

ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

BULLETIN
DE **C**ORRESPONDANCE
HELLÉNIQUE

LX - 1936 - I

CHARLES DUGAS

FRAGMENTS DE VASES
DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

(Pl. XXII-XXIII)

E. DE BOCCARD
ÉDITEUR - PARIS
■■■■ 1936 ■■■■

Bibliothèque Maison de l'Orient



154237

FRAGMENTS DE VASES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

(Pl. XXII-XXIII)

Les deux fragments ci-dessous sont conservés à l'Institut d'archéologie classique de l'Université de Lyon, où ils ont été mis en dépôt par le Louvre (1). Ils m'ont paru dignes d'être publiés.

I

Fragment d'amphore à figures noires (épaule et haut de la panse). Largeur : 0 m. 154. N° au registre spécial du Louvre : RS 271. Voir ci-dessous n° 5 (pl. XXII, 1).

Restes d'un groupe de trois personnes : au milieu, une femme enveloppée dans un himation qui lui recouvre la tête comme un voile ; de la main droite elle l'écarte pour découvrir son visage, tandis que, de la gauche, elle le retient sur sa poitrine. Devant elle, à gauche, restes du bras et de la draperie d'un personnage qui saisit le bord de l'himation. Derrière elle, un second guerrier, qui s'en allait, se retourne pour saisir également son himation de la main gauche, tandis qu'il tient une épée de la droite. Ce guerrier, casqué, porte une tunique courte et, sur les épaules, une draperie qui retombe sur le dos en demi-cercle et sur le devant en deux pans verticaux ; c'est, en effet, le dos du guerrier qu'on voit : en réalité l'épée et le bas du casque ne devraient pas être dessinés par dessus la silhouette mais, au contraire, être recouverts par elle. Tout à fait à droite, extrémités de deux spirales adossées qui ont dû appartenir à l'ornement du dessous de l'anse.

Les chairs de la femme sont peintes en blanc ; retouches blanches sur le casque et sur la poignée de l'épée du second guerrier ; retouches rouges sur les draperies. Point rouge pour indiquer, par dessus le blanc, la pupille de l'œil de la femme. Exécution sommaire qui indique un vase appartenant à la période des figures noires tardives (fin du VI^e siècle).

(1) Cf. Lechat, *Collection de moulages de l'Université de Lyon*, 3^e Catalogue, p. 213.

L'interprétation de la scène peinte sur ce fragment n'est pas douteuse. Il faut y reconnaître Hélène retrouvée par Ménélas après la prise de Troie, thème illustré particulièrement par la *Petite Iliade* (1). Ménélas est soit le personnage, en grande partie conservé, qui saisit par derrière l'himation de la femme, soit celui, placé devant elle, dont il reste seulement un bras. Il existe, à ma connaissance, un seul vase où Hélène soit ainsi saisie de part et d'autre par deux guerriers qui paraissent se la disputer : l'amphore de Compiègne sur laquelle je reviendrai plus bas (n° 4), mais le schéma de la femme entre deux guerriers, avec des différences qui n'en altèrent pas l'unité, revient assez fréquemment dans la céramique à figures noires. En 1927 M. Beazley (2), examinant une amphore du British Museum, indiquait que plusieurs interprétations avaient été proposées : libération d'Aithra par ses petits-fils, enlèvement d'Hélène par Paris et Énée, rencontre d'Hélène avec Ménélas et Agamemnon, d'autres encore (on peut penser à tout épisode épique où une femme est entraînée par des guerriers : enlèvement de Briséis, sacrifices d'Iphigénie ou de Polyxène), et il adoptait, provisoirement du moins, la troisième. En effet, il est des cas où le sens de la scène est suffisamment net pour que s'impose cette interprétation, mais, en d'autres cas, c'est à la délivrance d'Aithra qu'on pense plus naturellement. Je voudrais ici préciser la signification de ce schéma. L'ensemble des vases qui suivent n'a nullement la prétention de constituer un dénombrement exhaustif (3) ; je crois pourtant que les variétés essentielles sont représentées.

En tête de la série il faut placer :

1. *Amphore de Berlin* F 1685, attribuée à Lydos : Pfuhl, fig. 241. Cf. Beazley, *JHS*, 1934, p. 284 ; Richter, *Metrop. Museum studies*, IV, 2, p. 174, n° 6.

Nous voyons sur ce vase deux épisodes juxtaposés : rencontre d'Hélène et de Ménélas et mort de Priam, mais juxtaposés de si près que les personnages se touchent. Bien que Néoptolème n'ait aucun rapport avec les époux, leur triple groupe n'en correspond pas moins au schéma de la femme entre deux guerriers, et on conçoit que, si un peintre a voulu réduire la scène au premier épisode, il ait conservé, en le débar-

(1) Kinkel, *Epic. graec. fragmenta*, p. 45, § 16. *L'Ilioupersis* paraît raconter plus rapidement cet épisode (*ibid.*, p. 49).

(2) *JHS*, 1927, p. 78. Cf. aussi sur ce thème *CVA, Oxford.*, p. 95, n° 1, et auparavant Robert, *Bild und Lied*, p. 56-58 ; Romagnoli, *Studi italiani di filologia class.*, IX (1901), p. 50-52 ; Praschniker, *Parthenonstud.*, p. 101, n. 1.

(3) Une première liste de ces vases a été dressée par von Massow, *Ath. Mitt.*, 1916, p. 59-60, groupes A et C, et complétée par Haspels, *BCH*, 1930, p. 437-438.

rassant de ce qu'il a de particulier, le personnage tournant le dos à Hélène comme souvenir du second thème et évocation synthétique de la lutte qui continue.

2. *Amphore du Vatican 350 : Vasi del Vaticano*, pl. 44 (classée par Beazley, *Attic Black-fig.*, p. 21, dans le voisinage d'Exékias).

3. *Amphore du British Museum B 245 : CVA*, III H e, pl. 60, fig. 1 (attribuée par Beazley, *Att. Black-fig.*, p. 39, n° 9, au Peintre de Lysippidès).

Sur ces deux vases l'un des guerriers, faisant face à la femme, saisit le bord de son himation avec la main gauche et tient de la droite son épée nue, dont il dirige ou dont il va diriger la pointe vers sa victime (1). L'identification de ces deux figures avec Ménélas et Hélène convient parfaitement. Quant au second guerrier qui, malgré son apparence de personnage accessoire, n'en est pas moins un élément constant du schéma, il passe en retournant la tête sans prendre à la scène une part active ; je crois que sa fonction est d'achever la localisation du tableau. Sa tenue, la hâte avec laquelle il s'en va, se contentant d'un rapide coup d'œil sur les figures centrales, indiquent que l'épisode se situe dans une atmosphère de bataille ; trop indifférent au sort des protagonistes pour être identifié à Agamemnon, ce guerrier, qui doit rester anonyme, a pour rôle de rappeler les circonstances de l'événement représenté. En revanche, l'éphèbe drapé peint derrière Ménélas sur l'amphore du Vatican est une simple figure de remplissage.

Sur une amphore du Musée de Genève qui paraît très retouchée (photo Giraudon N° 4.949) le groupe de la femme et du guerrier qui la menace de son épée est reproduit deux fois dans l'une des métopes qui ornent le vase ; à gauche des deux groupes juxtaposés, un éphèbe tenant une draperie. Nous avons évidemment le schéma Hélène-Ménélas, mais la répétition montre que le peintre ne pense pas à un épisode précis. Ce schéma a pris un sens indéterminé et ne représente plus qu'un rapt de captives.

4. *Amphore de Compiègne : CVA*, pl. 5, fig. 5 (attribuée par Beazley, *Att. Black-fig.*, p. 41, au Peintre d'Antiménès).

5. *Fragment de l'Université de Lyon* : ci-joint pl. XXII, 1.

Ce qui caractérise l'amphore de Compiègne, c'est, d'une part, que le guerrier à l'épée ne fonce pas sur la femme, mais qu'il l'entraîne après lui en se retournant vers elle ; d'autre part, que le deuxième guerrier

(1) Rapp. la base laconienne reproduite p. ex. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 237.

prend, lui aussi, une part active au drame. Le premier n'en conserve pas moins un air menaçant ; quant au second, moins menaçant que celui qui tient l'épée, on se demande s'il ne veut pas arracher Hélène à la colère de Ménélas, mais il est plus probable que, dans l'esprit du peintre, il entraîne la femme, absolument comme le guerrier à l'épée. Si les deux héros paraissent se diriger en sens opposés, c'est une illusion due aux difficultés de la projection des figures en surface ; en réalité, tous deux tirent de concert la femme en avant. Le groupe doit donc être considéré comme sur le point de se mettre en marche. Au second guerrier peut convenir le nom d'Agamemnon (1) ; mais ce qui explique son intervention, ce n'est pas une réminiscence littéraire, c'est le désir de donner un rôle au guerrier anonyme, simple spectateur sur les vases 2 et 3. La présence du même homme drapé sur les Nos 2 et 4 prouve, de même que l'analogie des attitudes, l'unité des deux sortes de représentation.

Dans la mesure où nous pouvons nous en rendre compte, le fragment de Lyon illustre la même conception du sujet, mais avec cette particularité que le guerrier à l'épée se trouve placé derrière Hélène.

6. *Sarcophage clazoménien de Berlin* Inv. 3.348 : *Ant. Denkmäler*, II, pl. 27, fig. 1. Cf. Hauser, *Arch. Jahrb.*, 1913, p. 275-276 ; Picard, *Rev. arch.*, 1914, I, p. 224-229 ; Praschniker, *Parthenonstud.*, p. 104, n. 1 ; Neugebauer, *Führer*, II, p. 38.

Ce monument se rattache aux deux vases précédents par la circonstance qu'Hélène est, de part et d'autre, saisie par les deux guerriers ; il s'en distingue par le fait qu'au lieu de l'entraîner, ils l'immobilisent, la menaçant avec leur épée d'une égale énergie. Derrière chacun des héros, Ménélas et Agamemnon, se voit une femme qui le retient par le bras : Aphrodite et son auxiliaire Peitho, suivant l'interprétation de M. Picard, ou, plus simplement, une Aphrodite redoublée à la fois pour satisfaire aux exigences de la symétrie et pour exprimer la double intervention de la déesse auprès de chacun des Atrides. La composition est close à droite et à gauche par les Dioscures qui, en fait, n'ont tenu aucune place dans cet épisode, mais qui sont amenés ici par l'association d'idées, par le souvenir de leur action salutaire en une précédente aventure de leur sœur et, plus encore peut-être, par les nécessités décoratives.

(1) Ou peut-être celui d'Ulysse, ainsi que le suggère Robert, *Bild und Lied*, p. 59-60 (cf. aussi Praschniker, *Parthenonstud.*, p. 102-104). Il me paraît pourtant difficile, malgré *Odyssée*, VIII, 517, qu'Ulysse, reconnu et sauvé par Hélène lorsqu'il s'est introduit dans Troie (*Petite Iliade* : Kinkel, *Epic. graec. fragmenta*, p. 37 ; cf. Severyns, *Cycle épique*, p. 347), la traite ensuite avec cette brutalité.

7. *Amphore d'Edimbourg* 81. 44-27 : Beazley, *BSA*, XXXII, pl. 4 et p. 9.

8. *Amphore du Vatican* 358 : *Vasi del Vaticano*, pl. 47.

La scène s'apaise, les épées sont rentrées au fourreau. Un des guerriers fait face à la femme et la prend par son himation ; l'autre ou bien s'en va en jetant derrière lui un regard sur le groupe, ou bien s'avance par derrière vers la femme. Mais aucune menace précise n'est dirigée contre cette dernière. Si nous regardons ces illustrations après les documents que nous venons d'examiner, c'est Hélène et Ménélas que nous pensons y retrouver encore ; mais, si nous les considérons en elles-mêmes, elles peuvent avec autant de vraisemblance s'interpréter, surtout celle du vase 8, comme la reconnaissance d'Aithra par ses petits-fils. La curiosité, la surprise expliquent, aussi bien que la colère, le geste du guerrier saisissant l'himation de la femme.

9. *Amphore de Bruxelles* : *CVA*, III H e, pl. 8, fig. 2.

10. *Amphore de la Villa Giulia* : *CVA*, III H e, pl. 5, fig. 5.

11. *Amphore de Rhodes* : *CVA*, III H e, pl. 21, fig. 2. Cf. *Clara Rhodos*, IV, p. 83, n° 1.

12. *Amphore de Copenhague* : *CVA*, III H, pl. 107, fig. 2.

13. *Amphore de la Bibliothèque Nationale* : *CVA*, III H e, pl. 41, fig. 4.

Les caractéristiques des personnages s'atténuent ; la scène, en devenant plus calme, devient de plus en plus indéterminée. L'épisode de la rencontre des époux s'est transformé en vague « conversation » ; l'affinité des deux images est pourtant incontestable, ainsi que l'attestent l'accoutrement pareil de la femme (sauf sur 12-13), l'attitude pareille du guerrier placé par derrière (sur 10 il s'avance vers elle au lieu de se retirer, mais toujours en détournant la tête). Mais telle quelle la composition peut être interprétée comme un simple sujet familial, vidé de tout contenu épique : scène d'adieu que la présence du chien sur le vase 9 localise auprès du foyer domestique. Sur les vases 12 et 13 la femme ne porte plus l'himation comme un voile et ne découvre plus son visage avec le geste traditionnel ; son attitude moins solennelle accentue encore l'impression que nous avons affaire à une scène de genre.

14. *Amphore de Rhodes* : *CVA*, III H e, pl. 8, fig. 3. Cf. *Clara Rhodos*, IV, p. 217, n° 6, et 226.

Le schéma est ici complètement modifié. La femme est assise entre les deux guerriers, l'un qui la regarde, l'autre qui lui tourne le dos. Rien ne précise leur caractère, mais la gesticulation de la femme donne à la scène une certaine animation dramatique qui évoque l'idée d'un thème épique : Hélène ou Aithra, plutôt que d'un adieu familial.

15. *Amphore* de localisation indéterminée : Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 171.

16. *Amphore* du *British Museum* B 173 : CVA, III H e, pl. 45, fig. 1.

17. *Amphore* de Toronto 309 : *Greek vases in Toronto*, pl. 44.

18. *Amphore* de la collection Spencer-Churchill : Beazley, *AJA*, 1929, p. 361.

Le premier guerrier, au lieu d'être disposé face à la femme, marche au devant d'elle en retournant la tête, comme celui qui est placé par derrière ; la femme que, sur les vases 15 et 18, il tient par son himation, doit le suivre. Cette disposition suggère un mouvement de marche vers la droite du premier guerrier et de la femme ; l'inscription ΑΘΕ, peinte dans le vase 16 sur le bouclier de ce guerrier, paraît préciser qu'il s'agit d'un Théséide, donc que le peintre a voulu illustrer le thème d'Aithra. En revanche, sur les vases 17-18, la présence de vieillards, celle d'un chien, en accentuant le caractère familial, font songer à une scène d'adieu.

Une curieuse imitation de ces scènes se trouve sur un couvercle de pyxis de l'Université de Tubingue (1) : le premier guerrier y est remplacé par Dionysos, le second par Hermès, mais les deux personnages, de même d'ailleurs que la femme, ont une attitude si exactement pareille à celle des figures des vases 16-17 qu'on doit considérer leur groupe comme directement inspiré de ce schéma traditionnel. M. Watzinger interprète ce vase comme le retour d'Ariane ; je penserais plutôt à une parodie de l'enlèvement d'Hélène dans laquelle les rôles de Paris et d'Énée seraient tenus par Dionysos et Hermès ; ce vase nous conserverait alors le souvenir d'un conte ou d'une farce d'où Cratinos aurait plus tard tiré son *Dionysalexandros* (2) ; c'est une attitude analogue qu'ont les deux ravisseurs sur la coupe d'Hiéron à Berlin (3).

19. *Amphore* de Rhodes : *Clara Rhodos*, III, p. 243.

Sur ce vase se voit une simplification du schéma précédent. La composition est réduite à deux figures : le guerrier qui retourne la tête et la femme, mais, par une disposition bizarre, qu'explique la hâte de l'exécution, le guerrier marche vers la femme en détournant d'elle son regard. Les figures ne sont employées que comme éléments décoratifs sans que le peintre ait égard à leur signification.

(1) Watzinger, *Griech. Vasen in Tübingen*, pl. 16, n° D 74.

(2) Cf. Croiset, *REG*, 1904, p. 297 ; Perdrizet, *REA*, 1905, p. 109 ; Méautis, *REA*, 1934, p. 462.

(3) Hoppin, *Red-fig. Handbook*, II, p. 43.

20. *Amphore de Munich* 1383, attribuée à Amasis : Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, III, p. 224-225; Carouzou, *Ath. Mitt.*, 1931, Beil. 48, cf. *ibid.*, p. 102, n° 2; Beazley, *Att. Black-fig.*, p. 32, n° 6.

21. *Amphore de Berlin* F 1. 842 : *Arch. Zeitung*, 1851, pl. 30 (attribuée au Peintre d'Antiménès par Beazley, *JHS*, 1927, p. 78 et 83, n° 14).

Comme sur les vases précédents, la femme n'est plus sous le coup d'une menace; le guerrier qui marche en tête, l'épée à la main, et se retourne vers elle, n'esquisse aucun geste de nature à exciter ses craintes, mais le mouvement qui se dessinait sur 15-18 s'achève : les trois personnages s'avancent maintenant dans le même sens et c'est un cortège que nous avons devant les yeux; le guerrier à l'épée ouvre la marche, que ferme son compagnon. Ici encore, comme pour les figures des vases 7-8, les personnages, replacés dans leur série, s'interprètent sans hésitation comme Ménélas et Hélène : Ménélas, ayant renoncé à punir sur le champ son épouse, se contente de lui signifier de son arme levée la punition qui lui est réservée; leurs regards qui se rencontrent font prévoir quel sort attend cette résolution. Mais celui qui, examinant cette scène, en cherchait l'explication dans le trésor poétique de la Grèce, pouvait aussi bien penser à d'autres noms. L'idée d'y reconnaître Aithra ramenée au camp par ses petits-fils qui la protègent de leurs armes était d'autant plus naturelle que le deuxième guerrier prend ici un caractère jusqu'alors exceptionnel; ce n'est plus un passant qui se retire en jetant un regard en arrière, il fait désormais partie de la petite troupe. On pouvait aussi évoquer les vierges conduites processionnellement au sacrifice, Iphigénie ou Polyxène (1), bien que, dans ce cas, on s'attendit à voir soit l'autel d'Artémis soit le tertre funéraire d'Achille.

22. *Amphore* de localisation indéterminée : Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 72.

La vignette ne permet pas de préciser si ce vase doit se classer dans le groupe précédent ou dans le suivant. En tout cas, il s'agit d'un cortège qui, comme dans l'un et dans l'autre, pouvait recevoir des interprétations différentes.

23. *Amphore de la Villa Giulia* : *CVA*, III H e, pl. 3, fig. 2 (attribuée au peintre d'Antiménès par Beazley, *JHS*, 1927, p. 78 et 84, n° 26).

24. *Amphore du British Museum* B 244 : *CVA*, III H e, pl. 59, fig. 4

(1) L'enlèvement de Briséis est moins indiqué, car ce déploiement d'appareil guerrier n'y aurait pas sa raison d'être.

(attribuée au Peintre d'Antiménès par Beazley, *JHS*, 1927, p. 78-79 et 82, n° 2).

25. *Coupe de Mannheim* : Jacobsthal-Langsdorff, *Bronzeschnabelkan-nen*, pl. 38 a b c et p. 16.

La scène est toujours conçue comme un cortège, mais le premier guerrier a remis son épée au fourreau. La composition est de plus en plus ambiguë, car de la colère qui agitait Ménélas le seul reste est la brusquerie avec laquelle le premier guerrier tire la femme par son himation, mais ce geste peut aussi signifier qu'il la prend sous sa sauvegarde et convenir à un fils de Thésée.

26. *Amphore de la Villa Giulia* : *CVA*, III H e, pl. 7, fig. 2.

27. *Amphore de Rhodes* : *CVA*, III H e, pl. 1, fig. 2. Cf. *Clara Rhodos*, III, p. 184, n° 2, et 188.

28. *Fragment d'Oxford* : *CVA*, III H e, pl. 3, fig. 1.

29. *Amphore de la Villa Giulia* : *CVA*, III H e, pl. 18, fig. 5 (attribuée au Peintre d'Antiménès par Beazley, *Att. Black-fig.*, p. 41). Cf. Haspels, *BCH*, 1930, p. 438, n. 1.

Sur ces trois vases auxquels, dans la mesure où on peut s'en rendre compte, se rattache le fragment d'Oxford, le dernier reste de violence disparaît ; le guerrier qui conduit la troupe se retourne vers la femme, mais il ne la tient plus. Libération d'Aithra retrouvée par ses petits-fils ou scène d'adieu familial sont les explications qui viennent le plus spontanément à l'esprit. La première me semble mieux convenir au vase 26 en raison de l'allure des guerriers qui paraissent entraîner la femme dans une marche rapide ; mais, pour les vases 27 et 29, j'adopterais de préférence la seconde explication en raison de la présence d'un vieillard sur le vase 27, d'une seconde femme pareillement vêtue sur le vase 29. Ces figures complètent le cercle familial autour des partants.

30. *Amphore du British Museum B 243* : *CVA*, III H e, pl. 59, fig. 3.

L'attitude des deux guerriers n'a pas changé, mais, au lieu de précéder la femme de quelques pas, le premier marche à son côté. Le groupe prend ainsi un caractère d'intimité qui, sans exclure l'identification de la femme avec Hélène, évoque avant tout le thème du retour d'Aithra.

Résumons nos observations : sur les 30 documents que nous venons de passer en revue, il est remarquable que seuls les six premiers admettent une interprétation unique. Pour les vingt-quatre autres, si une explication paraît, suivant les cas, plus ou moins vraisemblable, cette explication n'est jamais évidente. Ambiguës pour nous, ces repré-

sentations l'étaient certainement aussi pour les contemporains, à la fois pour celui qui les regardait et pour celui qui les exécutait. Parmi ces images, les unes sont des compositions hâtives dont l'auteur, principalement soucieux d'achever sa tâche, a copié un modèle sans se préoccuper du sens de la scène, mais d'autres ont été étudiées avec soin, traitées avec goût; en dessinant ces figures, le peintre, même s'il reproduisait un schéma traditionnel, a dû se demander qui elles étaient et se rendre compte de leur indétermination. S'il n'a pas accentué leur caractère en précisant soit l'idée de menace soit celle de protection, c'est que cette indétermination, si conforme aux habitudes de l'art archaïque, ne lui a pas paru être une déféctuosité; peut-être même la dualité d'explication a-t-elle ajouté à l'intérêt du thème. Dans une phrase dont les sujets ne sont pas exprimés, les mêmes mots traduisent l'action d'êtres différents, par suite des actions réellement différentes, selon les sujets sous-entendus; de même nous avons ici une formule graphique dont le sens variait suivant les noms donnés aux figures qui en constituent les éléments.

L'ensemble des vases énumérés appartient à la seconde partie du VI^e siècle. Il n'est pas possible de répartir chronologiquement les divers groupes que j'ai distingués, et l'évolution que fait ressortir mon classement est d'ordre logique, non chronologique. Ces représentations, en effet, s'inspirent de deux conceptions : celle de la rencontre, qui met face à face l'un des guerriers et la femme, celle du cortège, qui dispose les trois personnages les uns à la suite des autres. Les deux amphores du Vatican (n° 2) et de Munich (n° 20) paraissent respectivement, entre 550 et 540, être les plus anciens exemples de chacune de ces conceptions qui, réunies par des intermédiaires, semblent pourtant s'être formées indépendamment. Je crois qu'au début c'est pareillement le thème d'Hélène, en deux phases différentes, que les peintres ont entendu illustrer, car sur les deux vases la femme offre exactement le même caractère. Mais l'idée de reconnaître Aithra dans la scène du cortège a dû naître immédiatement de la dualité des héros qui l'accompagnent, dualité que rien n'imposait s'il s'agissait d'Hélène, qui est, au contraire, un trait essentiel de l'épisode d'Aithra. Quant à la rencontre, si les variétés apaisées qui sont dérivées de sa première forme ont évolué dans un sens qui autorisait à la fois l'explication Hélène et l'explication Aithra, cela tient sans doute à la même raison, la présence constante de deux guerriers.

N'est-il pas remarquable, en effet, que cette deuxième figure, à

première vue accessoire, soit traitée comme un témoin indispensable de la rencontre des époux ? Nulle part elle ne manque, mais, en plusieurs cas, le peintre paraît être embarrassé de sa passivité et chercher à justifier sa présence par un rôle actif : sur les n^{os} 4-6 elle concourt, presque au même titre que le premier guerrier, à la punition d'Hélène. Ailleurs, lorsque le caractère moins nettement menaçant des personnages le permettait, par exemple sur les vases 7-8, il était naturel qu'elle suggérât d'interpréter le groupe comme Aithra et ses petits-fils. Interprétation du schéma qui a favorisé, à son tour, la diffusion de ses variantes adoucies.

Il est encore une circonstance qui a pu évoquer, devant ces images, un autre nom qu'Hélène : la tenue et l'attitude de la femme. Au moment où il a été attribué à Hélène, tout d'abord sur le vase de Lydos (n^o 4), ce type de la femme découvrant son visage a dû frapper par sa beauté expressive qui renfermait toute la psychologie de l'aventure ; mais, dans le dernier quart du vi^e siècle, la solennelle impassibilité de cette figure traditionnelle a sans doute paru peu appropriée à la situation critique où se trouve Hélène ; elle convenait mieux à la vieille Aithra, heureuse de se faire reconnaître de ses petits-fils et de se placer sous leur protection.

Quant aux scènes où le caractère familial nous a paru l'emporter (n^o 9-13, 17-18), elles représentent une adaptation à l'illustration de la vie courante de schémas créés pour l'illustration de scènes épiques, adaptation dont l'ignorance et la fantaisie fournissent des raisons suffisantes.

Rencontre de Ménélas et d'Hélène ou libération d'Aithra : quel est le sort du schéma de la femme entre deux guerriers dans la céramique à figures rouges ? Ici nous n'avons plus affaire à des formules graphiques à sujets indéterminés ; les gestes et le type des personnages sont presque toujours assez précis pour ne laisser place à aucune ambiguïté. Or, nous constatons que, dans les représentations de la rencontre, le schéma des figures noires est abandonné (1) ; dès l'époque du style sévère, sur l'amphore du Louvre signée de Pamphaïos (2) ou l'hydrie du British Museum attribuée au peintre de Syriscos (3), pour laisser de côté les

(1) Cf. Robert, *Bild und Lied*, p. 76-79. — Toutefois la coupe de Boston au nom d'Elpinikos où se voit un guerrier, l'épée à la main, se retournant vers une femme qu'il entraîne par le poignet (Caskey, *Boston Attic vase-paintings*, pl. 3, n^o 7) reproduit, avec deux personnages seulement, la composition des vases 20-21 ; les mêmes diverses interprétations en sont possibles.

(2) *Vases du Louvre*, pl. 88, G 3 ; *Red-fig. Handbook*, II, p. 303.

(3) *CVA, Brit. Mus.*, III I c, pl. 71, fig. 1 ; Beazley, *Americ. vases*, p. 64.

compositions plus complexes (1) ou de conception plus originale (2), le deuxième guerrier a disparu ; la scène ne comprend que les deux acteurs principaux, auxquels vient ensuite s'ajouter un personnage inconnu des peintres à figures noires, Aphrodite. D'autre part, Hélène a perdu son impassibilité et s'enfuit devant Ménélas ; c'est elle, et non plus lui, qui se retourne pour regarder en arrière.

En revanche, le schéma de la femme entre deux guerriers, nous le retrouvons sur le cratère du British Museum, attribué à Myson, où se voit Aithra entre ses petits-fils (3). La scène offre l'aspect d'un cortège (4) ; le premier guerrier, qui tient la femme par la main, se retourne vers elle ; quant au deuxième guerrier, qui reproduit à peu près l'attitude donnée à la même figure sur le vase 10, il suit en regardant par derrière, comme pour veiller de ce côté à la sécurité de la petite troupe. L'affinité de cette composition avec les scènes à figures noires, dont elle est évidemment issue, confirme le caractère d'ambiguïté que j'ai attribué à ces scènes. Ne serait-ce pas justement parce que le schéma de la femme entre deux guerriers avait fini par évoquer avant tout l'aventure d'Aithra que les peintres à figures rouges ont cherché et trouvé pour l'épisode d'Hélène et de Ménélas un autre schéma, plus dramatique ?

Sous cette seconde forme le thème d'Hélène et Ménélas devait connaître, au v^e siècle, un renouveau de vogue. Au contraire, le thème d'Aithra perd sa popularité et n'est plus traité qu'exceptionnellement, de façon, il est vrai, toujours originale et intéressante. Sur la coupe à fond blanc de Munich (5) c'est encore l'idée de cortège (réduit à deux figures) qui inspire le peintre, mais l'auteur de l'hydrie Vivenzio (6) en donne une interprétation pathétique, dont l'idée lui a peut-être été

(1) Tel le skyphos de Macron : Pfuhl, fig. 436 ; *Red-fig. Handbook*, II, p. 53.

(2) Tels la coupe de Tarquinia : *Mon. ined.*, XI, pl. 20, et le fragment de la Bibliothèque Nationale : Reinach, *Répertoire des vases*, II, p. 264, tous deux de l'école de Brygos (Beazley, *Att. Vasenmaler*, p. 183, n° 2, et 189, n° 0).

(3) E 458 (*Att. Vasenmaler*, p. 97, n° 2) : Beazley, *Americ. vases*, p. 49 ; *Mon. Piot*, XXIX, p. 181.

(4) Composition analogue sur le beau lécythe de Sélinonte où est représenté le sacrifice d'Iphigénie : *Mon. ant.*, XXXII, pl. 94.

(5) Furtwängler-Reichhold, pl. 114, fig. 2 ; *Antiqu. class.*, 1936, pl. 27. Le schéma utilisé ici pour le thème d'Aithra l'est également sur le lécythe : Benndorf, *Griech. und Sic. Vasenbilder*, pl. 46, fig. 1, pour le thème d'Anchise s'enfuyant sous la conduite d'Énée. — Sur la coupe de Munich et l'épisode d'Aithra cf. Philippart, *Antiqu. class.*, 1936, p. 64-69, qui ajoute deux numéros aux exemples à figures rouges signalés dans le texte.

(6) Pfuhl, fig. 378 (attribuée au Peintre de Kléophrades : Beazley, *Att. Vasenmaler*, p. 74, n° 50 ; *Kleophrades-Maler*, p. 27, n° 55).

fournie par un décor à figures noires (voir notre vase 14), et, sur les deux cratères de Bologne attribués au Peintre des Niobides (1), le thème se transforme en conversation affectueuse. Sur le plus beau de ces derniers vases la reconnaissance d'Aithra et la rencontre de Ménélas et d'Hélène se voient juxtaposées ; ainsi deux sujets qui, soixante ans auparavant, pouvaient se confondre en la même formule graphique, trouvent ici, grâce à une évolution qui a approfondi les ressources psychologiques de chacun, des expressions complètement différentes et parfaitement appropriées.

II

Fragment de coupe à figures rouges (vasque). Diamètre approximatif : 0 m. 33. N° au registre spécial du Louvre : RS 272 (pl. XXII, 2, et XXIII) (2).

L'extérieur illustre une scène de comos. Six jeunes gens, nus ou pourvus d'une légère draperie, dansent et gesticulent autour d'un grand cratère. Le premier tient une puisette et une œnochoé, le second une corne à boire, le troisième une œnochoé, le quatrième une canne, le cinquième une coupe, le sixième une canne (ces deux personnages reproduits approximativement à la grandeur de l'original). C'est un tableau courant sur les coupes de la première phase des figures rouges. A l'intérieur, restes d'une figure qui occupait le médaillon central. Cette figure doit être celle d'un éphèbe, penché vers le sol à peu près dans l'attitude de l'éphèbe aux haltères sur la coupe du Louvre G 15 (*Vases du Louvre*, pl. 89) ; mais, contrairement aux représentations habituelles d'éphèbes ainsi penchés, les mains sont vides au lieu de soulever les haltères.

Les contours des têtes sont presque partout incisés, les traits intérieurs en relief. Retouches rouges pour les bandelettes. Inscriptions peintes en rouge mat ; à l'extérieur, entre les têtes des personnages : ΟΓΑΙΣ [x]ΑΥ[ος] ; à l'intérieur : ὁ ΓΑΙΣΚΑΥ[ος].

La comparaison avec les vases réunis par M. Beazley sous le nom du

(1) *Mon. ined.*, X, pl. 54 (Webster, *Niobidenmaler*, pl. 13), et *Mon. ined.*, XI, pl. 15 (*Niobidenmaler*, pl. 6) ; cf. *Att. Vasenmaler*, p. 337, nos 3 et 1.

(2) Au moment des dépôts effectués par le Louvre les fragments qui constituent cette moitié de coupe avaient été répartis entre l'Université de Montpellier et celle de Lyon ; ils sont maintenant réunis à Lyon.

Peintre d'Epéléios (1) permet d'attribuer à cet artiste notre fragment. Le caractère du dessin, la facture des draperies, la nature des inscriptions sont tout-à-fait semblables sur ces poteries et sur la coupe de Lyon. On retrouve en particulier le même type de cratère avec l'épaule plate, le col bas et évasé, la saillie arrondie au-dessous des poignées, détail caractéristique, sur trois autres exemplaires de ce groupe : la grande coupe de Munich (2) et les deux coupes de New-York (3).

Dans les *Attische Vasenmaler* la liste des vases attribués au Peintre d'Epéléios comprenait 7 numéros (4). Depuis la publication de cet ouvrage M. Beazley l'a accrue de deux nouveaux :

A) Fragments de Florence, la Villa Giulia et Heidelberg : *CVA, Firenze*, pl. 5, fig. 52 (le grand fragment seulement), et autres; Kraiker, *Heidelberg. rotfig. att. Vasen*, pl. 3, n° 12; pl. 5, n° 35. Cf. Beazley, *JHS*, 1931, p. 46, n° 20, et *Campana fragments*, note à pl. 5, fig. 2.

B) Fragments de Florence : *CVA, Firenze*, pl. 5, fig. 55, et 11, fig. 196. Cf. Beazley, *Campana fragments*, note à pl. 5, fig. 9.

Il a, en outre, classé à la suite comme apparentés quatre fragments ou groupes de fragments, sans compter les additions encore inédites.

a) Fragments de Florence, la Villa Giulia et Heidelberg : *CVA, Firenze*, pl. 5, fig. 56-58 et 61-63 (le plus haut); Kraiker, *Heidelberg. rotfig. att. Vasen*, n° 23, pl. 4 et 7. Cf. Beazley, *JHS*, 1931, p. 46, n° 21, et *Campana fragments*, note à pl. 5, fig. 11.

b) Coupe anciennement dans la collection Preyss et fragment de Florence : *CVA, Firenze*, pl. 6, fig. 91. Cf. Beazley, *Campana fragments*, note à pl. 6, fig. 17.

c) Fragments de Florence et la Villa Giulia : *CVA, Firenze*, pl. B, fig. 5 (ensemble reconstitué en particulier d'après pl. 5, fig. 54 en haut, à gauche, 59, 63 à gauche, 64; pl. 24, fig. o). Cf. Beazley, *Campana fragments*, note à pl. B, fig. 5.

d) Fragment de Florence : *CVA, Firenze*, pl. A, fig. 4 (ensemble recons-

(1) *Att. Vasenmaler*, p. 47-48. M. Beazley veut bien me dire qu'il considère cette attribution comme certaine. Je le remercie très vivement de l'obligeance avec laquelle il m'a non seulement donné son avis sur plusieurs questions, mais communiqué son dossier photographique relatif au Peintre d'Epéléios et fait part de ses nouvelles attributions.

(2) Furtwängler-Reichhold, pl. 155 (*Att. Vasenmaler*, p. 48, n° 1).

(3) *Att. Vasenmaler*, p. 48, n° 4, et vase GR 581 (attribution récente de M. Beazley).

(4) De ces sept numéros 4, 5 et 6 sont pratiquement inédits. A la bibliographie de Beazley, *Att. Vasenmaler*, p. 48 et 468, ajouter maintenant : pour 3, *Griech. Vasen in Würzburg*, n° 475, pl. 144; pour 7 (petite coupe de Munich), Furtwängler-Reichhold, III, p. 243.

titué d'après pl 1, fig. 15, et pl. 4, fig. 83 en bas, à droite). Cf. Beazley, *Campana fragments*, note à pl. A, fig. 4.

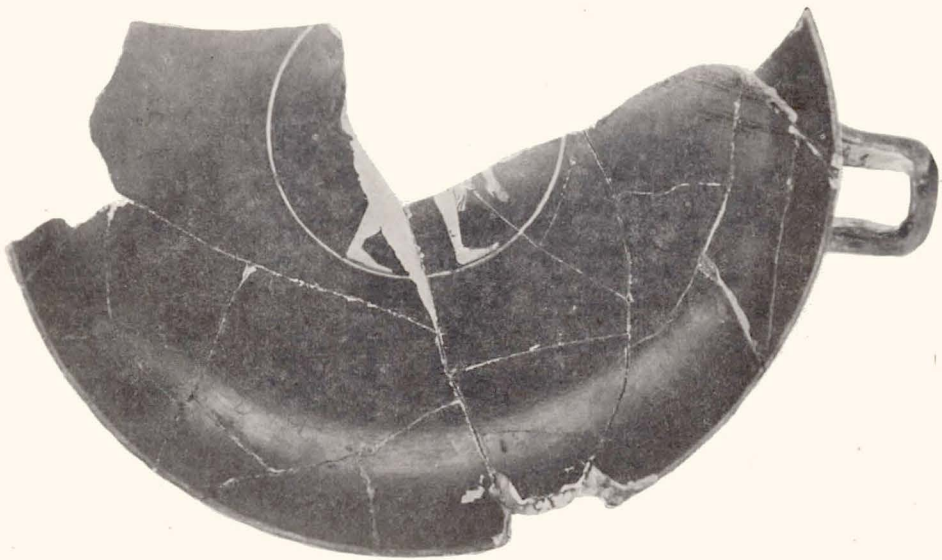
De cet ensemble se dégage la figure de l'artiste. C'est un peintre sans originalité dont le comos est le sujet favori ; dans les images de ce thème il paraît se plaisir à multiplier les vases aux mains des éphèbes et à en varier les formes. Les représentations légendaires, comme le rapt de Thétis sur la grande coupe de Munich, sont exceptionnelles dans son œuvre. La gesticulation des figures y est rendue avec animation, mais l'exécution est le plus souvent sommaire, dépourvue de personnalité. La coupe de Lyon augmente d'un nouvel exemplaire, issu de sa veine habituelle, la liste des décors dus au Peintre d'Epéleios.

Charles DUGAS.



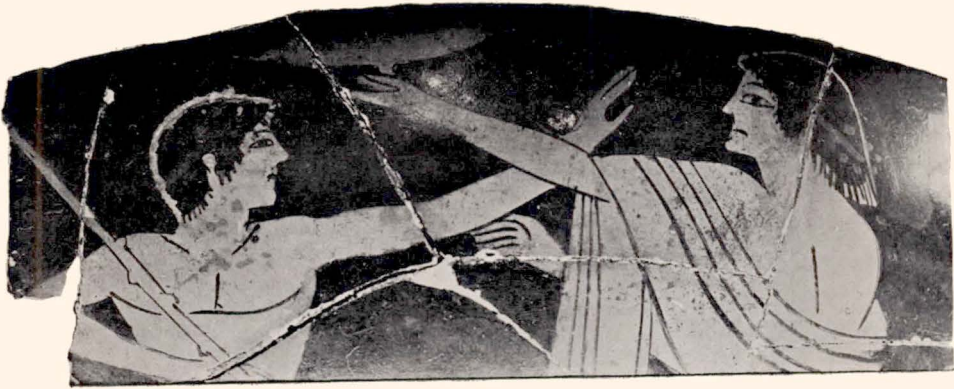
1

Fragment d'amphore attique (Université de Lyon).

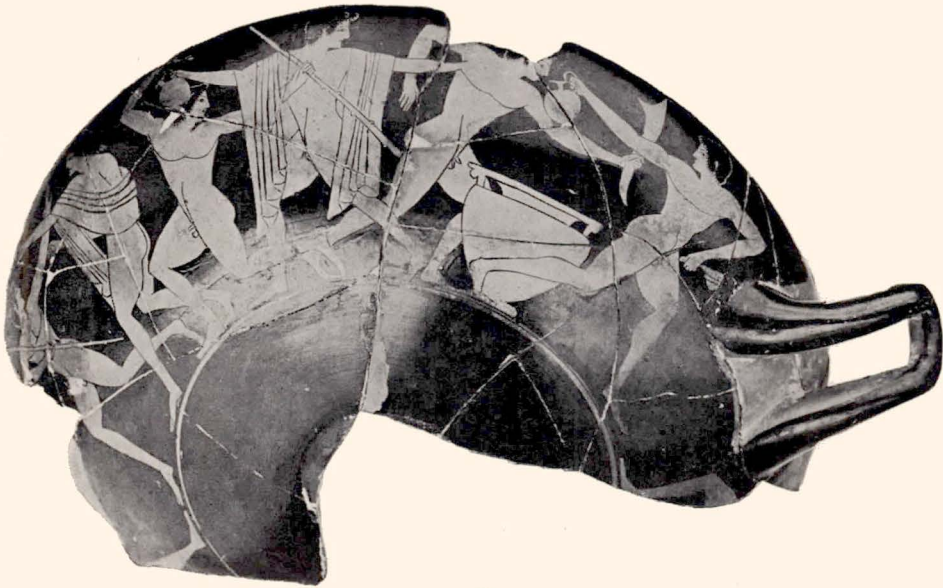


2

Fragment de coupe attribuée au Peintre d'Epéléos (Université de Lyon).



1



2

Fragment de coupe attribuée au Peintre d'Epéleios (Université de Lyon)