naples). — Intérieur (fond blanc) : cavalier chassant, avec chien. ΠΑΜΦΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Émail noir ; détails brun pourpre. — Revers (figures noires) : animaux et palmettes. — Vers 510 (époque d'Andocidès).

N° 3. — Coupe attribuée au peintre de Brygos (Vulci, collection

Canino; Pinacothèque de Munich) (Jahn, 332, *Catal.*, p. 98, actuellement n° 2645). — Intérieur (fond ivoire) : Ménade courant. Engobe très dur. Esquisse incisée visible au-dessus du pied gauche. Toute une gamme de tons noirs. — Revers (figures rouges) : Dionysos et son thiasse. — Vers 490.

N° 4. — Cinq fragments d'une coupe attribuée au peintre de Brygos (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 608). — Intérieur (médaillon à fond blanc bordé de noir) : Ménade marchant vers un autel. — Revers : figures rouges.

N° 5. — Coupe attribuée au peintre de Brygos. (Musée Grégorien du Vatican). — Intérieur : fond blanc, sans sujet. — Revers (figures rouges) : hommes et éphèbes. — Vers 490.

N° 6. — Coupe attribuée au peintre de Brygos (Caere, coll. van Branteghem, n° 168; Musée de Berlin, Inv. 3240). — Intérieur (fond blanc mat autour d'un médaillon à figures rouges) : deux éphèbes drapés. — Revers (figures rouges) : huit personnages fragmentés. Inscriptions simulées. — Vers 490.

N° 7. — Huit fragments d'une coupe attribuée au peintre de Brygos (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 603). — Intérieur (figures au trait noir sur fond blanc autour d'un médaillon à figures rouges) : personnages fragmentés. — Revers : émail noir. — Vers 490.

N° 8. — Fragments de coupe (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 604). — Intérieur (fond blanc autour d'un médaillon à figures rouges) : *a*) médaillon : archer nu ; *b*) zone : combat.

N° 9. — Fragment de coupe (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 605). — Intérieur (fond blanc, avec inscription $\Sigma\Theta$, autour d'un médaillon à figures rouges) : draperie et pied. — Revers : figures rouges.

N° 10. — Fragment de coupe (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 606). — Intérieur : fond blanc autour d'un médaillon à figures rouges. — Revers (figures rouges) : palmette.

N° 11. — Fragments de coupe (Paris, Cabinet des Médailles)

(A. de Ridder, 607 en partie). — Intérieur : figures sur fond blanc et figures rouges sur fond noir. — Revers : figures rouges.

N° 12. — Fragments de coupe (Paris, Cabinet des Médailles) (A. de Ridder, 607 en partie). — Intérieur : figures sur fond blanc et figures rouges sur fond noir. — Revers (figures rouges) : éphèbe nu.

N° 13. — Coupe (Italie; Musée du Louvre, coll. Campana, n° 973, salle G, n° 276) (Pottier, *Catal.*, III, p. 1035). — Intérieur (fond blanc autour d'un médaillon à figures rouges) : éphèbe drapé et jeune garçon nu. Ο ΠΑ[Ι]Σ ΚΑ[Λ]Ο[Σ]. — Revers (figures rouges) : a) éphèbe poursuivant un jeune garçon; b) deux femmes (?) (personnage de gauche moderne).

N° 14. — Coupe (Ruvo, collection Jatta, n° 1539, *Catal.*, p. 1134). — Intérieur (fond blanc) : Silène. ΑΥΚΙΒΙΑΔΕΣ ΚΑΥΟΣ. — Revers (figures rouges) : scènes de gynécée.

N° 15. — Fragments de coupe (Vulci (?); Pinacothèque de Munich) (Jahn, 341, *Catal.*, p. 106). — Intérieur (fond blanc) : Démophon et Aethra (enveloppée dans un manteau noir parcouru de plis rouges). — Revers (figures rouges) : scènes de gynécée. — Vers 470.

II. DE 480 A 460 ENVIRON.

A. Style du « maître de Penthésilée » (Munich, 168, 2688) ou « maître des chevaux » (revers), peintre qui n'est peut-être qu'Euphronios lui-même à la fin d'une longue carrière :

N° 16. — Coupe (Nola; British Museum, D4) (*Catal.*, III, p. 389). — Intérieur (fond blanc) : Athéna, Anésidora, Héphaistos. ΑΘΕΝΑΑ [Α]ΝΕΣΙΔΟΡΑ ΗΕΦΑ[Ι]ΣΤΟΣ. Trait noir; draperies en brun foncé, avec retouches pourpres et blanches. Points dorés sur le diadème d'Héphaistos. Têtes d'Athéna et d'Anésidora restaurées au crayon. — Revers (figures rouges) : scènes de manège.

N° 17. — Fragments d'une coupe signée du potier Euphronios (Thermes de Vulci, 1835; Musée de Berlin) (Furtwaengler, 2282, *Catal.*, II, p. 563). — Intérieur (fond jaunâtre) : jeune fille debout, éphèbe assis. [ΕΥ]ΦΡΟΝΙΟΣ [Ε]ΠΟΙΕΣΕΝ [ΔΙ]ΟΜΕΔ[Ε] (cf. *Iliade*, IX, 665).

Émail noir épais pour les traits, délavé pour les draperies. Traces de dorure. — Revers (figures rouges) : course de chevaux. ΛΥΑΒΙΟΝ ΚΑ[ΥΟΣ]. — Sur le pied : ΕΥΦ[ΡΟΝΙΟΣ].

N° 18. — Fragments d'une coupe attribuée au peintre de la coupe n° 17 (Acropole d'Athènes ; Musée national d'Athènes, Graef, C16 ; Papaspinidi, 15190). — Intérieur (fond blanc) : Orphée terrassé par une Ménade. [ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠ]ΟΙΕΣΕΝ ΟΡΦΕΥ[Σ]. Détails en brun et en rouge. Trait supérieur de la paupière. — Revers (fond blanc) : chevaux, torse de barbare. [ΛΥΑΒΚ]ΟΝ [ΚΑΥΟΣ].

N° 19. — Fragments de coupe (Musée du Louvre ; coll. Campana, n° 972, salle G, n° 109) (Pottier, *Catal.*, III, p. 949). — Intérieur (fond blanc sali) : Héraclès tue Iphitos. ΗΕΡ[ΑΚΛΕΣ]. Draperie brun rougeâtre. Volutes du lit en relief (primitivement dorées ?). — Revers : émail noir.

N° 20. — Fragments de coupe (Acropole d'Athènes). — Intérieur (fond blanc) : Héraclès luttant avec une Amazone (?). — Draperie brun rougeâtre. Massue primitivement dorée (?).

N° 21. — Fragments de coupe (Naucratis, 1884-1885 ; British Museum, D1 ; *Catal.*, III, p. 388). — Intérieur (fond ivoire) : Europe et le taureau. — Revers (fond ivoire) : Héraclès et Apollon se disputent le trépied de Delphes. [ΑΠΟΛΛ]ΟΝ.

N° 22. — Fragment de coupe (Naucratis ; British Museum). — Tête masculine.

N° 23. — Fragments de coupe (Éleusis). — Athéna luttant contre un géant.

N° 24. — Fragments de coupe (Éleusis). — Triton.

N° 25. — Fragment de coupe (Égine ; collection Warsberg). — Intérieur (fond blanc) : tête de femme voilée (Ériphyle reçoit de Polynice le collier d'Harmonie). [ΠΟΛΥ]ΝΙΚΗΣ. — Revers (figures rouges) : guerrier et colonne.

N° 26. — Coupe (Camiros ; British Museum, D2 ; *Catal.*, III, p. 389). — Intérieur (fond blanc) : Aphrodite sur une oie. ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ ΛΥΑΒΚΟΝ ΚΑΥΟΣ. Trait supérieur de la paupière. — Revers : émail noir.

N° 27. — Coupe à couvercle (pour la forme, cf. *Coll. van Branteghem*, n° 21, pl. 2) (Musée de Boston ; *Annual Report*, XXV, 1900, p. 74 et suiv.). — Couvercle (fond blanc) : Apollon et une Muse. Trait noir délavé brillant ; manteau d'Apollon, rouge pourpre ; chiton de la Muse, brun clair. Esquisse incisée. Reliefs primitivement dorés ; couronne, boucle d'oreille, épingle, bracelet, bras de la lyre, boutons dans le méandre. — Revers (figures rouges) : a) jeune fille drapée marchant vers la droite ; b) même sujet.

N° 28. — Fragments de coupe (Musée de Boston). — Intérieur (fond blanc) : Diomède et Ulysse se disputent le Palladium(?). Accessoires en relief (primitivement dorés ?). — Revers : probablement à figures rouges.

B. Style n'offrant que des rapports assez lointains avec celui du groupe A.

N° 29. — Coupe (Pinacothèque de Munich) (Jahn, 336, *Catal.*, p. 102, actuellement 2685). — Intérieur (fond ivoire) : Héra debout. ΗΡΑ. Traits rouges ; cheveux noirs ; draperie rouge, à ornements jaunes. Reliefs dorés du sceptre, de la couronne et du collier. — Revers (figures rouges) : scènes éleusiniennes.

N° 30. — Fragments de coupe (Athènes, Dipylon ; Musée national d'Athènes) (Collignon-Couve, n° 1844 ; *Catal.*, p. 584). — Intérieur (zone et médaillon à fond jaune) : a) médaillon : Déméter et Coré. Draperie brun rougeâtre. Accessoires en relief (primitivement dorés ?) ; b) zone : partie inférieure d'une figure féminine drapée, portant un sceptre. Sur un des trois fragments isolés de cette zone : ΦΕΡΡΕΦΑΤ[ΤΑ]. — Revers : figures rouges fragmentées.

N° 31. — Fragments de coupe (Égine, 1811 ; Pinacothèque de Munich, *Catal.*, p. 63), (Jahn, 208). — Intérieur (fond blanc) : Europe sur le taureau. ΖΕΥΣ. Riche gamme de tons noirs ; draperie rouge mat, à plis bruns ; taureau noir, à lignes intérieures rouges. Reliefs dorés : collier, bracelet, diadème, épingles, corne. — Revers (figures rouges) : Éros volant.

N° 32. — Coupe (Cesa ; Musée archéologique de Florence). — Intérieur (fond blanc) : jeune fille assise, deux Eros. Himation rougeâtre. — Revers (figures rouges) : scènes de palestres. [L]VANΔΡ[ΟΣ KALΟΣ].

III. DE 460 A 430 ENVIRON.

Dans cette troisième série nous placerons les coupes que la finesse du modelé met bien au-dessus des précédentes et qui ont entre elles un air de famille très accusé¹. On les a trouvées toutes les sept ensemble, en 1890, les uns disent à Érétie, les autres à Athènes. Ce sont : la coupe d'Hégésiboulos conservée au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles (A 891) ; les deux coupes anépigraphes du Louvre (CA, 482, 483) publiées avec tant de soin par M. Pottier dans les *Monuments Piot* en 1895 (pl. V et VI) qu'il sera à peine besoin d'y revenir ; les trois coupes du Musée Britannique dont deux portent la signature de Sotadès (D 5, 6) et dont la troisième (D 7) lui est attribuée ; enfin, la coupe A 890 du Musée du Cinquantenaire, qui provient du même atelier.

Il ne sera pas superflu d'accorder d'abord un peu d'attention à la matière de ces petites œuvres d'art.

Bien des questions concernant la technique attendent encore une réponse. L'embarras des archéologues provient non seulement de leur incompetence en géologie et en chimie, mais aussi des obstacles que rencontrent ceux d'entre eux qui veulent procéder, avec l'assistance de spécialistes, à des analyses rigoureuses. Personne n'accepterait de faire le sacrifice de beaux fragments pour en découvrir le contenu. On opère donc sur des pièces médiocres, tardives, ou sur des tessons si insignifiants que les résultats n'ont

1. Aux sept coupes dont il sera question ici (n°s 33-39) il faut ajouter celles qui ne sont citées que dans la bibliographie placées à la fin de cet article (n°s 39^{bis}-42). A propos de la coupe n° 44, Froehner (*Coll. Tyskiewicz*, p. 12) écrit : « Cette légèreté et cette ténuité de parois n'ont leur analogie que dans les vases de Sotadès et d'Hégésiboulos..., qui viennent de la même trouvaille, faite à Athènes en 1890. »

qu'une valeur relative. Le fameux *Traité des arts céramiques* de Brongniart (1844 et 1877) est vieilli ; la *Technologie* de Blümner (1879) abonde en hésitations, en réserves ; les recherches plus récentes de Franchet (1911), de C. F. Binns (1922) n'aboutissent souvent qu'à des solutions partielles, à des « conjectures d'attente ». Nous regretterons de ne pouvoir pénétrer tous les secrets de fabrication des ateliers grecs, parce que leur poterie, de même que celle de Sèvres ou de Copenhague, n'est pas un simple support de la peinture, indifférent en soi comme la toile, la planchette ou le morceau de carton de nos artistes modernes : le vase peint ne cesse pas d'être un vase, c'est-à-dire un ustensile ayant sa forme propre, sa beauté indépendante de la décoration. Examinons, par exemple, une des coupes de Sotadès (fig. 1) pour en apprécier la pureté de galbe (n° 36).

L'originalité de son profil et la hardiesse de son architecture ne semblent possibles qu'en toreutique. La vasque, aux parois d'une extrême minceur, repose sur la tige élancée d'un pied délicat ; les deux bras de chaque anse s'écartent résolument du bord où ils ont

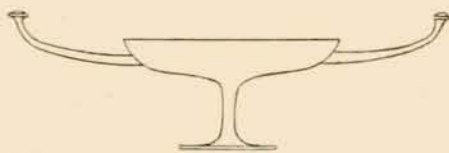


FIG. 1. — Profil d'une coupe de Sotadès (British Museum, D 6).

pris naissance et forment, à la manière d'une « lunette » d'estomac d'oiseau, un angle aigu, dont le sommet, haut d'un centimètre environ, s'achève en bouton conique¹. L'élasticité de ces branches effilées diminue encore le poids du vase : on éprouve une impression analogue en face du canthare de Douris, où la courbure des anses semble alléger, soulever le profond vaisseau noir. Il n'existe pas, en dehors du groupe qui nous occupe, de poteries antiques où le souci de gracilité soit poussé aussi loin. Les Attiques, qui ont

1. De lourdes et larges écuelles chypriotes s'ornaient également d'un bouton à l'extrémité de l'anse (Louvre, A 111, 112 ; cf. *Corpus vasorum antiquorum* ; *British Museum*. II c a, 7, 19 et suiv.). Les anses des coupes de Bruxelles sont en partie refaites : A 891, environ 3 centimètres de la branche supérieure de l'anse droite et branche inférieure de l'anse gauche depuis l'attache jusqu'au delà du bouton sur la branche supérieure ; A 890, environ 23 millimètres de la branche supérieure et 13 de la branche inférieure de l'anse gauche, du côté du bouton, qui est lui-même moderne.

résolu le problème du façonnage et de la cuisson des cratères gigantesques du Dipylon, ont aussi atteint les limites de la minutie : les deux coupes de Bruxelles pèsent, l'une, celle d'Hégésiboulos, 63 grammes et demi, l'autre (A 890), 58 grammes et demi, et ont un diamètre, la première, de 139 millimètres, la seconde de 126.

La coupe d'Hégésiboulos (n° 33) (pl. II) est faite d'une argile jaune rosé, très fine. Elle a été habilement reconstituée au moyen de dix-sept morceaux antiques et de trois additions modernes qui n'atteignent pas le dessin. Celui-ci a été tracé en noir dans un médaillon blanc (75 millimètres de diamètre), bordé d'un cercle noir et entouré d'une large zone rouge corail. Tout le revers était primitivement couvert du même rouge, à l'exception d'un anneau central noir, en relief, de 32 millimètres de diamètre, qui sert de support comme sous une assiette. La lèvre, à l'intérieur, et les anses, à l'extérieur, sont noires. Il y aurait donc à considérer ici la composition de l'argile, de l'engobe, du noir et du rouge,

On trouve dans tous les manuels l'exposé du travail de l'argile : lavage, pétrissage, façonnage, séchage, cuisson. Nous n'avons pas à y revenir ici. Observons seulement qu'on ne semble pas avoir ajouté à celle de notre coupe du *μίλτος*, l'ocre rouge dont parle Suidas à propos de la terre du cap Colias.

L'engobe blanc, qu'on appelle improprement une couverte, a varié avec les époques : rugueux, terne, grisâtre ou brunâtre sur les vases archaïques, il sera crayeux et tendre, une sorte de lait de chaux, terre de pipe ou plâtre de Paris, sur les lécythes funéraires de la fin du v^e siècle. Sur les coupes soignées, comme celle-ci, il est fin, de couleur crème, doux au toucher, poli, solide et adhère fortement à la terre. Le doigt peut passer dessus sans en garder de trace ; il ne se laisse pas entamer par l'ongle. Il est vraisemblablement fait de kaolin, une argile composée d'éléments minéraux, kaolinite et mica, qui a été appliquée à l'état liquide au moyen du pinceau, alors que le vase était encore sur le tour, et non par trem-

page. On s'est servi du même procédé pour les alabastres (voir, par exemple, Musée du Cinquantenaire, R 397) et pour les lécythes (Riezler, p. 96, pl. 19 = Berlin, 3175). Cette pâte neigeuse doit son éclat à un lustrage mécanique. Son « coefficient de dilatation » est tel qu'il n'y a ni écaille, ni crevasse. Sa teneur en peroxyde de fer est quasi nulle : de là sa blancheur, à laquelle la cuisson et le séjour prolongé dans le sol donnent seulement une patine dorée par endroits.

Le noir n'est pas un vernis, mais un émail. Sa formule exacte demeure inconnue : on sait qu'il contient un alcali, une argile, de l'oxyde de fer ; on en a obtenu des succédanés en combinant de la magnétite avec un fondant composé de sable quartzeux et de carbonate de soude. Étendu en couche épaisse, ce noir se vitrifie vers 900° et conserve d'une façon inaltérable son reflet métallique ; délavé, il tourne au bistre pendant la cuisson : c'est le cas pour les traits assez légers du sujet. Si l'on augmente la proportion d'ocre et par conséquent d'oxyde de fer, et si l'on règle les effets de l'oxydation, l'émail prend une teinte orangée sombre. De simples accidents de cuisson, des coups de feu, provoquant l'apparition de taches rouges sur le flanc des vases à peinture noire, certains céramistes ont tiré parti de ces effets de coloration pour fabriquer des pièces comme celle-ci où le noir est presque complètement évincé par le rouge. Ce rouge a un aspect brillant et se détache en minces pellicules. La technique de l'émail rouge remonte à Exékias qui en a recouvert tout l'intérieur d'une coupe conservée à Munich pour poser par-dessus la silhouette noire de son Dionysos au bateau. Elle a été reprise, perfectionnée, par plusieurs potiers des cycles d'Épictéto et d'Euphronios, admirateurs du beau Léagros et du bel Épilykos (Louvre, F 129), entre autres par Chachrylion pour sa coupe de Géryon (Munich). Son usage s'explique beaucoup mieux autour d'un médaillon à figures rouges qu'autour d'un décor sur fond d'argile. Ici, l'effet est des plus heureux : la bordure n'ayant rien d'opaque élargit le champ de vision et promène son reflet rougeâtre sur le

bistre du dessin. Sotadès n'applique cette couleur qu'au revers de ses vases.

Le sujet choisi par Hégésiboulos (fig. 2) est des plus simples : une jeune fille, vêtue d'un chiton talaire et d'un himation, coiffée d'un cécryphale, joue au sabot. En exergue : ΕΓΕΣΙΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ « Hégésiboulos a fait ».

On ne possède d'Hégésiboulos qu'une seule autre coupe, de provenance inconnue : celle qui a passé en 1907 d'une collection privée



FIG. 2. — Jeune fille jouant au sabot, médaillon d'une coupe par Hégésiboulos (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles).

d'Angleterre au Musée métropolitain de New-York (07.286.47). La forme en est trapue, et le décor, entièrement à figures rouges, n'offre au revers que des thèmes courants : festin, cômpos, traités avec une verve facile et un savoureux accent d'archaïsme qui fait songer à Skythès. Ces bons hommes courtauds, parés de bonnets féminins, ressemblent étrangement à ceux de la coupe de la villa Giulia. Mais le peintre s'est surpassé dans l'étrange

apparition de l'intérieur (fig. 3). Un vieillard au nez de Sémite vous fixe de son œil malicieux tout embroussaillé de cils ; dans son crâne allongé, il médite quelque bonne affaire. Peut-être conduit-il au marché le chien de luxe qui l'accompagne docilement. Un large manteau d'ancienne mode enveloppe son corps osseux, et son bras s'accroche à un haut bâton. Remarquons la dimension des pieds, les points semés sur l'étoffe et, surtout, l'asymétrie : le corps, quoique isolé, n'occupe qu'un côté et sa ligne antérieure coïncide presque avec l'axe du médaillon. Ces trois détails se retrouvent sur la coupe de Bruxelles. Voyons-en de près le dessin.

Un examen attentif de l'engobe à la lumière frissante m'a permis d'y découvrir les traces de l'esquisse incisée, là du moins où le trait noir s'en écarte pour obtenir un meilleur effet. Ces raies légères et brillantes, qui limitèrent provisoirement la figure dans la pâte molle, apparaissent un peu partout : sur le visage, à la nuque, devant l'épaule gauche, dans le dos, sous le bras droit, au bord de la manche, au ventre, sur la cuisse gauche, au bas de l'himation, à la main droite, au-dessus du fouet et à côté du sabot. Il y a même



FIG. 3. — Coupe par Hégésiboulos (Musée métropolitain, New-York).

sous le contour actuel du sabot une seconde esquisse. Nombreux sont les vases à figures rouges et à fond blanc où il est possible de comparer ainsi le premier état du dessin au dernier. Les traits d'esquisse abondent sur les lécythes, mais ils se présentent ordinairement sous l'aspect de fentes étroites et non, comme ici, de sillons très peu profonds et relativement assez évasés. Par une coïncidence curieuse, le Musée du Cinquantenaire possède un lécythe où l'on voit clairement les restes d'un croquis incisé, tout à fait semblable¹.

1. A 9 : *Corpus vasorum antiquorum* : Musée du Cinquantenaire, III 1 b, pl. 3, 3. Cf. Cambridge 140 (Gardner, pl. 31).

L'artiste s'y reprit à deux fois pour la peinture. D'abord il se servit d'un noir atténué qui tourna au bistre pendant la cuisson. Il s'en contenta pour les plis de l'himation au genou et sur la cuisse, pour les plissures du chiton, et pour les cheveux dans le cou ; ailleurs, il repassa, avec une fine brosse chargée d'émail plus épais, sur la première ligne assez large et plate, sans en suivre toujours fidèlement la direction. C'est pourquoi l'on s'est imaginé que le fouet avait trois ou quatre lanières : en réalité la couple d'ondulations du côté droit n'en forme qu'une seule, comme à gauche. Les tâtonnements de l'esquisse et du noir délavé ont admirablement préparé le dernier trait, d'un noir franc et d'une fermeté sans repentir.

L'œil a en partie disparu : l'angle interne était largement ouvert, sans pli de la paupière sous l'arc du sourcil. Le profil ne charme guère : une ombre gonfle le nez, une moue désagréable relève la lèvre supérieure et alourdit la lèvre inférieure. L'oreille est sommaire ; la barre verticale de la nuque, empreinte de sécheresse. Du sakkos, le bonnet garni de pois qui emprisonne les cheveux, sortent quelques mèches qui pendent dans le cou et une touffe bouclée qui couvre la tempe. Le manteau part du côté gauche, où le bras qu'on devine à la saillie du coude le tient appliqué contre la poitrine ; il passe sous l'aisselle gauche, couvre le dos, revient par devant, monte sur l'épaule gauche et retombe par derrière. On aperçoit les derniers pans par-dessus l'épaule droite et le long de la cuisse et du mollet. Quatre systèmes de plis très naturels en marquent les ombres, déterminées, sur l'épaule gauche par la pression de l'aisselle droite, sur le ventre par la flexion du torse, au genou gauche par la tension de l'étoffe sur l'angle de la jambe, au jarret droit par l'écrasement du tissu en haut du mollet. Du chiton, on ne voit qu'un coin sur la gorge, la manche bouffante aux cinq crevés cousus, et le volant sur les chevilles.

La pose de la main, rendue avec beaucoup d'habileté, corrige la sécheresse de l'avant-bras : l'index appuie sur le bois du fouet et lui imprime le mouvement voulu. Le pied gauche, posé à plat sur le

sol, supporte le poids du corps, tandis que le droit, en retrait, se soulève pour en suivre les déplacements et lui servir de ressort. Une simple barre noire (31 millim.) représente la ligne de terrain, qui manque sur la coupe de New-York.

Dans la tête penchée, d'une froideur encore archaïque, on trouve, à défaut de beauté, de la jeunesse, de l'attention et de la modestie. Le reste du sujet confirme cette impression : l'adolescente, à la taille élancée prise dans un himation très serré, s'adonne à une innocente distraction. Que nous sommes loin du caricatural vieillard au chien et des bruyants komastes avinés ! La charge, l'ironie, le calcul intéressé, l'animation désordonnée ont fait place aux demi-teintes, au sérieux, à la candeur, aux gestes courts. Le raffinement de la technique n'est pas étranger à ce changement. Il exigeait un art sobre qui ne dît rien de plus que ce qu'il fallait, une exécution impeccable. Aucune des inadvertances ou maladresses de la coupe du Musée métropolitain — laisse oubliée, main droite pour main gauche, œil de travers — ne dépare celle-ci. Que le potier Hégésiboulos l'ait peinte lui-même à la fin de sa carrière ou qu'il en ait confié le soin à un jeune collaborateur formé dans la pratique du style libre, elle porte les caractères de l'époque du Cimon et n'est pas antérieure à 460.

Quiconque hésiterait encore à lui assigner une date si récente, serait définitivement convaincu, à mon sens, en constatant qu'une femme adopte avec une certaine affectation la même attitude sur un



FIG. 4. — Lécythe aryballisque, fin du v^e siècle (Musée métropolitain, New-York).

lécythe aryballisque à figures rouges de la fin du v^e siècle¹ (fig. 4). Elle aussi fouette un sabot. Ce jeu n'était donc pas réservé aux garçons : il rompait parfois la monotonie de la vie du gynécée. C'est un des grands mérites des vases peints que de nous faire pénétrer dans l'intimité de la maison grecque. Ils nous apprennent que l'Athénienne, après avoir vaqué aux soins du ménage et de sa toilette, s'accordait d'agréables divertissements tels que la musique, la morra (Berlin; Furtwaengler, 2177)², le cerf-volant (Naples; Heydemann, 3151); le kottabos (Berlin; Furtwaengler, 2416), la balle (Athènes; Collignon-Couve, 1031), l'escarpolette (Berlin; Furtwaengler, 2394, cf. Furtwaengler, 2589). Bien des textes citent le *στροβίλος* ou *turbo* (le sabot); plusieurs vases le représentent et les fouilles du Cabirion, près de Thèbes, en ont exhumé quelques-uns en terre cuite ou en bronze, cylindriques, avec un bout conique, ou entièrement coniques. Virgile, dans une comparaison célèbre, en décrit un en buis : *volubile buxum* (*Aen.*, VII, 382).

* * *

Nous restons dans la même atmosphère en prêtant l'oreille aux accents que la musicienne de la coupe du Louvre (n° 34) tire de sa cithare pour accompagner son chant. Elle se tient debout près d'un arbuste, les pieds de face, la tête et le buste de trois quarts. La physionomie semble douloureuse parce que la bouche entr'ouverte défonce la joue avec la gaucherie qui caractérise les imitations polygnotéennes; l'épaule droite, trop développée, brise la perspective. La lourde étoffe du péplos dorique ouvert à gauche remplace le manteau, qui eût été gênant en l'occurrence; de rares plis y retiennent l'ombre, de larges bandes chargées de broderies courent au-dessus des genoux, au bord de l'apoptygma et au bas de la robe. Un cercle étroit (85 millimètres de diamètre) circonscrit cet essai de vision dans

1. Musée métropolitain, G. R. 588 (*American Journal of archaeology*, 1907, p. 417).

2. Cf. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, t. I, p. 319 (n° 1 : hydrie de Cracovie).

l'espace, dont les innovations chèrement payées nous rendent plus sympathique encore l'ingénuité de l'image d'Hégésiboulos.

De la seconde coupe du même musée (n° 35), se dégage un parfum de poésie qui manquait aux précédentes. On échappe difficilement au charme de ces riens qui constituent la beauté. Ils sont répandus ici à profusion : l'œil large et pensif, l'aile du nez fine et volontaire, la bouche délicate et mutine, le menton bien détaché du cou, la chevelure abondante et soyeuse qu'un diadème d'or aplatit sur le sommet de la tête et dont les longues boucles encadrent le visage, les épaules minces et arrondies, les seins juvéniles qui soulèvent la mousseline du chiton ionien, les petits éventails de plis autour des agrafes sur le bras et les festons à la limite du rabat. Un himation rouge couvre le bas du corps depuis les reins jusqu'à mi-jambe ; sa surface unie supprime à propos les indiscretions de la tunique transparente et, tout en précisant le volume, jette une note grave dans le tableau. Les reproductions ont brouillé le globe oculaire, épaissi les cordes de la cithare, déformé les doigts de la main gauche, etc. Elles ne peuvent aucunement remplacer l'original. Aussi ne faut-il pas accorder trop de confiance à la planche, si magnifique qu'elle soit, que M. Pottier a insérée dans les *Monuments Piot* en 1895. Il suppose qu'il s'agit d'une Muse qui lit des vers ou déchiffre une partition. J'hésite à me ranger à son avis. Une compagne d'Apollon, une fille de Mnémosyné puise-t-elle jamais l'inspiration dans des signes écrits¹ ? D'ailleurs, cet objet qui repose sur ses genoux, est-ce bien un diptyque ? N'est-ce pas simplement un étui, une caisse de résonance ? La cithare est appuyée dessus et le cache en partie. La pupille ne le fixe pas : elle suit vaguement dans le vide la fusion des accords². Nous ne voyons dans cette vierge parée

1. Il n'y a, à ma connaissance, qu'un seul vase où figure Mnémosyné avec un *volumen* (lécythe de Géla : *Monumenti Accademia Lincei*, 1906, p. 407 et pl. XXVI) et cet attribut sert plus à la caractériser qu'à l'aider effectivement.

2. M. Pottier a eu l'amabilité de me signaler le passage du *Jahrbuch des arch. Instituts* (1923-24, p. 87) où il a été question tout récemment de cet accessoire. Voici, en résumé, l'argumentation de M. Fr. Studniczka : la musicienne de la peinture de Boscoreale (*Jahrbuch*, fig. 9, New-York

avec amour par l'artiste qu'une jeune contemporaine de Périclès modelée à la ressemblance des déesses qui peuplent la cité.

*
* *

Nous écarterons aussi le nom d'Hespéride dont on a affublé l'héroïne de la coupe du Musée Britannique D 6 (n° 36) qui porte trois inscriptions, la signature du céramiste : [ΣΟΤ]ΑΔΕΞ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, et les noms des personnages : ΜΕΛΙΣΙ, au-dessus du seul trait qui subsiste à gauche, et ΛΔΟ. en haut, à droite.

Ne pouvant consacrer ici une étude d'ensemble à l'atelier de Sotadès, je dois me borner à rappeler que, outre les quatre coupes dont nous allons parler, huit vases en proviennent certainement : deux phiales (British Museum, D 8 : Boston, 98. 886), deux mastoi

03. 14. 5 ; S. Reinach. *Répert. de peintures grecques et romaines*, p. 263, 2) accorde sa cithare d'une main distraite. Au contraire, celle de la peinture de Pompéi (*Jahrbuch*, fig. 10, Helbig, 1442 ; S. Reinach, *Répert. de peintures grecques et romaines*, p. 264, 3) est absorbée par ce travail préliminaire : elle accorde sa cithare au moyen d'un autre instrument qui se trouve à côté d'elle (explication déjà donnée par Saglio, *Dict. des antiquités*, fig. 1568, p. 1215, et reprise par Th. Reinach, *ibid.*, fig. 4722, p. 1446). C'est ce second instrument qu'on voit sur les genoux de la cithariste du Louvre, qui se livre à la même occupation.

Nous pouvons négliger le tableau de Boscoreale où n'apparaît qu'un seul instrument (je crains cependant que le mouvement de l'index et le regard de la servante n'infirmât l'hypothèse de M. Studniczka). — Est-il bien vrai que l'artiste de la peinture Helbig 1442 se borne à accorder sa cithare ? Que signifierait alors l'attitude recueillie, émue, admirative des auditrices ? On n'a pas l'habitude de concentrer de la sorte son attention pour percevoir des sons discordants. Il s'agit d'une audition intime à deux instruments, saisie au moment le plus captivant, celui où la virtuose triomphe des plus grandes difficultés d'exécution — à moins qu'on ne préfère y voir un interlude instrumental exécuté pendant un repos du chant (Th. Reinach, *Musique grecque*, p. 139). — Quant à la musicienne du Louvre, elle joue sur la cithare seulement : une main, selon la règle, se charge du chant et l'autre de l'accompagnement. Elle ne touche pas, elle ne regarde pas ce qui est sur ses genoux. Comment le peintre aurait-il eu l'idée de figurer, précisément au moment où l'on ne s'en sert pas, le second instrument destiné à donner le ton ? Et quelle sonorité auraient des cordes appliquées sur l'étoffe ? Et quelle émotion nous inspirerait la préparation inharmonieuse d'un concert d'où nous serions exclus ? L'interprétation de M. Studniczka réduirait considérablement l'intérêt du sujet, supprimerait l'éthos ; elle rapproche artificiellement deux œuvres aussi dissemblables que possible. J'insiste sur le fait que la cithare est posée sur la tablette qui remplaçait peut-être le baudrier pour maintenir l'instrument dans la verticale. Il est naturel de penser aussi à un étui, puisqu'une enveloppe est fréquemment attachée à la cithare (amphore d'Andocidès au Louvre ; British Museum B 139 ; Musée du Cinquantenaire R 240. Cf. S. Reinach, *Répert. des vases peints*, t. I, p. 116, 222, 253, etc., et t. II, p. 26, 45, 157, 193, 235, 258, 284).

(British Museum, D 9-10), un canthare (Goluchòw), et trois rhytons trouvés, l'un à Suse (Louvre, 6719), le deuxième à Capoue (Louvre, 63), le troisième à Méroé (Boston, 21.2286).

La forme des coupes nous est connue (fig. 1). Quant à la peinture, elle marque un grand pas en avant, un vrai saut d'une vingtaine d'années jusqu'aux environs de 430, époque des derniers lécythes au trait noir brillant. Si la décoration céramique n'admet que des silhouettes sans épaisseur figées contre la paroi impénétrable d'un

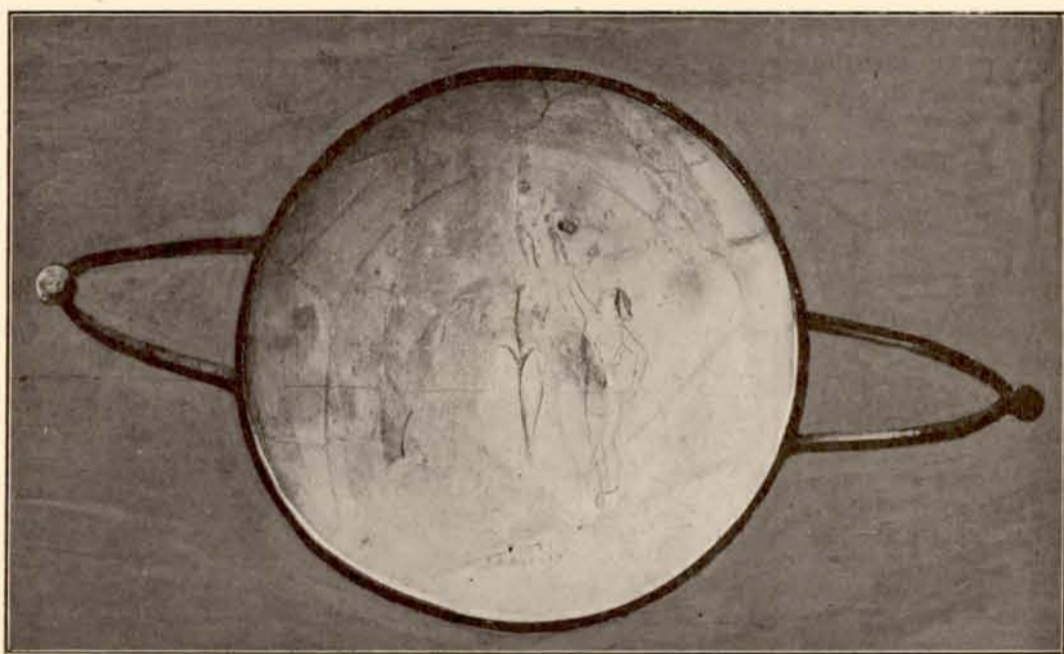


FIG. 5. — Jeune fille cueillant des fruits, décor de coupe par Sotadès (British Museum, Londres).

vase, Sotadès entend renoncer à la simple décoration. Au lieu de garnir interminablement des zones de scènes circulaires, il concentre l'attention sur l'intérieur de la coupe. Le fond blanc n'oppose plus d'obstacle à la perspective ; c'est un champ neutre, indéterminé, et le dessin, prenant une allure moderne, s'y joue comme sur un papier.

La coupe n° 36 du Musée Britannique (fig. 5) offre un tableau d'un pittoresque bien attique, attentif à réduire les éléments essentiels et permanents de la réalité vivante à la pureté expressive d'une noble synthèse. Une jeune fille est allée cueillir des fruits au jardin

de son père. La grâce aristocratique et naturelle de son geste se silhouette dans l'atmosphère limpide, ainsi que la pureté de son profil, couronné d'une opulente chevelure contenue par la sphendoné ; l'épaule dénudée, la gorge ferme et saine font valoir la sveltesse de la taille : noble plante virginale, pleine de sève, poussée droite et fière, spontanée comme une Nausicaos, aussi dédaigneuse d'artifices et de coquetteries.

Aucune figure féminine des coupes à fond blanc n'égale celle-ci. Elle évoque l'exquise comparaison de Sapho (fr. 93) : « Pareille à la pomme qui rougit au bout de la branche, la plus haute au faite même de l'arbre, elle a échappé aux cueilleurs, non pas certes à leur attention, mais à leur atteinte. » Cet arbre lui-même se distingue comme une des rares esquisses de paysage dans l'art anthropomorphique de la Grèce classique. Son tronc grêle explique et complète l'inflexion de la cueilleuse : il figure comme la corde de l'arc que dessine le corps, courbé de la pointe des pieds à celle de la main droite, en un geste de convoitise vers le fruit, geste auquel s'associe en raccourci le bras gauche.

*
* *

Que la coupe D 7 du Musée Britannique (n° 37) ait porté jadis la signature de Sotadès, c'est ce dont on ne peut guère douter : même provenance, même forme, si l'on supprime le pied, même facture que dans la coupe D 6 et, en outre, bien des parentés dans le décor : lignes féminines dans le coin gauche, ombres sur le mantelet du guerrier, reliefs blanchâtres, végétaux, combinaisons de droites, d'angles et de courbes.

Le sujet nous ramène à l'épopée, non plus figurée en larges tableaux militaires, mais réduite aux proportions d'un drame domestique. Tel l'épisode touchant de l'histoire d'Hypsipyle : celle-ci règne à Lemnos, lors du débarquement des Minyens, et devient l'amante de Jason, qui la quitte bientôt pour poursuivre son expédition en Colchide ; elle met au monde des jumeaux, mais elle doit

les abandonner, menacée de perdre la vie pour avoir épargné son vieux père quand les Lemniennes décrétèrent le massacre général des hommes de l'île ; elle se réfugie sur le rivage ; des matelots la reçoivent dans leur navire, puis la vendent comme esclave à Nauplie, et elle passe plus tard au service de Lycurgue, roi de Némée, dont elle soigne le fils, Opheltès. Elle commence à s'attacher à l'enfant, qui lui rappelle les siens, lorsque, soudain, un nouveau malheur la frappe. L'armée argienne, en marche contre Thèbes, traverse la contrée. L'un des sept chefs, le devin Amphiaraos, a besoin d'eau limpide pour un sacrifice. Hypsipyle le conduit près d'une source. Là, pour le servir, elle commet l'imprudence de déposer au milieu des herbes le nourrisson qu'elle portait dans ses bras. Quand elle veut le reprendre, il a cessé de vivre : un énorme serpent l'a étouffé. Elle appelle au secours ; un guerrier accourt et engage avec le dragon une lutte qui se termine par la mort du monstre. Le devin calme ensuite le courroux de la reine Eurydice, donne au défunt le nom d'Archémoros et fonde en son honneur les jeux néméens. Dans la tragédie d'Euripide intitulée *Hypsipyle*, dont un papyrus d'Oxyrhynchos nous a conservé quelques passages¹, la bienveillance d'Amphiaraos envers l'esclave dont il a indirectement causé le malheur va encore plus loin : il lui révèle la présence dans le palais de ses deux fils tant regrettés, et la pièce se termine par une joyeuse reconnaissance.

La coupe de Sotadès est antérieure d'une vingtaine d'années au drame d'Euripide (vers 408)². Dans son état actuel, elle pourrait laisser supposer qu'elle illustre simplement l'exploit de Cadmos à la fontaine d'Arès, un des lieux communs de l'imagerie céramique. Heureusement, il subsiste un fragment important de la partie inférieure

1. Tous les fragments, anciens et nouveaux, sont réunis dans A. S. Hunt, *Tragicorum graecorum fragmenta papyracea*, Oxford, 1912, IV, et H. von Arnim, *Supplementum euripideum*, Bonn, 1913, p. 47 et suiv.

2. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926), ch. XIII. (*Hypsipyle*), ne fait pas allusion à la coupe de Sotadès.

d'Hypsipyle tombée sur les genoux — la présence d'une femme dans cette attitude ne s'expliquerait pas à côté du fondateur de Thèbes — et la main d'un enfant à la hauteur de sa cuisse. Cette petite main est mise en évidence dans le relief latéral d'un sarcophage découvert en 1906 à Corinthe et qui date du milieu du II^e siècle de notre ère¹. Dans l'intervalle de temps qui sépare la coupe du sarcophage, le thème revient souvent sur des vases, des stèles, des urnes, des monnaies, une peinture de Pompéi et le relief hellénistique du palais Spada. Il est impossible de distinguer exactement ce qui appartient aux légendes locales de ce qu'a répandu l'influence des grands tragiques, d'autant plus que l'accident se passait loin de la scène. Dans la composition qui nous occupe, l'homme n'a pas l'arc dont se sert l'adversaire du dragon pour l'abattre dans le drame² : il s'apprête à lancer une pierre. Nous ne pouvons pas affirmer non plus que le choix de l'artiste se soit porté sur Amphiaraios plutôt que sur Adraste ou sur le chasseur Hippomédon³, le bonnet et la massue — lagobole ou sceptre — n'étant pas des attributs particuliers du devin. Le rôle qu'Euripide assigne à Amphiaraios, Hygin (74), la Bibliothèque d'Apollodore (III, 6, 4), Stace (IV, 734 et suiv.) et le scholiaste de Clément d'Alexandrie (*Protrept.*, II, 34, 1, p. 424, 19) l'attribuent en entier ou en partie à Adraste. Plusieurs facteurs nous font défaut dans la recherche et la comparaison des sources : la *Thébaïde* primitive, les chants lyriques contemporains du distique de Simonide de Céos (Bergk, fr. 20) et de l'ode de Bacchylide (Blass, VIII, 3-22), la *Néméa* d'Eschyle, qui a peut-être inspiré Sotadès, et la grande peinture du IV^e siècle, dont les lignes principales survivent dans les œuvres de l'époque impériale. La coupe du Musée Britannique a pour nous le précieux mérite de représenter la plus ancienne traduction figurée d'une légende qui doit sa fortune aux jeux dont elle explique l'origine et qui, après avoir traversé

1. J. D. Young, *American Journal of archaeology*, 1922, p. 430 et suiv., pl. 9.

2. Hunt, *Fragmenta tragica papyracea*, fragment 34, col. II, vers 76 : ἐγὼ δ' ἐπέβησα.

3. Eschyle, *Sept*, 486 et suiv. ; Euripide, *Suppl.*, 885.

toute la poésie grecque, fut recueillie par Stace. Son réalisme la place hors de pair. Le serpent se recourbe en une redoutable volute où courent trois rangs d'écaillés qui vont en diminuant d'épaisseur jusqu'au cou. La gueule béante vomit des flammes — le relief blanc monte trop haut pour n'être qu'un amas de rochers — et sous les souffles de colère qu'elle exhale, les touffes de roseaux s'agitent, menaçantes, tournant leurs pointes vers l'ennemi. La tête du héros surprend par son énergie barbare, presque vulgaire : bonnet conique, nez oblique, bouche crispée, poils courts et durs de la moustache et de la barbiche. C'est, en somme, un parent du Charon dont la mâle individualité de prolétaire terrestre tranche sur le type aristocratique des trépassés que les lécythes accompagnent dans l'au delà (Berlin, Inv. 3160, cf. 3291 et Munich, 209). Et sur les lécythes aussi se balancent des roseaux, mais ce sont là des tiges sans panicules qui assiègent la barque du nocher des Enfers (British Museum, D 61 ; Louvre, S 1661 ; Athènes, Collignon-Couve, 1657, 1663-1665, etc.)

Ces dernières observations ne valent pas seulement pour la date des coupes qui s'annexent à la sixième et à la quatorzième classe des lécythes catalogués par Fairbanks ; elles nous indiquent la solution la plus plausible du problème de leur destination. Si l'on ne s'est jamais servi réellement dans une maison athénienne de vases aussi fragiles, si leur finesse en rendait le maniement dangereux et pour ainsi dire impossible, ont-ils simplement concouru à l'ornement d'un riche intérieur comme nous apprenons qu'Alcibiade en possédait un ? Les préoccupations utilitaires des industries d'art en Grèce rendent peu vraisemblable cette hypothèse. On n'y achète pas de la vaisselle pour l'exposer dans une vitrine de salon ; on n'y conçoit la valeur esthétique, décorative, qu'unie à la fonction pratique. Si la coupe n'est pas apte à circuler parmi les vivants et n'est pas, comme les pyxis, un meuble de toilette, c'est qu'on la destine aux morts. Nulle crainte que la main d'une ombre ne brise ces friables parois, et la fluidité du dessin lui convient admirablement. Les parents chois-

saient cette offrande éphémère pour la placer avec les lécythes et alabastres sur les degrés de la stèle ou pour l'enfouir après l'ultime libation, dans le tertre funéraire¹.

*
* *

La troisième coupe du Musée Britannique (n° 38) (fig. 6) va nous fournir en ce sens l'argument décisif.

La scène se passe à l'intérieur d'un tombeau ; l'un des deux personnages désignés par les inscriptions (ΑΛΑΥΚΟΣ, Γλαυκος, ΙΟΥΗΔΙΣ, Πολύειδος)² est mort ; il en est de même de l'un des deux serpents posés sur la bordure noire.

Quel est le drame peu banal qui se joue de la sorte dans une chambre sépulcrale entre deux hommes et deux serpents ? Nous avons raison de penser à un drame : la fable nous jette encore en pleine tragédie. Mais, moins heureux que pour l'*Hypsipyle*, nous ne possédons que de courts fragments des *Polyidos* de Sophocle et d'Euripide³, et aucun indice chronologique ne nous permet de déceler une influence quelconque de la littérature sur l'art. Voici en quels termes le mythe est rapporté par la Bibliothèque d'Apollodore (III, 3) :

« Un jour que le petit Glaukos poursuivait une souris, il tomba dans une jarre de miel et mourut. Ne le voyant plus, Minos le chercha longuement et consulta les devins pour le retrouver. Les Curètes lui dirent qu'il avait dans ses étables une vache à trois couleurs et que celui qui pourrait le mieux décrire ces couleurs lui rendrait son fils vivant. Il réunit les devins, et Polyidos, le fils de

1. Aristophane parle des lécythes comme s'ils devenaient la propriété des morts : ὅς τοῖς νεκροῖσι ζωγράφει τὰς ληκύθους (*Eccles.*, 996). On voit à l'intérieur du χῶμα figuré sur un lécythe du Musée Britannique (D 56, Murray, *White vases*, pl. 13) des œnochoés et un cratère. Une coupe fait partie du tribut au mort déposé sur les degrés de la stèle : lécythe de New-York 23.160.38 (*Bulletin of Metropol. Museum*, 1925, p. 48, fig. 1).

2. On lit sur le trépied la fin du nom ΑΔΕΣ, Σωτ]άδης [ἐπέτησεν].

3. Welcker, *Die griechischen Tragödien*, II, p. 767 et suiv. ; — Nauck, *Tragicorum græcorum fragmenta*, p. 216, 558 et suiv. — Ces pièces ont été omises dans l'ouvrage de Séchan, *Études sur la tragédie grecque*.

Koiranos, compara la couleur de la vache au fruit de la ronce. Contraint de se mettre à la recherche de l'enfant, il le retrouva en usant d'un procédé divinatoire. Minos lui déclara alors qu'il devait le ressusciter et le fit enfermer avec le cadavre. Polyidos était dans un grand embarras, quand il vit un serpent qui se dirigeait vers le mort. Il le tua d'un coup de pierre, de peur de périr lui-même s'il arrivait quelque chose au corps. Mais voici qu'il survient



FIG. 6. — Polyidos et Glaukos, décor de coupe par Sotadès (British Museum, Londres).

un second serpent qui, voyant le premier mort, s'éloigne et revient en portant une herbe qu'il dépose sur le corps de l'autre. Le contact de l'herbe le ranima. Surpris par ce spectacle, Polyidos plaça la même herbe sur le corps de Glaukos et le rendit à la vie¹. »

On a recueilli des histoires semblables à celle de Glaukos dans beaucoup de pays : en Allemagne, en Lithuanie, en Russie, en Sibérie, en Pologne, en Italie, en Irlande, etc. Presque partout, c'est un serpent qui révèle les vertus de l'herbe magique, mais les

1. Cf. Hygin, 74, édit. Schmidt, p. 79.

contes connaissent aussi les résurrections d'oiseaux — en particulier de corbeaux —, de souris, de belettes, de lions. L'eau opère parfois le même miracle que l'herbe. Parmi les récits que les investigations du savant Frazer¹ ont rapprochés du nôtre, deux, l'allemand et le polonais, parlent du caveau où sont enterrés vivants avec un cadavre, tout à fait comme Polyidos, un mari qui a promis à son épouse de ne pas lui survivre et une jeune fille qui a tué son amant. Le thème appartient donc au folklore : par un sentiment contre lequel les esprits les plus avertis ont de la peine à se défendre, le peuple aime à croire au retour possible du défunt à la vie ; il jouit naïvement de la merveilleuse application d'un charme « plus fort que la mort ». Les religions, au mépris de la logique spiritualiste, encouragent cette croyance à la réincarnation forcée des âmes.

Décidément, Sotadès nous conduit hors des chemins battus : il guette le piquant, le spirituel, l'émouvant, tout autant que le vaporeux ; il fait ses délices de l'inattendu. Ses concurrents ignorent la couleur locale : lui, il se donne la satisfaction de situer la scène, en bon archéologue, dans le cadre voulu. L'action remonte au temps du roi Minos : il fait donc choix d'un tombeau préhistorique, de type crétois, la *tholos*. C'est une chambre circulaire et voûtée, en forme de ruche, une sorte de hutte pétrifiée à coupole en encorbellement. On a découvert de ces rotondes en Thessalie, dans les Cyclades, en Attique et sur plusieurs points du Péloponnèse. Celles de Crète sont ou bien antérieures à 2000 (commencement du minoen moyen I) ou bien postérieures à 1100 (fin du minoen récent III). Elles n'atteignent pas une grande hauteur. Le céramiste pouvait les connaître par des rapports de voyageurs ou s'inspirer de passages de tragédies, car, vers 440 précisément, l'*Antigone* de Sophocle fait allusion à un tombeau voûté². Qui sait s'il n'avait pas visité lui-même l'une ou l'autre des nombreuses *tholoi* continentales, par exemple celle de Ménidi, celle d'Orchomène ou l'une de celles de Mycènes

1. Apollodore, éd. J. Frazer (London, 1921), t. II, p. 363 et suiv.

2. *Antig.*, 885 et 1204-5 ; cf. 774, 818, 849.

qui ont certainement servi de tombes royales aux xv^e et xiv^e siècles?

En tout cas, il a bien fait de remplacer le *χωμα*, ou entassement de terre, le tumulus ordinaire de l'âge classique, par un *κοῖλον*, une cellule habitable, dont une habile section montre l'intérieur. Pour l'intelligence de la perspective, il faut remarquer que des ombres esquissent une concavité derrière les personnages et que les reptiles sont devant eux, en contre-bas, dans une fosse quelconque. Le trépied, sorte de *σημα* funéraire, approprié au caractère sacré du prophète, décore le sommet à l'extérieur¹.

Préhistorique aussi est la pose du cadavre accroupi. Dans le monde créto-mycénien, on a souvent donné au mort l'attitude que prenaient les vivants au repos. Bien des squelettes témoignent de cette coutume. Pour les enfants, on a même usé en Crète, et chez les primitifs en général, d'un mode d'ensevelissement qui explique l'origine du mythe de Glaukos : on ne se bornait pas à enfermer les petits corps dans des jarres en appuyant le menton sur les genoux, on emplissait le pithos de miel pour en assurer la conservation. Le jour où le sens de ce rite s'est perdu, on l'a interprété comme un accident².

Glaukos n'est donc pas encore rendu à la vie. Il fixe inerte, sans volonté ni conscience, le sol devant lui, ce cailloutis qui constitue le pavement actuel des *tholoi*. Polyidos vient de tuer le premier serpent ; il observe, la lance en arrêt, le second qui glisse au secours de la victime. Son bras gauche a l'élégance de celui de la jeune

1. Cf. stèle sur terre : lécythe du British Museum D 56 (Murray, *White vases*, pl. 13).

2. Pithos funéraire sur deux lécythes : Ermitage, Stephani 1272 (S. Reinach, *Répert. des vases peints*, t. I, p. 41, 1-2 ; Fairbanks, *Lekythoi*, t. I, p. 307), et Iéna, Université, 461 (Hauser, *Vasenmalerei*, t. III, p. 29, fig. 12 ; Fairbanks, *Lekythoi*, t. I, p. 306). — Jarres-sarcophages : *Arch. Δελτίον*, IV (1918), p. 59 et suiv., fig. 6 ; *Annual of British School*, VI (1899-1900), p. 340 et suiv., XVII (1910-11), p. 6 et suiv., etc. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1900, p. 269, 1901, p. 811 et suiv. — Gemmes représentant Glaukos dans le pithos : deux scarabées (possesseur inconnu et Bibliothèque Nationale, Paris, coll. de Luynes, n° 273), cornaline (Florence, Gori II, 43, 2), pâte de verre (Berlin n° 747), A. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, t. II, p. 108, III, p. 217, 223, 253. — Embaument au miel : Roscher, *Lexikon*, s. v. *Ambrosia*, p. 282 (référ.). — Squelettes accroupis : *Εφημ. Αρχ.*, 1888, p. 132 et suiv., 1889, p. 149, 1899, pl. 88, 3 ; *Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich*, 1894, p. 121. Cf. Diodore, 3, 33, 2 (*προσάπτουσι τὸν αὐχέναν τοῖς σκέλεσι*).

fille qui fait la cueillette, tandis que le droit, suivant un rythme qui se retrouve également sur la coupe de Londres, dessine avec la courbe du dos un zigzag intermédiaire entre la ligne droite de l'arme et l'arc de la lèvre, en passant par le profil ovoïdal de la tombe. Un reste d'isoképhalie, tout autant que les nécessités de l'action, diminue sa taille. Le déplacement de la ligne blanche détermine un raccourci assez correct; les pectoraux et une intersection aponévrotique nuancent le torse. Un manteau brun pourpre, rayé de plis noirs, a glissé des reins sur les jambes, découvrant l'abdomen étroit et maigre comme celui du chef dorien aux prises avec le dragon. Un manteau semblable enveloppe complètement Glaukos; une ligne incisée y suit le mouvement de l'étoffe sur la cuisse. Ces deux plaques de couleur ont un ton franc, sans moire, comme sur la coupe de Pandore (D 4). Les vases à fond blanc de la seconde moitié du v^e siècle éliminent l'émail noir au profit de teintes mates étendues en larges taches dont la polychromie conserve quelque chose de la grande peinture. Dans certains cas, il semble que l'immobilité et la froideur du coloris des lécythes funéraires accusent un ciel voilé, crépusculaire, alors que le rouge ardent des tableaux de plein air signés par les Douris et les Euphronios réverbère l'atmosphère en feu de midi.

*
* *

Nous avons réservé pour la fin la coupe du Musée du Cinquantiennaire n° 39 (pl. III et fig. 7), non pas qu'elle soit plus récente ou plus précieuse que les autres, mais elle ne porte aucune inscription et marque un retour au style à figures rouges. On s'accorde à l'attribuer quand même à Sotadès : elle provient de la trouvaille collective de 1890, présente la forme et la technique que nous connaissons et n'use des silhouettes claires sur fond noir que pour des raisons esthétiques que nous essaierons de préciser.

La vasque se compose de quatorze fragments antiques et de deux additions modernes. Il a fallu recoller ensemble quatre morceaux pour reconstituer le médaillon noir. Des trois cassures, l'une

coupe le bras au poignet et altère le dessin de la main, une autre nuit gravement au profil de la femme en couvrant son menton, sa bouche et son nez. Cette femme est plus belle et plus jeune que ne la fait la malencontreuse restauration du *Catalogue van Branteghen*. Son œil est vivant, nettement de profil : il est formé d'un angle aux côtés inégaux dont l'inférieur, légèrement arqué s'arrête à un demi-millimètre du nez. Un petit trait marque l'épaisseur du sourcil sous la courbe qui le représente. Un cécryphale élégant soutient la chevelure que surmonte un chignon arrondi ; l'émail délavé assure l'unité du grènetis noir qui couvre le front. Le cou est mince, bien dégagé ; le bras nu, fin et souple.

Un chiton talaire sans manches, serré à la taille par une étroite ceinture, oppose ses plis réguliers et soignés dans leur verticalité harmonieuse à l'apparente fantaisie des ombres de l'himation : apparente, car rien n'y est laissé au hasard. Ce que signalait schématiquement la coupe d'Hégésiboulos s'exprime maintenant avec aisance : le bras gauche, caché sous l'étoffe, la gonfle et commande les plis au repos qui remontent jusqu'à l'épaule — les reproductions confondent les plis de la tunique et ceux du manteau sur la poitrine en un bouffant du plus vilain effet ; — une ondulation d'une ampleur caressante descend le long du dos, en écharpe, couvre la hanche droite, se relève sur la cuisse et retombe du côté gauche, accompagnée d'un jeu de spirales qui courent vers le triple bourrelet terminal ; du bord antérieur du tabouret, où il y a un point de résistance, jaillissent de rapides sillons disposés en espalier. L'analyse ne déflore pas l'impression de naturel et de charme majestueux qui se dégage de ces combinaisons de lignes à la fois si élémentaires et si variées, combinaisons que les artistes grecs, même les plus modestes, ont multipliées avec un sens exquis de la forme. Un détail encore prouve l'excellence de ce



FIG. 7. — Mère et enfant, médaillon d'une coupe attribuée à Sotadès (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles).

tableautin : le tracé du bas du chiton n'est ni épais, ni continu sur les chevilles, pour laisser deviner les jambes qu'on ne voit pas. Au contraire le dessinateur de Froehner s'y est si mal pris qu'il a isolé, coupé les pieds, qu'on prendrait pour une paire de formes en bois. Remarquons enfin qu'un segment rouge, comme sur une coupe du Louvre (n° 13) représente le terrain : cela vaut infiniment mieux que de ne donner aucun support aux personnages ou de les poser sur une simple barre qui prend l'aspect d'une passerelle.

Je ne trouve que de rares imperfections à reprocher au peintre antique : deux coups de brosse parasites débordent sur la peau à l'aisselle droite ; les barres horizontales du siège ne continuent pas sur le montant de gauche comme sur celui de droite ; une esquisse noire, large de près d'un millimètre, a réchampi les figures et une retouche énergique a raffermi ce premier contour, mais un intervalle subsiste entre les deux bordures devant la jambe de la femme, sur la tête de l'enfant et devant sa chaise. De même que le petit Dionysos posé sur le bras de l'Hermès d'Olympie, cet enfant n'a pas le fini du personnage adulte : il n'en plaît pas moins par ses cheveux légers, châtons, son nez retroussé, ses membres potelés et l'effort de sa jambe gauche qui l'aide nerveusement à se soulever. La chaise ressemble aux meules de pierre utilisées dans les boulangeries romaines de Pompéi et d'Afrique¹, partie mobile en forme de sablier qui s'emboîtait sur le cône fixe du moulin.

Il n'y a, à ma connaissance, qu'une couple de vases où revienne ce meuble dont le caractère pratique n'échappera à personne : une cenochoé du Musée Britannique (*Journal of Hellenic Studies*, 1921, pl. IV, n° 6) et un lécythe de Berlin (Furtwaengler, 2209). La comparaison est tout en faveur du nôtre, où le réalisme le dispute à la sobriété décorative.

1. Saglio, *Dict. des antiquités*, s. v. *Caminus*, fig. 1056, *Mola*, fig. 5102, 5106. Cf. S. Reinach, *Répert. de peintures grecques et romaines*, p. 88, 3. — C'est aussi le type de chaise enfantine encore en usage en Chine, mais construit en bronze (fig. 8, d'après une reproduction donnée dans la revue *Sciences et Voyages*, 1927).

On répète bien souvent que la Grèce classique ne s'intéresse qu'aux événements publics, nationaux, virils, et ignore les émotions plus humbles de l'intimité familiale. Nous avons vu combien cette théorie est fautive en ce qui concerne la femme. Il suffit d'une représentation comme celle-ci pour en établir l'inanité en ce qui concerne l'enfant : une pareille scène ne s'improvise pas dans un milieu réfractaire à cet ordre de sentiments¹. Quel geste est plus expressif de tendresse contenue, que celui de la jeune mère qui semble taquiner son bébé en répondant à distance à l'appel éperdu des petits bras qui implorent la libération? Malgré soi l'on se reporte aux vers du poète dramatique qui le premier a fait participer les enfants à l'action dans la tragédie grecque, à l'*Alceste* de 438 par exemple, où l'épouse héroïque dit le suprême adieu aux siens : ἀλλὰ χαίρετ', ὦ τέκνα (v. 389).

Et l'on se demande si le regret n'a pas inspiré ce duo d'affection. Ce sujet, qu'on s'attendait à voir sur un ustensile féminin, pyxis, épinétron ou alabastré, orne une coupe. Ne serait-il pas déplacé de faire intervenir le symbole des vertus maternelles dans un *symposion* sans retenue d'où l'épouse légitime est exclue? La présence de scènes analogues sur des lécythes funéraires — je pense surtout à un lécythe d'Athènes² — ne permet-elle pas de supposer qu'on a



FIG. 8. — La chaise en bronze des enfants chinois.

1. Cf. Paul Girard. *L'éducation en Grèce* (2^e édit., 1891), p. 97 et suiv.

2. Collignon et Couve, n° 1689 (une femme assise tend une grappe de raisin à un enfant nu). Cf. Athènes, Inv. 12 771 et Collignon-Couve, n° 1662; Berlin, Furtwaengler, n° 2443, 2444, 2447; Oxford, 543; Boston, 01.8130; fragment de la collection Henry Wallis, *Burlington Club. Exhibition*, 1904, p. 106, pl. 94, n° H 36; et les stèles d'Athènes. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, t. I (Berlin, 1893), n° 276, 277, 280, 282, pl. 62, 64, 65, et t. II (1900), n° 888, pl. 173. — J'écarte donc l'hypothèse de G. van Hoorn, *De vita atque cultu puerorum* (1909), p. 5 : cadeau faisant partie des γενέθλια.

voulu évoquer en face de la défunte ce qu'elle avait de plus cher sur terre, son fils en bas âge, qui lui témoigne par son agitation, par ses cris, sa peine de l'avoir perdue et sa joie de la retrouver ? N'a-t-elle pas l'attitude pensive ou dolente des mortes assises dont les stèles représentent le pseudo-retour au sein de la famille ? Quand c'est, au contraire, comme sur un lécythe de New-York (09. 221. 44), l'enfant que Thanatos a choisi, il prend à son tour, tout espiègle qu'il soit avec son jouet, la solennité d'une victime du destin : de sa petite main, avant de sauter dans la barque de Charon, il adresse un dernier geste de salut à sa mère éplorée.

Mais ce sont toujours là, objectera-t-on, des peintures sur fond blanc. Pourquoi Sotadès aurait-il renoncé ici à la technique qui semble consacrée en ce genre de motifs ?

Une réponse s'impose. L'artiste a voulu condenser le tableau, réduire le cercle aux proportions d'un médaillon central. Pour l'isoler du cadre blanc, pour le rendre plus suggestif, il a préféré le ton rouge sur noir.

Le disque noir n'a que 44 millimètres de diamètre. Les personnages y sont à leur aise cependant et ne paraissent nullement microscopiques. La coloration même du vase produit un effet de perspective des plus curieux : la large zone blanche éclaire le cercle noir, l'entoure d'atmosphère et nous fait mesurer la distance qui le sépare, dans la concavité de la vasque, de la bordure noire de la lèvre.

Le Sotadès de la *Cueillette* imagine et s'exhale en poète lyrique : il estompe le sentiment ; le Sotadès de la coupe du Musée du Cinquantenaire est un psychologue discret qui excelle à résumer un maximum d'émotion dans la concision pathétique d'un menu scénario. Ce double témoignage de son habileté et des goûts artistiques de ses contemporains suffit à lui assurer l'une des plus belles places dans l'histoire de la céramique grecque.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

TECHNIQUE :

A. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, t. I, 2^e édit., Paris, 1854; Hugo Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, t. II, Leipzig, 1879; L. Franchet, *Céramique primitive. Introduction à l'étude de la technologie*, Paris, 1911; C. F. Binns, *The potter's craft*, 2^e édit., New-York, 1922; G. M. Richter, *The craft of Athenian pottery*, New Haven, 1923.

ESQUISSE :

Je crois être le seul avec Reichhold (*Vasenmalerei*, t. II, p. 26 : coupe d'Héra, n° 29; p. 288 : coupe d'Europe, n° 31) à signaler des traces d'esquisse incisée sur des coupes à fond blanc (Munich, n° 3; Boston, n° 27-28; Bruxelles, n° 33). Esquisse sur la coupe d'Hégésiboulos à New-York : Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, t. II, p. 180, 185. — Pour les lécythes, voir Bosanquet, *Journal of Hellenic studies*, 1899, p. 178, fig. 4 (en particulier nuque et lécythe), et A. Fairbanks, *Athenian Lekythoi*, t. I (1907), presque à chaque page, t. II (1914), p. 36, 38, 48, 59, 73, 85, 91, 96, 104, 109, 125, 126, 137, 147, 162, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 259, 260. J'insiste sur la fréquence du procédé auquel Riezler, *Weissgr. attische Lekythen*, t. I (1914), p. 49, n. 119, n'attache pas assez d'importance. E. Pottier, *Lécythes blancs attiques* (1883), p. 98-99, ne parle que de l'esquisse au crayon.

LISTES :

Heydemann, *Annali dell' Istituto*, 1877, p. 288 (12 numéros); Klein, *Euphrosios* (1886), p. 247-249 (12 numéros); Hartwig, *Meisterschalen* (1893), p. 499, n. 1 (30 numéros); Pottier, *Monuments Piot*, t. II (1895), p. 42, n. 2 (les 25 premiers numéros de Hartwig). Complément : L. Pollak, *Römische Mitteilungen*, 1898, p. 80-81.

STYLES ET SUJETS :

Murray-Smith, *White Athenian vases in the British Museum*, Londres, 1896; C. H. Smith, *Catalog of British Museum*, t. III (1896), p. 388 et suiv. (D1-D7); G. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. X (1914), p. 705 et suiv.; P. Ducati, *Storia della ceramica greca*, t. II, 1922; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 3 vol., 1923.

PRINCIPALES REPRODUCTIONS :

I. N° 1. — S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, t. I, p. 207; Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 329 (bibliogr., p. 328); Demangel, *Monuments Piot*, t. XXVI (1923), p. 82, fig. 7; Jacobsthal, *Ornamente griech. Vasen* (3927), pl. 69 b (après nettoyage).

N° 2. — S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, t. I, p. 454, 2-4; Hoppin, *Black figured vases*, p. 310 (bibliogr.).

N° 3. — Furtwaengler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, t. I, p. 249 et suiv., II, p. 283, pl. 49; bibliographie sans figure dans Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. I, p. 134, n° 72; E. Langlotz, *Griechische Vasenbilder*, pl. 22.

N° 4. — Inédits.

N° 5. — *Musei etrusci... monumenta*, t. II (1842), pl. 84, n° 3 (profil) et 3 a (revers); phot. Alinari 35.834/5.

N° 6. — Hartwig, *Meisterschalen*, p. 372, n. 1 (n° 1), 501, note, et fig. 51 a-c.

N° 7. — Hartwig, *Meisterschalen*, p. 499, n. 1 (n° 6), et fig. 61.

N° 8. — Inédits. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 502, note (n° 3); Beazley, *Attische Vasenmaler*, p. 173, n° 14.

N° 9-11. — Inédits.

N° 12. — Inédits, Beazley, *Attische Vasenmaler*, p. 229, n° 35.

N° 13. — Pottier, *Vases du Louvre*, t. III, p. 220, pl. 133.

N° 14. — Heydemann, *Annali dell' Istituto*, 1877, p. 288 et suiv., pl. 9.

N° 15. — Hauser, *Vasenmalerei*, t. II, p. 286 et suiv., pl. 114, 3.

II. N° 16. — Murray, *White Athenian vases*, pl. 19; bibliographie sans figure dans Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 342, n° 22.

N° 17. — Hartwig, *Meisterschalen*, p. 484-494, pl. 51-52; Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. I, p. 385 (bibliogr., p. 384); Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 528, III, p. 134, fig. 415.

N° 18. — Harrison, *Journal of Hellenic studies*, 1888, p. 143 et suiv., pl. 6, fig. 416; Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. I, p. 381 (bibliogr., p. 380); Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 528, 532, III, p. 135, fig. 416.

N° 19. — Pottier, *Monuments Piot*, t. II (1895), p. 52 et suiv., fig. 3; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. X, p. 710, fig. 389.

N° 20. — O. Benndorf, *Griechische Vasenbilder*, t. I, p. 23, et pl. 11, 3.

N° 21. — Hartwig, *Meisterschalen*, p. 494-499, pl. 50.

N° 22. — Inédit. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 499, n. 1 (n° 5).

N° 23. — Inédit. Beazley, *Attische Vasenmaler*, p. 166, n° 2.

N° 24. — Inédit. Beazley, *Attische Vasenmaler*, p. 166, n° 1.

N° 25. — A. Rhousopoulos, *Περὶ εἰκότος Ἀντιγόνης*, planche; Pharmakowsky, *Peintures de vases attiques* (en russe), pl. I b (médiocre reproduction en couleurs); C. Robert, *Oidipus*, p. 371, fig. 50; *Arch. Hermeneutik*, p. 359, fig. 274.

N° 26. — A. Salzmann, *Nécropole de Camiros* (1875), pl. 60; Murray, *White Athenian vases*, pl. 15; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 531, III, p. 183, fig. 498.

N° 27. — Fowler-Wheeler, *Greek archaeology* (1909), p. 507 et suiv., fig. 400; Swindler, *American Journal of archaeology*, 1915, p. 408, pl. 28 et fig. 4.

N° 28. — Swindler, *American Journal of archaeology*, 1915, p. 409, fig. 5.

N° 29. — Furtwaengler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, t. II, p. 24-26, pl. 65; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. X, p. 714, pl. 21.

N° 30. — Furtwaengler, *Athenische Mitteilungen*, 1881, p. 112, pl. 4.

N° 31. — Jahn, *Die Entführung der Europa (Denkschriften... der Akademie, Vienne, 1870, p. 44, pl. 7)*; Roscher, *Lexikon*, I, fig. p. 1415; Hauser, *Vasenmalerei*, t. II, p. 283 et suiv., pl. 114, 1; A. B. Cook, *Zeus*, t. I (1914), p. 526, n. 1, et pl. XXXII. Bien des détails mentionnés dans la description de Jahn ont disparu.

N° 32. — L.-A. Milani, *Monumenti scelti del Museo archeol. di Firenze*, 1905, p. 5-7, pl. 2; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. X, p. 715, fig. 391.

III. N° 33. — La reproduction de Froehner, *Collection van Branteghem* (1892), n° 167, pl. 42, constamment utilisée, est trompeuse sous bien des rapports : rouge des anses remplacé par du jaune, celui du fond trop opaque et trop mat; oreille, œil, nez, bouche, main, arrangés et complétés; lanières dédoublées, ce qui a induit en erreur Fougères dans Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *Flagellum*, p. 1154, fig. 3087; sont supprimés: cassures (6 fragments), traces de l'esquisse blanche, second pli du jarret, certaines lignes en noir délavé. — Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 9 (bibliogr.); E. Buschor, *Greek vase-pointing* (1921), fig. 133. Mayence, *Corpus vasorum antiquorum: Bruxelles, Cinquantenaire*, III, 3 b, pl. 1, 2 (la figure est malheureusement très petite); G. Nicole, *La Peinture des vases grecs* (1926), pl. LIX.

N° 34. — Pottier, *Monuments Piot*, 1895, p. 39 et suiv., pl. VI: sur l'original le blanc a partout une teinte uniforme (supprimer les ombres); le bistre des traits est plus jaune, plus doux, le dessin des palmettes du péplos plus fin; le sourcil gauche n'atteint pas le nez; les deux pupilles sont visibles; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. X, p. 720, fig. 394.

N° 35. — Pottier, *Monuments Piot*, 1895, p. 39 et suiv., pl. V: l'engobe blanc n'a nulle part les ombres de la planche; il est mat par endroits (par exemple, sous les pieds du tabouret), mais généralement de couleur crème plus ou moins dorée; la bordure intérieure est rougeâtre (hauteur: 8 millimètres); un trait assez épais cerne la chevelure au-dessus du diadème; l'angle de l'œil contient un cercle avec un point central nettement distinct; une ligne marque le bord inférieur du « diptyque » (?) jusqu'à la main; il n'y a pas de traits verdâtres autour des yeux de la cithare; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. X, p. 720, pl. 22; Langlotz, *Griechische Vasenbilder*, p. 16, pl. 53; G. Nicole, *La Peinture des vases grecs*, pl. LX.

N° 36. — Aucune reproduction ne peut rendre toutes les finesses de l'original: Froehner, *Collection van Branteghem*, n° 164, pl. 39; Murray, *White Athenian vases*, pl. 17; Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 430 (bibliogr.); Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 546, 548, t. III, p. 200, fig. 527.

N° 37. — Froehner, *Collection van Branteghem*, n° 165, pl. 40 (anses déplacées);

Murray, *White Athenian vases*, pl. 18 B ; bibliographie sans figure dans Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 434, n° 8 ; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 547 et suiv., t. III, p. 200, fig. 528.

N° 38. — Froehner, *Collection van Branteghem*, n° 166, pl. 41 ; Murray, *White Athenian vases*, pl. 16 (bonne reproduction, mais épaissit les traits du visage et des bras nus ; l'œil est devenu une tache noire ; les plis noirs des manteaux et l'incision se voient à peine ; le serpent de droite manque de précision ; les taches noires le long du bord, à droite, ne sont que des altérations de l'engobe, comme derrière Glaukos) ; Hoppin, *Attic red-figured vases*, t. II, p. 429 (bibliogr.) ; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, t. II, p. 547 et suiv., t. III, p. 199, fig. 526. Restauration de l'épaule et du bras droits (Beazley).

N° 39. — Froehner, *Collection van Branteghem*, n° 163, pl. 38 (cassures supprimées ; épaule droite trop plate ; plis de l'himation remplacés par ceux du chiton sur la poitrine ; plis du chiton mêlés et noircis sur les jambes ; pans de l'himation sous le siège un peu transformés ; pli supplémentaire du coussin derrière le tabouret ; ligne noire trop prononcée au bas du chiton sur les pieds ; œil, cheveux et pied gauche de l'enfant modifiés ; les lignes pointillées de la chaise devraient être continues ; le jaune, trop cru, devrait être rosé et plus terne ; sur la branche supérieure de l'anse gauche, remplacer le blanc par du noir) ; Mayence, *Corpus vasorum antiquorum : Bruxelles, Cinquantenaire*, III, b, pl. 1, 1 ; G. Nicole, *Peinture des vases grecs*, pl. LVIII.

N° 39 bis. — Fragment de coupe (?). (Éphèse ; British Museum). Hogarth, *The archaic Artemisia* (1908), p. 318-319, pl. 49, 6. — Intérieur (fond blanc) : figure drapée devant l'*omphalos*. — Revers : argile rouge.

N° 40. — Fragments de coupe (Acropole, 1876 ; Musée de Berlin ; Furtwaengler, 4059, II, p. 103). — Inédits. — Intérieur (fond blanc) : homme sur un lit et jeune échanson. — Revers (figures rouges) : symposium.

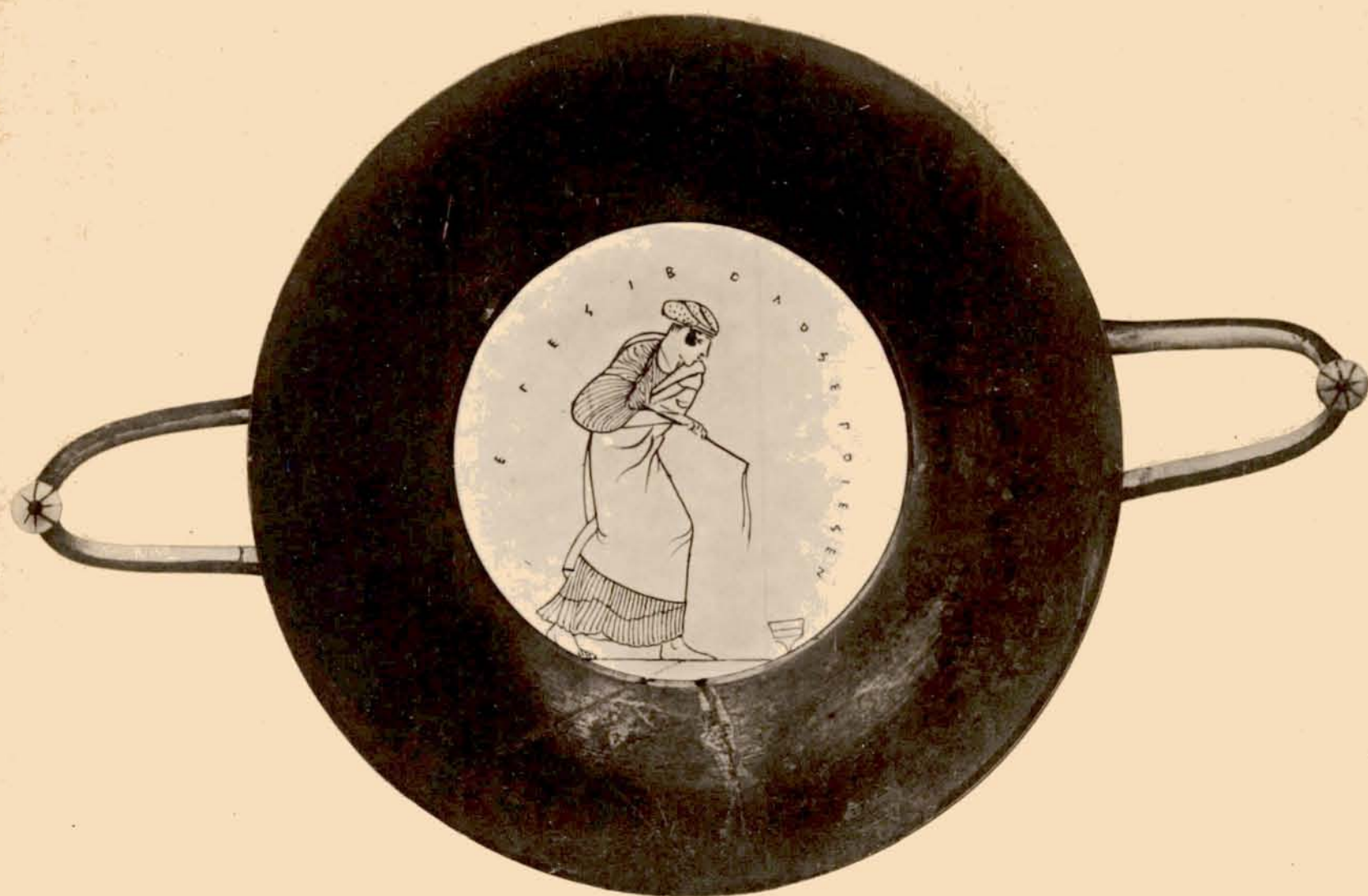
N° 41. — Fragments de coupe (British Museum, D3) (*Catal.*, III, p. 389). — Intérieur (fond blanc) : éphèbe avec pétase et lance. — Revers (figures rouges) : personnages fragmentés.

N° 42. — Coupe (Musée de Boston, 00. 357 ; *Annual Report*, XXV, 1900, p. 76). — Intérieur (fond blanc autour d'un médaillon à figures rouges) : femme tendant la main gauche vers une hydrie. — Revers : cinq cercles concentriques noirs sur fond rouge. Anses modernes.

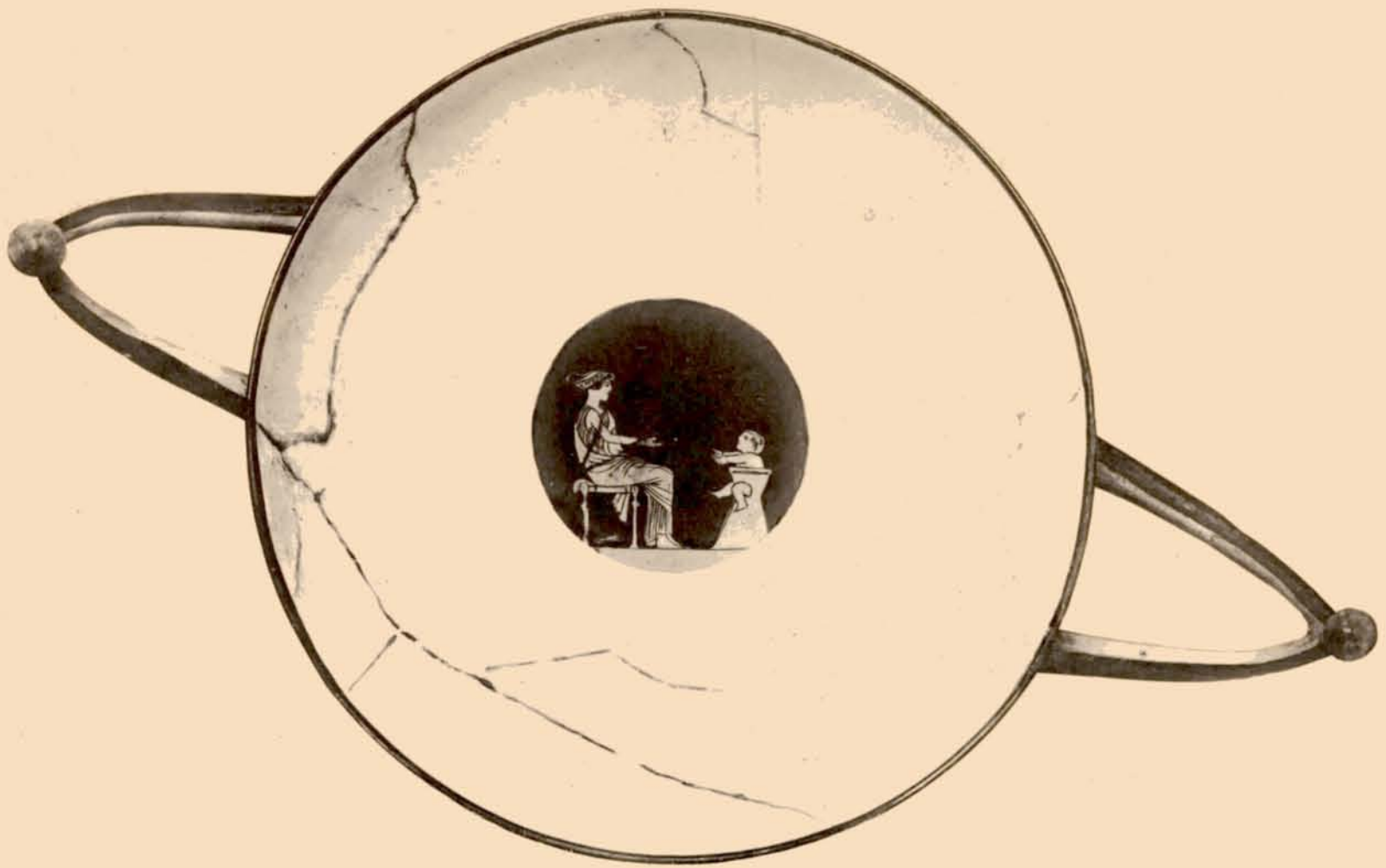
IV. N° 43. — Coupe (Nola ; actuellement ?). *Bullett. dell' Inst.*, 1829, p. 19. — Intérieur (fond blanc) : Héraclès et Athéna. — Revers (figures rouges) : exploits d'Héraclès.

N° 44. — Coupe (Athènes ; Musée de Boston). Froehner, *Collection Tyskiewicz*, 1892, p. 11, pl. 12 ; Robert, *Arch. Hermen.*, p. 333, fig. 257. — Peinture moderne (histoire de Néphélé) sur coupe antique très fine. — Revers : émail rouge.

HUBERT PHILIPPART



COUPE A FOND BLANC, PAR HEGESIBOULOS
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)



COUPE A FOND BLANC, ATTRIBUÉE A SOTADÉS
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)