

Tp 152 m / 10

REVUE ARCHÉOLOGIQUE



PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE MM.

G. PERROT ET S. REINACH

MEMBRES DE L'INSTITUT

SALOMON REINACH

SISYPHE AUX ENFERS

ET QUELQUES AUTRES DAMNÉS

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE (VI^e)

1903

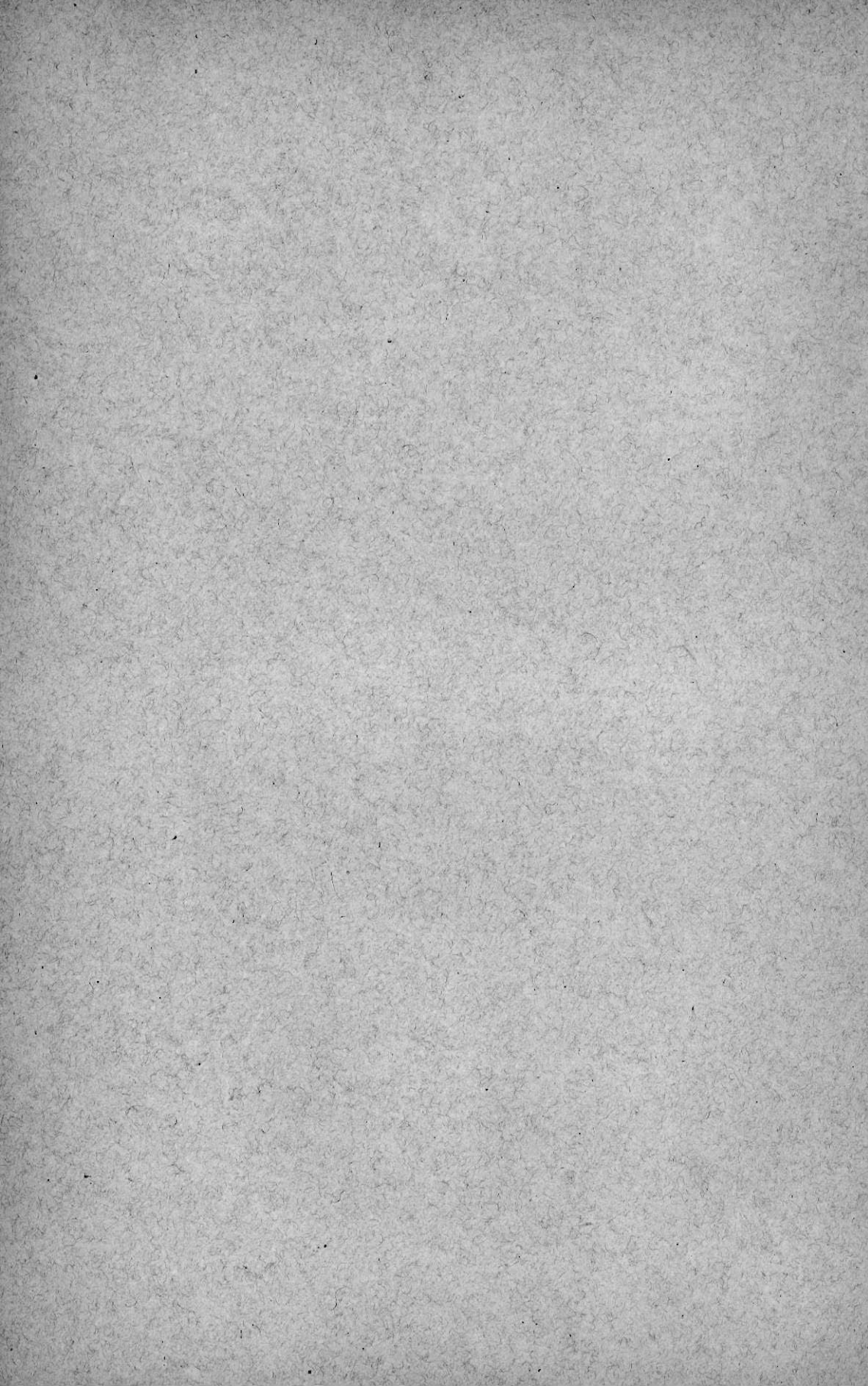
Tous droits réservés.

Bibliothèque Maison de l'Orient



071442

Tp



Tp 152m/10



SISYPHE AUX ENFERS
ET QUELQUES AUTRES DAMNÉS

SISYPHE AUX ENFERS

ET QUELQUES AUTRES DAMNÉS

I

On sait qu'au VI^e livre de l'*Énéide* Énée, conduit par la Sibylle, ne pénètre pas dans la partie des Enfers où les damnés subissent des supplices éternels. Il entend de loin des gémisséments, un bruit de fouets, de ferraille et de chaînes traînées, *stridor ferri tractaeque catenae*; mais comme l'entrée de ce lieu maudit, entouré de hautes murailles, est interdit aux purs :

Nulli fas casto sceleratum insistere limen,

il doit se contenter des informations que lui fournit sa compagne, laquelle, préposée à la surveillance des bois sacrés de l'Arverne, a été conduite par Hécate elle-même à travers tout le domaine infernal :

Ipsa Deum docuit poenas perque omnia duxit.

La Sibylle fait à Énée une description des mystères de l'Enfer qui est une des parties les plus faibles de l'*Énéide* et dont on a souvent relevé les incohérences¹. Ce qu'il y a de plus choquant, c'est que le poète oublie la fiction par laquelle il met dans la bouche de la Sibylle le récit de choses horribles qu'elle aurait vues; malgré quelques formules destinées à la rappeler, *vidi, ne*

1. Voir, en particulier, L. Havet, *Revue de Philologie*, 1888, p. 144; Th. Reinach, *ibid.*, 1889, p. 78.

quaere doceri, on sent que c'est le poète qui parle et qui, sans émotion ni conviction, décrit un tableau mythologique qui le laisse froid. Ce tableau n'est pas une grande composition du genre de la *Nekyia* de Polygnote à Delphes; il n'a ni cadre précis, ni centre, ni unité. La description de Virgile, vague et flottante, sans orientation ni distinction de plans, ne constitue pas un ensemble que l'on puisse rendre sensible par le dessin. Toutefois, les éléments dont elle se compose offrent des détails graphiques qui laissent entrevoir, derrière les sources littéraires, des sources figurées, c'est-à-dire des œuvres d'art. C'est comme une galerie de petits tableaux représentant des scènes des Enfers, artificiellement réunies par des formules comme *hic et* (582), *nec non et* (595), *quid memorem* (601). Il importe peu que Virgile ait vu lui-même ces petits tableaux ou qu'il en ait emprunté la description à d'autres poètes; comme nous ne connaissons pas les sources grecques de ce passage, en dehors de l'*Odyssee*, nous pouvons traiter Virgile comme une source et chercher sous ses vers les images dont ils sont la traduction. Un trait comme celui du vers 605 : *Furiarum maxima juxta accubat* est certainement inspiré d'un modèle graphique; que Virgile ou un autre avant lui s'en soit inspiré, c'est une question insoluble et qui ne nous intéresse pas ici.

Arrêtons-nous un instant sur le passage qui décrit le supplice de Salmonée :

- 585 *Vidi et crudeles dantem Salmonæa poenas,
Dum flammæ Jovis et sonitus imitatur Olympi.
Quatuor hic invectus equis et lampada quassans,
Per Graium populos mediæque per Elidis urbem
Ibat ovans, Divûmque sibi poscebat honorem :*
590 *Demens! qui nimbos et non imitabile fulmen
Aere et cornipedum pulsu simularat equorum
At Pater omnipotens densa inter nubila telum.
Contorsit (non ille faces, nec fumea taedis
Lumina), præcipitemque immani turbine adegit.*

Les commentateurs ont été fort embarrassés par le vers 586 :

Dum flammæ Jovis et sonitus imitatur Olympi.

Comment la Sibylle a-t-elle pu assister à la scène qui a attiré sur Salmonée la colère de Jupiter, puisqu'elle ne l'a vu qu'aux Enfers, où la colère de Jupiter l'a précipité? Benoist convient que ce vers est très difficile à rattacher grammaticalement (il aurait dû dire : logiquement) soit à ce qui précède, soit à ce qui suit; Ribbeck le met simplement entre crochets comme interpolé et y voit une *dittographie* du vers 590 :

Demens, qui nimbos et non imitabile fulmen, etc.

Mais, outre que ce procédé d'élimination est trop commode, le vers en question est cité par le grammairien Priscien et j'ai vainement cherché à quel titre il pouvait être considéré comme une « dittographie » du vers 590. Ladewig avait commencé aussi par y voir une interpolation de grammairien, alors qu'on ne peut, en bonne critique, admettre d'interpolation que là où le texte suggère une addition, et non là où une addition semble plutôt obscurcir le texte. Dans sa seconde édition, il a proposé de placer le vers 586 après le vers 588 :

*Quattuor hic invectus equis et lampada quassans,
Per Graium populos mediaeque per Elidis urbem,
Dum flammis Jovis et sonitus imitatur Olympi
Ibat ovans, etc.*

Grammaticalement, cela n'est pas inadmissible, car Virgile lui-même a écrit ailleurs : *Haec ... canebam*

*Caesar dum magnus ad altum
Fulminat Euphratem bello...*¹

et l'on peut justifier ainsi le voisinage du présent *imitatur* et de l'imparfait *ibat*. Mais le premier vers de la tirade :

Vidi et crudeles dantem Salmonaea poenas

reste alors, pour ainsi dire, en l'air. Qu'est-ce que ces peines cruelles subies par Salmonée et que la Sibylle ne décrit pas, alors qu'elle en dit longuement la cause? Cette objection n'a

1. Virgile, *Géorg.*, IV, 561.

cependant pas arrêté la majorité des critiques¹ qui, à l'exemple de Wagner, ont adopté une solution tout à fait boiteuse. *Dum imitatur* serait une « expression abrégée » pour *dantem poenas quas meruit dum imitatur*. Aussi les éditions classiques paraphrasent-elles ainsi : « J'ai vu Salmonée subissant les peines cruelles qu'il avait méritées en imitant la foudre de Jupiter et le tonnerre de l'Olympe ».

De pareilles explications font violence à la langue latine et au bon sens. On peut même dire qu'offertes aux écoliers elles sont démoralisantes, car elles les habituent à l'idée que les mots latins n'ont pas de signification précise, que la syntaxe n'est qu'une matière à récitation et qu'on peut toujours imposer aux textes le sens que l'on considère comme vraisemblable.

La Sibylle dit formellement qu'elle a vu Salmonée subir un supplice cruel tandis qu'il imitait la flamme et le tonnerre de Jupiter; elle ajoute qu'il a été foudroyé, et ce qu'elle ajoute est l'explication de ces deux vers. Mais comment le supplice de Salmonée est-il éternel? Pourquoi est-il placé dans l'Enfer? Salmonée avait irrité Jupiter en l'imitant; Jupiter le foudroya; cela se passa sur terre, et, suivant toute apparence, cela ne s'est passé qu'une fois. Quand même Salmonée aurait été foudroyé une seconde fois dans l'Enfer, il n'y a là rien qui ressemble à un châtement sans cesse renouvelé. Ainsi, serré de près, le passage de Virgile n'a aucun sens. Grammaticalement, l'interprétation traditionnelle est inadmissible, parce que *dantem poenas dum imitatur* ne peut signifier « subissant les supplices qu'il a mérités en imitant ». Logiquement, l'interprétation littérale est absurde, parce qu'il s'agit de gens châtiés *dans les Enfers* et que Virgile décrit la mésaventure qui mit fin à l'existence *terrestre* de Salmonée.

Si l'on avait pressé Virgile pour lui demander ce qu'il voulait dire, il aurait sans doute allégué soit un de ses modèles grecs,

1. « Quelles peines subit Salmonée? *Crudeles*, et nous n'en savons pas davantage ». (L. Havet, *Revue de Philologie*, 1888, p. 119.)

soit une peinture grecque ou alexandrine qu'il avait sous les yeux ou dans la mémoire en versifiant. Il ne faut donc pas s'en prendre à Virgile, mais à sa source, médiate ou immédiate, et se demander ce que représentait la peinture qu'on entrevoit sous sa description.

Évidemment, l'artiste avait figuré Salmonée qui, sur un char traîné par quatre chevaux, traversait une ville grecque au milieu d'un grand concours de peuple; il secouait une torche allumée (*lampada quassans*) et affectait une attitude superbe; mais un éclair déchirait la nue et l'orgueilleux était frappé dans son triomphe. On pourrait reconstituer exactement le tableau à l'aide des vers de Virgile; il n'y manquerait rien pour qu'il fût parfaitement intelligible. Ce tableau restitué pourrait porter pour étiquette : « La mort (ou le châtement) de Salmonée ».

En présence d'une peinture antique répondant à cette description, un critique avisé se demanderait d'abord s'il s'agit bien du châtement ou même de la mort de Salmonée. Sans doute, le peintre grec l'aurait entendu ainsi; le public l'aurait compris de même; mais l'opinion du public qui interprète des œuvres d'art ne compte pas, et l'artiste lui-même, quand il reproduit un motif traditionnel, peut fort bien donner à ce motif une signification qu'il n'avait pas à l'origine. La tradition iconographique, tout comme la tradition littéraire, vit de malentendus et de contre-sens.

Salmonée, d'après la légende, était un prince thessalien, fils d'Éole et frère de Sisyphe, qui émigra en Élide et y construisit la ville de Salmonie. Dans son fol orgueil, il se crut l'égal de Zeus ou Zeus lui-même; on lui offrait des sacrifices comme au maître des dieux. Pour confirmer cette bonne opinion qu'on avait de lui, il imitait les éclairs en brandissant des torches et le tonnerre en faisant rouler son char sur des feuilles d'airain fixées au sol, ou en attachant des chaudrons d'airain à son char. Zeus, irrité de cette concurrence, le foudroya. Tel est le récit des mythographes.

Cette légende est absurde et puérile; mais, grâce à la mytho-

logie comparée, il est possible d'en discerner l'origine et de la ramener à sa forme la plus ancienne, ce qui est la meilleure manière de l'expliquer.

II

Vers le milieu du XIX^e siècle, il existait, dans les environs de Dorpat, un village livonien où l'on constata la superstition que voici¹. Lorsque les champs souffraient par suite de la sécheresse et que les paysans désiraient voir éclater un orage, trois d'entre eux grimpaient sur des pins qui faisaient partie d'un très ancien bois

Religione patrum et prisca formidine sacrum.

Une fois grimpés, le premier frappait un chaudron à l'aide d'un marteau, de manière à produire un bruit assourdissant ; le second entrechoquait deux tisons enflammés et faisait voler au loin des étincelles ; le troisième plongeait un faisceau de ramilles dans un seau d'eau et projetait le liquide autour de lui.

Ces hommes faisaient — et font peut-être encore à cette heure — la même chose que Salmonée. Ils croyaient, comme le croient tous les primitifs, qu'il existe des liens mystérieux entre la nature et l'homme, que l'homme peut obtenir ce qu'il veut de la nature en lui donnant l'exemple, en recourant à quelqu'un des innombrables procédés qui constituent ce qu'on appelle la magie sympathique. Avant de demander la pluie par des prières, comme il le fait encore aujourd'hui, l'homme s'est cru capable de l'obtenir de force, de l'imposer par des rites, auxquels la nature devait répondre comme l'écho répond à la voix. Verser de l'eau, ou jeter des objets dans l'eau pour faire tomber la pluie, est une pratique répandue dans le monde entier. Celle qu'on a signalée près de Dorpat, consistant à imiter à la fois le tonnerre, la foudre et la pluie, a été également observée au

1. Mannhardt, *Antike Wald-und Feldkulte*, p. 342 ; Frazer, *Golden Bough*, 2^e éd., t. I, p. 82.

Japon; l'histoire de Salmonée nous prouve qu'elle était également connue des plus anciens Grecs.

Sans se rappeler cette histoire de Salmonée, M. Furtwaengler a cité des textes et des monuments qui confirment ce que nous venons de dire à ce sujet¹. Suivant Antigone de Caryste², il y avait à Crannon en Thessalie — Salmonée était Thessalien — un chariot sacré en bronze; quand il se produisait une sécheresse, on agitait vivement ce chariot en le faisant rouler et l'on demandait, en même temps, de la pluie aux dieux. Ce chariot est figuré sur le revers de certaines monnaies de Crannon. C'est un véhicule d'apparence rustique et très archaïque, dont les roues sont pleines et non à rayons. Sur la monnaie, le char porte une grande amphore, qui était probablement remplie d'eau jusqu'au bord, de sorte que, lorsqu'on le mettait en mouvement, il tombait de l'eau. L'eau tombant imitait la pluie et le roulement du chariot imitait le tonnerre; à la torche près, c'est le procédé de Salmonée. Le souvenir de ces chariots sacrés s'est conservé jusqu'à l'époque classique. Pausanias, décrivant l'Acropole d'Athènes, signale une statue de la Terre personnifiée suppliant Zeus pour obtenir de la pluie, Γῆς ἀγαλμα ἱκετευούσης ὕσαι: οἱ τὸν Δία³. M. Furtwaengler a reconnu une esquisse de cette figure sur un sceau athénien en terre cuite: on y voit un torse de femme, dans une attitude suppliante, qui surmonte un chariot. L'erreur du savant allemand a été de croire que ce chariot symbolisait le nuage; c'est simplement le chariot de Salmonée et celui de Crannon, dont le roulement imitait le bruit du tonnerre et le provoquait en l'imitant.

Ainsi le mythe de Salmonée, comme tant de mythes, n'est pas autre chose qu'un acte rituel mal compris. L'Élide, pays consacré au culte de Zeus, avait conservé le souvenir d'une pratique magique, d'origine thessalienne, peut-être associée au culte d'un héros local nommé Salmonée, qui consistait à provoquer l'orage

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 259.

2. Antig. Caryst., *Hist. mirab.*, XV.

3. Pausanias, I, 24, 3.

par le bruit d'un chariot roulant et sans doute aussi par un jaillement d'étincelles. La pratique tombée en désuétude, le rite se cristallisa en une légende, qui, à son tour, donna naissance à des tableaux. Salmonée devint le conducteur du char, et, pour bien marquer que sa magie était efficace, on représenta, au-dessus de sa tête, un éclair fendant la voûte du ciel. Ce premier tableau, ancêtre de tous les autres, aurait pu s'intituler : « L'orage déchaîné par Salmonée ». Mais, à mesure qu'on le reproduisit, on en oublia le sens ; d'autre part, le Zeus éléen, détrônant les petits démons locaux ou les subordonnant à sa puissance, tendait à devenir ce qu'il devint ailleurs, le dieu unique et jaloux. Qu'est-ce que ce conducteur de char brandissant une torche au-dessus duquel jaillit un éclair ? C'est Salmonée qui a voulu déchaîner l'orage et que l'orage a foudroyé, parce que Zeus, le maître de l'orage, n'admet pas que l'on empiète sur son pouvoir. Cette dernière explication devait se présenter naturellement à l'esprit des hommes à mesure qu'ils se dégageaient de la magie, s'acheminaient vers le monothéisme et admettaient comme un dogme essentiel l'idée de la vengeance des dieux. La nouvelle série de tableaux pouvait être presque identique à la première, mais l'étiquette avait changé : ce n'était plus *L'orage déchaîné par Salmonée*, mais *Zeus foudroyant Salmonée pour avoir déchaîné l'orage* ou, plus brièvement, *Le châtimeut de Salmonée*.

C'est d'un de ces tableaux que s'est inspiré Virgile (ou sa source), en le comprenant, naturellement, comme tous les Grecs le comprenaient depuis des siècles. Si nous sommes, à cet égard, mieux informés que Virgile et que les Grecs, c'est que nous avons appris à comparer les mythes et les rites, c'est aussi que des savants, dont notre confrère M. Clermont-Ganneau n'est pas le moindre, ont créé cette branche d'études fécondes qui s'appelle la mythologie iconographique¹.

1. Dès le xvii^e siècle, Montfaucon expliquait la légende de saint Denis portant sa tête par les statues où le saint était représenté sa tête à la main (emblème du martyr subi). Le P. Cahier, au xix^e siècle, proposa beaucoup d'interprétations analogues ; voir E. Mâle, *L'art religieux du xiii^e siècle*, p. 328.

Mais nous ne sommes encore qu'au début de notre tâche. Le fait que Virgile a vu et décrit un tableau qui représentait, à son avis, le *châtiment* de Salmonée et qui dérivait, en réalité, d'un original représentant le *succès* de Salmonée, n'explique pas pourquoi il a placé cet épisode aux Enfers ni pourquoi surtout il a vu là l'image d'un châtiment éternel.

Rappelons d'abord que l'idée des peines éternelles est relativement récente. Si elle pèse, depuis vingt-cinq siècles, sur la conscience des hommes civilisés¹, elle est inconnue aux primitifs de nos jours et paraît l'avoir été à nos plus lointains ancêtres. Les vieux livres de la Bible n'en savent rien et la première trace qu'on en découvre dans le monde grec appartient à la partie la moins ancienne du livre le plus récent de l'*Odyssée*, la *Nekyia*. Encore, dans la *Nekyia*, l'idée dominante est-elle encore celle-ci, que les morts, ombres sans consistance, νεκρῶν ἀμενηνὰ κάρηνα², poursuivent dans l'Hadès une vie atténuée et comme exsangue, analogue à celle qu'ils ont menée ici-bas. Cette idée est celle de tous les primitifs qui croient à la survivance des âmes; elle leur est naturellement suggérée par le rêve, où le mort apparaît — comme Hector à Achille dans l'*Iliade* — sous la forme même, dans le costume et avec les occupations de sa vie réelle. Toutefois, lorsqu'un homme est mort dans des circonstances tragiques, de mort violente, il arrive aussi qu'on se le figure, en rêve, non tel qu'il a vécu, mais tel qu'il a cessé de vivre. De là, deux séries distinctes d'images funéraires, si l'on peut s'exprimer ainsi, dont nous observons déjà la coexistence dans la *Nekyia*. Minos, aux Enfers, continue à juger³; assis sur un siège, un sceptre d'or à la main, il tranche les différends entre

1. Une certaine impatience de cette doctrine commence à se manifester dans l'Église elle-même. L'abbé Hébert, directeur de l'école Fénelon, écrivait dans la *Revue blanche* du 15 septembre 1902: « Nous n'en voulons plus ... de ce Dieu infiniment bon qui torturerait pendant l'Éternité ceux qui ne l'ont pas aimé! » L'abbé Hébert a été mis en interdit; mais le symptôme n'en est pas moins intéressant à noter.

2. Homère, *Odyss.*, XI, 29.

3. *Ibid.*, XI, 568.

les ombres. Le géant Orion chasse dans la prairie d'asphodèle les fauves qu'il a jadis tués dans les montagnes¹. Héraclès s'avance, tenant un arc tendu, dans l'attitude d'un redoutable sagittaire². Voilà les morts qui survivent sous leur aspect et avec leurs goûts familiers³. D'autre part, parmi les âmes qui se pressent pour boire le sang noir des victimes, Ulysse signale des « guerriers blessés par des javelots d'airain, revêtus d'armes sanglantes » ; ce sont évidemment des morts qui s'offrent à ses yeux sous l'aspect où ils ont quitté la vie.

Cette seconde conception n'est pas restée moins populaire que la première. Dans l'*Énéide*, Énée aperçoit aux Enfers Déiphobe, fils de Priam, avec les cruelles mutilations qui lui avaient été infligées (VI, 494) :

*laniatum corpore toto
Deiphobum vidi, lacerum crudeliter ora,
Ora manusque ambas, populataque tempora raptis
Auribus et truncas inhonesto vulnere nares.*

Au second livre (v. 270), Hector apparaît à Énée tel qu'Achille l'a traîné sanglant autour des murs de Troie :

*Raptatus bigis, ut quondam, aterque cruento
Pulvere, perque pedes trajectus lora tumentes.*

On pourrait multiplier les exemples. Mais ce qui précède suffit à justifier notre thèse, qu'il existait dans l'art, comme dans la littérature, deux manières de représenter les défunts, tantôt sous l'aspect qui avait caractérisé leur vie, tantôt sous celui qui avait marqué leur mort.

Ici intervint, à une époque très ancienne de l'hellénisme, un autre élément, probablement d'origine thrace et orphique : l'idée des peines et des récompenses de l'autre vie. Or, supposons qu'un Grec, imbu de cette idée, ait vu un tableau représentant le monde infernal, sur lequel figurait un homme dévoré par des vautours. D'après ce que nous venons de dire, ce pouvait fort

1. Hom., *Odyss.*, 572.

2. *Ibid.*, 601.

3. Cf. Virg., *Aen.*, VI, 485, 651.

bien, dans la pensée de l'artiste, être l'image d'un homme mort à la guerre, abandonné, suivant l'expression d'Homère, aux chiens et aux oiseaux. Mais le spectateur, sous l'influence de l'idée de la rétribution, verra là tout autre chose : il y reconnaîtra un supplice, nécessairement très long ou même perpétuel, infligé à un contempteur des Dieux. Un vaudevilliste du siècle passé a mis en scène un homme du peuple qui, dans le tableau de David, *Léonidas aux Thermopyles*, voit et admire « des pompiers qui se couchent » ; de pareilles erreurs d'exégèse, qui nous font sourire aujourd'hui, ont été certainement autrefois, non moins que les confusions du langage, un facteur important de la formation des mythes.

Revenons au Salmonée de Virgile pour résoudre les difficultés laissées en suspens. Nous avons prouvé que les vers de Virgile dérivait d'une peinture et nous en avons reconstitué avec certitude les éléments. Cette peinture représentait un magicien de Thessalie dans l'exercice de son activité bienfaisante, faisant descendre la foudre du ciel et déchaînant la pluie d'orage sur la terre altérée. C'est sous cet aspect qu'il figura dans les Enfers, comme le chasseur Orion. Mais on se persuada qu'il était victime de la colère ou de la jalousie de Zeus, que la foudre le frappait pour le punir d'en avoir imité le bruit. Dès lors, l'idée de la perpétuité des peines intervenant, Salmonée prit place aux Enfers non comme un mort, mais comme un damné ; son châtement consiste à être éternellement frappé de la foudre dans l'appareil où il l'avait provoquée. Cette conception est d'une absurdité si criante que Virgile, en se l'appropriant, n'osa pas y insister ; cependant, il est incontestable qu'il l'a adoptée, puisque, comme nous l'avons vu, la grammaire ne permet pas de traduire autrement le passage sur Salmonée qui a été cité au début de ce mémoire : « J'ai vu Salmonée subir des peines cruelles *en imitant* les flammes de Jupiter et le fracas de l'Olympe ».

III

Le meilleur moyen de prouver que nous sommes dans le vrai, c'est d'appliquer notre méthode à l'explication d'autres épisodes du monde infernal, représentant les peines infligées à des contempteurs des Dieux, ou, du moins, à des hommes que la mythologie classique fait passer pour tels. Nous verrons que cette clef va nous permettre d'ouvrir des serrures rebelles à toute tentative d'effraction et démontrer qu'une partie considérable de l'eschatologie grecque est fondée sur de très anciens malentendus.

La *Nekyia*, telle qu'elle nous est parvenue, connaît trois damnés : Tityos, Tantale et Sisyphe. Le crime de Tityos est le seul qui soit indiqué ; il a outragé Latone, fille de Zeus. Voici comment l'interpolateur de l'*Odyssée* décrit son supplice : « Je vois Tityos, fils de l'illustre Terre, étendu sur le sol dont il couvre neuf plèthres. Deux vautours attachés à ses flancs déchirent ses entrailles et lui dévorent le foie ». Ce passage a été imité et amplifié par Virgile ¹ :

*Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum,
Cernere erat, per tota novem cui jugera corpus
Porrigitur, rostroque immanis vultur obunco
Immortale jecur tondens fecundaque poenis
Viscera...*

Ici, l'idée de la perpétuité de la peine, qui n'est pas indiquée du tout dans l'*Odyssée*, est exprimée nettement : le foie de Tityos renaît sans cesse, pour que son supplice soit toujours nouveau. De la dernière rédaction de l'*Odyssée* à celle de l'*Énéide*, le malentendu s'est précisé et aggravé. Il n'était qu'en germe dans le poème grec ; dans le poème latin, il est devenu partie intégrante de toute une doctrine eschatologique. L'origine en est bien facile à démêler. Il y avait une peinture représentant Tityos, mort de mort violente, foudroyé peut-être, dont les vautours dévoraient les chairs comme sur la fameuse stèle babylo-

1. *Aen.*, VI, 595.

nienne rapportée au Louvre par Sarzec¹. Cette image passa d'abord pour celle d'un châtement, puis pour celle d'un supplice éternel : de là cette idée du foie renaissant, de l'*immortale jecur*, que Virgile n'a certainement pas introduite dans la mythologie, puisqu'elle lui était fournie par la légende de Prométhée.

Cette légende même va s'expliquer aisément comme le produit de l'interprétation naïve d'une œuvre d'art. Dès 1883, M. Milchhœfer² a signalé des pierres gravées de très ancien style, découvertes en Crète, où l'on voit un homme tantôt étendu ou debout, tantôt accroupi et les mains enchaînées derrière le dos, vers lequel vole un grand oiseau de proie. Il y a reconnu des images primitives de Prométhée enchaîné, mais s'est demandé si elles ne représentaient peut-être pas un mort quelconque dévoré par un vautour, comme sur les bas-reliefs assyriens. M. Milchhœfer a écarté cette hypothèse, et il a bien fait, car, dans les gravures qu'il a publiées, nous sommes bien en présence du mythe classique; mais il n'en a pas moins indiqué nettement où devait être cherchée l'origine de ce mythe. Prométhée, comme Salmonée, a dérobé ou attiré à lui le feu céleste; il a été foudroyé par Zeus et, comme Tityos, abandonné aux vautours. L'image de Prométhée aux Enfers est celle d'un mort vers lequel vole un oiseau de proie. Mais Prométhée n'est pas aux Enfers, ou il en est sorti, puisque la légende parle de sa délivrance et lui attribue une place dans l'Olympe. Donc, il n'est pas mort; mais, puisque l'image ne saurait mentir, il a été dévoré vivant par un oiseau. Les vautours dévorent les morts, non les vivants; donc, l'oiseau de proie n'était pas un vautour, mais un aigle, l'aigle de Zeus. Le lieu de la scène, depuis Eschyle, est placé sur le Caucase; la conception du supplice durable, du foie qui renaît sans cesse est déjà dans Hésiode, mais lui est sans doute bien antérieure. Ce qui précède n'est pas une pure combinaison, car les anciens racontaient que Prométhée avait été foudroyé par Zeus et plongé dans

1. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes du Louvre*, p. 101.

2. Milchhœfer, *Anfaenge der Kunst in Griechenland*, p. 89.

le Tartare. Nous en avons une trace dans ces vers obscurs d'Horace¹ :

... nec satelles Orci
Callidum Promethea
Reverxit auro captus.

« Le satellite de l'Orcus, Charon, ne s'est pas laissé corrompre par le malin Prométhée pour le ramener à la lumière. » Il existait donc toute une légende, qui ne nous est pas parvenue, sur Prométhée aux Enfers et les efforts qu'il fit pour en sortir. La légende de Prométhée, telle que nous la connaissons, comprend des éléments très divers, les uns mythiques, les autres d'une nature plus élevée et philosophique ; mais il me semble certain que l'histoire de son supplice sur le Caucase doit s'expliquer, comme celle du supplice de Tityos, par une image qui représentait le Titan foudroyé, abandonné à la rapacité des vautours.

IV

Passons aux deux autres damnés dont l'interpolateur de l'*Odyssée* décrit les supplices, Sisyphe et Tantale. Ces supplices sont devenus populaires et ont même passé en proverbe ; mais personne ne les a jamais expliqués. Si nous ne nous abusons pas singulièrement, notre théorie en rend compte de la manière la plus naturelle et la plus logique.

Ulysse décrit à Alkinoos le supplice de Sisyphe, mais ne dit point pourquoi il lui a été infligé² : « J'ai vu aussi Sisyphe, accablé de peines cruelles ; il soulevait de ses deux mains une pierre énorme et la roulait avec effort, s'aidant des mains et des pieds, vers le sommet d'une colline ; mais lorsqu'il était sur le point d'atteindre le sommet, une force puissante le repoussait et la pierre implacable roulait à nouveau vers la plaine. Lui, tendant ses muscles, recommençait son labeur, la sueur ruisselait

1. Horace, *Odes*, II, 19, 34. Cf. le fragment d'Accius *ap. Varr.*, *Ling. Lat.*, VI, 82 (*poenasque Jovi Fato expendisse supremo*), et Welcker, *Aeschyl. Trilogie*, p. 8.

2. *Odyssée*, XI, 593.

de tous ses membres et la poussière volait au-dessus de sa tête ».

Le poète ne dit pas nettement que Sisyphe fût condamné à ce labeur éternel et inutile; mais ses lecteurs devaient le comprendre ainsi. D'autres textes postérieurs sont plus précis et ne laissent aucun doute sur la nature du châtement infligé. Quant à la faute qui avait attiré cette punition sur le fils d'Éole, les mythographes ne sont pas d'accord. Suivant les uns, il avait dénoncé à Asopos l'enlèvement de sa fille Égine par Zeus; suivant d'autres, il avait infesté l'Attique de ses brigandages; il avait, disait-on encore, trahi les desseins secrets des Dieux, ou enchaîné Thanatos, ou traité cruellement sa fille Tyro¹. Cette diversité des motifs allégués suffit à prouver que le motif réel était inconnu, c'est-à-dire qu'il n'était indiqué par aucune tradition ancienne; et le silence de l'*Odyssée*, où Ulysse spécifie pourtant le crime de Tityos, vient à l'appui de cette conclusion. Elle est confirmée par le respect qu'inspire encore, au v^e siècle, le souvenir de Sisyphe; Socrate, au moment de mourir, le nomme parmi ceux qu'il aura plaisir à rencontrer dans l'Hadès². C'est que Sisyphe, comme son nom l'indique (σι-συφος, sorte de redoublement intensif de σοφός), est la personnification même de l'esprit de finesse, de l'ingéniosité et de la ruse, κέρδιστος ἀνδρῶν, comme l'appelle l'*Iliade*³ — *vafer Sisypheus*, comme dit Horace⁴. Ses expédients étaient passés en proverbe et Aristophane, dans les *Acharniens*, parle des μηχαναὶ τοῦ Σισύφου⁵, ce que le scholiaste explique en disant que les poètes ont fait de Sisyphe le type de l'homme rusé et industriel, δριμύνην καὶ πανοῦργον. Aussi l'ingénieux Ulysse passa-t-il pour être son fils ou son descendant, Σισύφειον σπέρμα, suivant l'expression d'Euripide⁶. Sisyphe avait régné à Ephyra, l'ancienne Corinthe, où il est probable que sa légende s'est formée; on

1. Voir les références à l'article *Sisypheus* de la *Real-Encycl.* de Pauly, p. 1222.

2. Plat., *Apol.*, 41 c; cf. E. Rhode, *Psyche*, t. I, p. 59, n. 1.

3. *Iliade*, VI, 153.

4. Hor., *Sat.*, II, 3, 21.

5. Aristoph., *Acharn.*, 390.

6. Eurip., *Iph. Aul.*, 524.

montrait encore son tombeau dans l'isthme, au temps de Pausanias¹. Admiré par les uns pour son habileté, décrié par les autres pour son astuce, Sisyphe devait être représenté, dans une image funéraire, sous l'aspect d'un homme capable de vaincre les plus grandes difficultés par son adresse et les mille ressources de son esprit, et cette image devait être interprétée tôt ou tard comme celle du châtement infernal que lui valurent son insolence et sa fourberie.

Au livre VIII de sa *Géographie*, Strabon décrit l'emplacement de Corinthe, la ville célèbre où régnait autrefois Sisyphe et où son souvenir s'était si bien conservé que Stace encore appelle *Sisyphii portus* les ports de Corinthe². Elle est dominée par une colline abrupte terminée en pointe, haute de trois stades et demi, l'Acrocorinthe, qui avait été anciennement fortifiée. Tout en haut, Strabon vit un petit temple d'Aphrodite et, immédiatement au-dessous du sommet, la fontaine de Pirène, où s'abreuvait Pégase quand il fut surpris par Bellérophon. Au-dessous de la fontaine de Pirène étaient les ruines imposantes (ἐρείπια οὐκ ὀλίγα) d'un vaste édifice en marbre blanc, que l'on appelait le Sisyphæion; mais Strabon³ ne savait pas si c'était un temple ou un palais (ἱεροῦ τινος ἢ βασιλείου... ἐρείπια). Ce Sisyphæion de l'Acrocorinthe est encore mentionné par Diodore de Sicile⁴. En 308 av. J.-C., Démétrius Poliorcète commença la guerre contre Cassandre, roi de Macédoine, prit Sicyone et marcha sur Corinthe, qu'occupait un lieutenant de Cassandre. Démétrius s'étant emparé de la ville et des ports, une partie de la garnison se réfugia dans le Sisyphæion et le reste sur l'Acrocorinthe. Avec l'aide de ses machines, Démétrius prit d'assaut le Sisyphæion et obligea ceux qui s'étaient réfugiés dans l'Acrocorinthe à lui livrer la citadelle. Ce récit implique que la position était très forte puisque, une fois prise, la capitulation de l'Acrocorinthe devenait inévi-

1. Pausanias, II, 2.

2. Stace, *Theb.*, II, 380.

3. Strab., p. 326, 15, éd. Didot.

4. Diodore, XX, 103.

table ; il confirme ainsi la description de Strabon, suivant lequel le Sisypheion était voisin du sommet de l'Acrocorinthe, car la garnison de la citadelle capitula sous la menace des machines de Démétrius.

Strabon, avons-nous dit, ne savait pas si le Sisypheion, qu'il vit en ruines, était un temple ou un palais. Il résulte de là avec vraisemblance que la tradition locale le représentait comme la demeure de Sisyphe ; l'hésitation de Strabon devant ces grandes ruines en marbre blanc est naturelle, car, dans la Grèce historique, le marbre servait surtout à la construction des temples ; mais le fait même que le géographe ne se prononce pas prouve que l'opinion commune allait à l'encontre de la sienne. Donc, presque au sommet de la colline escarpée de l'Acrocorinthe, existait un château fort construit en marbre blanc, auquel était resté attaché le nom de Sisyphe, le fondateur préhistorique de Corinthe. Voilà un fait solidement établi.

Dans tous les pays où subsistent de grands monuments de date inconnue, mais certainement très anciens, la légende s'en empare et en attribue la construction soit à des géants, soit à des hommes doués d'une puissance magique ou d'une intelligence supérieure. En Grèce, les ruines de l'époque mycénienne étaient considérées comme l'œuvre des Cyclopes et des Pélasges, qui, comme les métallurgistes primitifs, Dactyles et Telchines, passaient tantôt pour des géants, tantôt pour des magiciens. Le poids énorme des pierres portées autrefois jusqu'à des hauteurs considérables suggérait l'une ou l'autre de ces hypothèses, que les constructeurs des monuments de jadis avaient été plus forts ou plus ingénieux que leurs successeurs. Sur la frise du Théseion, si l'on en croit M. Bruno Sauer, les Pélasges sont représentés jonglant avec des quartiers de roche, indice d'une légende d'ailleurs inconnue qui expliquait ainsi leur pouvoir de remuer les plus pesants matériaux¹.

L'adroit Sisyphe avait été l'un de ces constructeurs dont les

1. B. Sauer, *Das sogenannté Theseion*, p. 133 et suiv. ; cf. Hauser, *Strena Helbigiana*, p. 118.

générations subséquentes admiraient les travaux, sans comprendre comment ils avaient été exécutés. En haut d'une colline escarpée et abrupte, qui dominait la ville fondée par lui, il avait trouvé moyen de transporter des blocs formidables pour construire sa forteresse et son palais, le Sisypheion. C'est du Sisypheion que dérive, sinon la légende entière, du moins ce que nous avons appelé l'image funéraire de Sisyphe. De même qu'Orion, dans l'Hadès odysseén, figurait sous les traits d'un chasseur et Héraklès sous ceux d'un Sagittaire, Sisyphe était représenté roulant une pierre énorme presque jusqu'au sommet d'une montagne, qui était l'Acrocorinthe. Tel il paraissait, au témoignage de Pausanias, dans la peinture des Enfers par Polygnote¹ : κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνώσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τῆν πέτραν².

Tout s'explique, dès lors, sans difficulté. Une image très ancienne montrait Sisyphe aux Enfers, roulant une pierre colossale vers le sommet de l'Acrocorinthe, mais n'atteignant pas le sommet de la colline, parce que le Sisypheion n'était pas construit sur le sommet. On perpétuait ainsi, sans doute à Corinthe même, le souvenir d'un travail étonnant auquel le nom de Sisyphe était attaché. Cette image glorifiait la force et l'adresse de Sisyphe, mais ne représentait nullement un châtement infernal. Il n'en fut plus de même lorsqu'on commença à distinguer, dans l'Hadès, les bienheureux des damnés et que l'on chercha, dans certaines images funéraires, l'indication de la peine éternelle à laquelle étaient soumis ceux qui avaient offensé les dieux. Sisyphe, avec son rocher parvenu presque au sommet de la montagne, devint, aux yeux du vulgaire, le forçat qui soulève éternellement son fardeau, qu'une force invincible, le Κραταΐς de l'*Odyssee*, repousse éternellement dans la plaine. On se mit alors

1. Pausanias, X, 31, 10.

2. M. E. Pottier me rappelle à ce propos la peinture d'un vase du Louvre publié par M. Hauser (*Strena Helbigiana*, p. 116), où l'on voit un géant (ΓΙΓΑΣ), conduit par Athéna, qui porte un énorme quartier de roche. C'est peut-être une allusion à la construction du mur de l'Acropole par Cimon, vers 446.

en quête des motifs qui avaient pu valoir à Sisyphe la colère des dieux et nous avons vu qu'on n'eut pas de peine à en inventer, puisqu'on en produisit toute une kyrielle. Les modernes ne se sont pas fait faute d'y ajouter encore; Sisyphe, nous ont-ils dit, est le symbole de l'orgueil humain, qui, dans sa confiance illimitée en ses ressources, tente des entreprises impossibles et succombe sous une force supérieure à celle des hommes. Ce sont là de très belles idées philosophiques, mais qui, sur le terrain de la mythologie, restent stériles et n'ont jamais donné naissance au moindre conte. L'exégèse morale d'une fable ne peut en être le point de départ, qui est toujours quelque chose de simple et de concret. Si, comme nous l'espérons, l'explication graphique du châtement de Sisyphe est admise, il faudra cesser d'alléguer cet exemple comme une preuve de la haute portée philosophique des mythes grecs.

V

On voudra bien constater que notre méthode nous a déjà permis de rendre compte des supplices infernaux de trois personnages de la fable, Salmonée, Tityos et Sisyphe. Le troisième damné mentionné dans l'*Odyssee* est Tantale; si nous pouvons, par les mêmes déductions, expliquer le châtement qu'il subit, tout juge impartial devra convenir que notre thèse est plus que vraisemblable et qu'il ne suffira pas, pour l'écarter, de la qualifier d'ingénieuse.

Voici ce que dit Ulysse de Tantale aux Enfers¹ : « J'ai vu Tantale, souffrant des douleurs cruelles, plongé dans un lac dont l'eau atteignait à son menton; il voulait boire et ne le pouvait, car chaque fois que le vieillard se penchait pour se désaltérer, l'onde disparaissait absorbée et la terre noire se montrait autour de ses pieds, desséchée par un dieu. Au-dessus de sa tête des arbres élevés laissaient pendre leurs fruits, poires, grenades, pommes douces, figues et vertes olives; mais quand le vieillard essayait de les saisir, le vent les emportait vers les nuées sombres. »

1. Hom., *Odys.*, XI, 582.

Le tourment de la soif, infligé à Tantale, est resté plus populaire que celui de la faim. Horace les connaît pourtant l'un et l'autre, mais les mentionne dans des passages différents. Il est question de la soif seule dans la 1^{re} Satire (v. 68) :

*Tantalus a labris sitiens fugientia captat
Flumina : quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur...*

L'autre supplice est mentionné dans l'Épode à Canidie (xvii, 66) :

Egens benignae Tantalus semper dapis.

Une troisième version du supplice était rapportée par le poète des *Nostoi* et a été acceptée par Archiloque et Pindare¹. Le châtiment de Tantale aurait consisté en ceci, qu'un bloc de pierre était sans cesse suspendu au-dessus de sa tête et menaçait de l'écraser. Il est question de ce tourment dans l'*Énéide*, mais à propos d'un autre coupable :

*Quo[s] super atra silex jamjam lapsura cadentique
Imminet adsimilis².....*

Polygnote, dans la *Nekyia*, avait combiné la version homérique avec celle des *Nostoi*. Pausanias, décrivant cette peinture murale, signale tout à la fin Tantale, en proie aux tourments marqués par Homère, auxquels s'ajoute, dit-il, la terreur de la pierre suspendue au-dessus de lui, καὶ τὸ ἐκ τοῦ ἐπηρτημένου λίθου δειμα. Le Périégète ajoute que Polygnote a dû emprunter ce trait à Archiloque, mais que ce dernier l'avait peut-être reçu d'ailleurs.

La cause de la disgrâce de Tantale n'est pas plus indiquée dans l'*Odyssée* que celle de la damnation de Sisyphe. Les motifs que les mythographes ont mis en avant sont naturellement puérils et contradictoires. Tantale, racontait-on, était puissant par ses richesses et par l'amitié des dieux, qui l'admettaient à leur table; mais il usa sans mesure de ces biens. Il dévoila les secrets de Zeus (accusation également portée contre Sisyphe); ou il déroba

1. Cf. Frazer, *ad* Pausanias, t. V, p. 392.

2. Virg., *Aen.*, VI, 602.

du nectar et de l'ambrosie à la table des dieux pour les distribuer à ses amis (crime analogue à celui de Prométhée); ou il voulut éprouver la sagesse des dieux en leur servant les membres de son fils Pélopos; ou encore il refusa de rendre le chien d'or que lui avait confié Pandareus, suivant les uns, Hermès, suivant les autres¹. Avant de souffrir pour ses péchés dans l'Hadès, il dut subir sur terre la colère de Zeus, qui le précipita du haut du Sipyle et dressa la montagne menaçante au-dessus de sa tête². Ce dernier trait, conservé par Pindare et son scholiaste³, est intéressant, car on y voit nettement comment une peine temporelle, subie à la clarté du soleil, peut être transformée en une peine éternelle, subie dans l'Hadès.

Sur le mont Sipyle, qui domine Smyrne de sa masse imposante, il y avait une ville très ancienne du même nom, qui s'appelait *Tantalis*. Elle fut détruite par un tremblement de terre et, à sa place, s'étendit un lac. Strabon mentionne deux fois cette catastrophe. La première fois⁴, il rapporte, d'après Démoclès, qu'il se produisit autrefois de grands tremblements de terre en Lydie, en Ionie et jusqu'en Troade, que des villes entières furent englouties, que Sipylos fut détruite sous le règne de Tantale et que des lacs se formèrent à la place de marais : ὑφ' ὧν καὶ κῶμαι κατεπόθησαν καὶ Σίπυλος κατεστράφη, κατὰ τὴν Ταντάλου βασιλείαν, καὶ ἐξ ἑλῶν λίμναι ἐγένοντο. Ces derniers mots sont sans doute altérés, et il faut lire ὑλῶν (forêts) au lieu de ἑλῶν : des collines boisées se transformèrent en lacs. Au livre XII, Strabon revient sur le même sujet et, rappelant les tremblements de terre qui eurent lieu de son temps à Magnésie et à Sardes, dit qu'il ne faut pas reléguer au rang des fables ce qu'on rapporte sur la destruction de Sipylos. Ces informations sont confirmées par Pline en deux passages⁵ : *devoravit (terra)... Sipyllum in Magnesia et prius in eodem loco clarissimam*

1. Cf. Perdrizet, *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XXII (1898), p. 584.

2. Voir les références à l'article *Tantalus* de la *Real-Encycl.* de Pauly.

3. Cf. Boeckh, *Explan. ad Pind.*, p. 109.

4. Strabon, I, p. 58.

5. Pline, *Hist. Nat.*, II, 205; V, 117.

*urbem quae Tantalus vocabatur... Sipylum quod antea Tantalus vocabatur, caput Maeoniae, ubi nunc est stagnum Sale*¹. Le caractère volcanique du Sipyle a été reconnu par tous les voyageurs modernes. « La montagne, dit Weber, paraît fendue jusque dans ses entrailles ; des parois verticales, des rochers éboulés, des fissures profondes, témoignent de la violence des agents souterrains qui ont agité de tout temps cette contrée² ».

Pausanias, qui était natif de cette région, parle deux fois³ du tombeau de Tantale que l'on montrait sur le Sipyle; Texier, Ramsay et Humann ont cru l'identifier, soit à un cône de pierre recouvrant une chambre rectangulaire, soit à une vaste tombe à deux chambres taillée dans le roc⁴. Quant au lac qui se forma à la place de la ville de Tantalus, on le reconnaît d'ordinaire au pied de la roche *Coddine*; mais il y a deux autres lacs dans le Sipyle, l'un dit *Kara Göl* (le lac noir), l'autre *Kyz Göl* (le lac de la jeune fille). Le premier serait le *lac de Tantale* dont parle Pausanias et qu'il semble nettement distinguer de celui où fut engloutie l'ancienne ville de Tantalus⁵.

Le roi Tantale est l'éponyme de la ville de Tantalus. Cette ville fut engloutie dans un lac à la suite d'un tremblement de terre qui ébranla toute la montagne du Sipyle. Donc, l'image funéraire de Tantale pouvait le représenter dans un lac, ayant de l'eau jusqu'au menton et cherchant vainement à se raccrocher à des branches d'arbre; ou elle pouvait le figurer sous des rochers du Sipyle prêts à l'écraser sous leur masse. Ces deux images ont dû exister et les supplices de Tantale, tels qu'ils sont décrits par les textes et reproduits par les monuments de l'époque classique, ne sont que des traductions de ces formules graphiques beaucoup plus anciennes.

1. Ce lac est appelé *Saloe* par Pausanias (VII, 24, 13) et paraît être identique à celui qu'on voit au pied de la prétendue Niobé (Frazer, *Pausanias*, t. III, p. 554).

2. Weber, *Le Sipylos*, p. 9.

3. Pausanias, II, 22, 3; V, 13, 7.

4. Weber, *Le Sipylos*, p. 19; Frazer, *Pausanias*, t. III, p. 555.

5. Pausanias, VIII, 17, 3; cf. Weber, *op. laud.*, p. 32.

Traductions nécessairement un peu modifiées. Prenons, par exemple, l'image de Tantale dans le lac. Une fois l'idée répandue que les images funéraires sont celles de récompenses ou de peines perpétuelles, comment pouvait-on l'interpréter? Évidemment, un mort ne se noie pas; la noyade n'est pas un châtement infernal, mais une crise de la vie terrestre. Donc, si Tantale est dans un lac, et que cela constitue un supplice, c'est qu'il est altéré et ne peut boire. De même, le geste qu'il fait pour saisir les branches des arbres n'est pas celui d'un homme qui se noie, car un mort ne craint pas la mort: c'est celui d'un affamé qui cherche à cueillir des fruits et qui n'y réussit pas. A l'époque de la dernière interpolation de la *Nekyia*, qui n'est peut-être pas antérieure au VI^e siècle, cette interprétation était déjà admise; elle le restera pendant toute l'antiquité.

De même, l'image de Tantale sous un roc qui menace de l'écraser devait changer de signification avec les idées courantes sur l'autre vie. Ce n'était plus un épisode, le dernier peut-être, de l'existence d'un prince opulent, victime d'une catastrophe sismique; c'était le châtement éternel d'un homme qui avait méprisé les dieux. Pour que le châtement fût éternel, il fallait que le rocher ne tombât point, mais qu'il tourmentât le malheureux de sa menace sans cesse renouvelée. C'est la version qu'avait adoptée Pindare.

M. Havet, en 1888, a démontré, d'une manière irréfutable, que cinq vers de l'épisode des damnés, dans le VI^e livre de l'*Énéide*, ont été transposés dès l'antiquité et que le poète, qui ne parle pas de Tantale, a néanmoins décrit deux des supplices que lui impose la fable (le rocher menaçant et la faim inassouvie) en les faisant subir à Phlégyas. Il faut lire ainsi :

<i>Quid memorem Lapithas, Ixiona Pirithoûmque ?</i>	604
<i>Saxum ingens volvunt alii, radiisque rotarum</i>	615
<i>Districti pendent; sedet aeternumque sedebit</i>	616
<i>Infelix Theseus, Phlegyasque miserrimus omnes</i>	617
<i>Admonet et magna testatur voce per umbras :</i>	618
<i>Discite justitium moniti et non temnere Divos.</i>	619
<i>Quo super atra silex jamjam lapsura cadentique</i>	602

<i>Imminet adsimilis. Lucent genialibus altis</i>	603
<i>Aurea fulcra toris epulaeque ante ora paratae</i>	604
<i>Regifico luxu; Furiarum maxima juxta</i>	605
<i>Accubat et manibus prohibet contingere mensas</i>	606
<i>Exsurgitque facem attollens atque intonat ore.</i>	607

Notre savant confrère a complété cette découverte par une autre qui l'a conduit très près de la méthode générale que j'expose ici. Il a reconnu que la source de Virgile, dans cet épisode de Phlégyas, avait été une peinture. Peut-être a-t-il eu tort d'admettre une source directe; mais cela importe peu. Il a justement signalé dans ce passage des détails d'origine picturale, la *Furiarum maxima*, la torche élevée, l'*atra silex*, les *aurea fulcra*. Mais il en est un autre, qui n'est pas moins démonstratif et auquel je suis surpris qu'il n'ait pas songé. C'est le conseil « utile, mais tardif », comme dit Scarron, que Phlégyas crie à travers les ombres :

Discite justitiam moniti et non temnere divos.

Évidemment, la peinture-source présentait à cet endroit une large surface noire sur laquelle était tracé, en lettres blanches qui aboutissaient à sa bouche, le conseil de Phlégyas. De pareilles inscriptions, sortant de la bouche des personnages, se voient sur les vases grecs, et la mode s'en est conservée, dans la peinture, jusqu'à l'aurore de la Renaissance italienne.

Nous avons un second exemple d'une inscription de ce genre dans le cas d'un autre personnage qui subit un supplice dans les Enfers, Ixion, le fils même de Phlégyas. Pindare le montre, attaché à une roue ailée qui l'emporte sans cesse, répétant sans cesse aux mortels le conseil du sage : « Que les bienfaits trouvent chez vous un aimable retour ». Car Ixion avait usé d'ingratitude envers Zeus, qui l'avait purifié d'un meurtre inexpiable : l'insolent avait osé prétendre à la couche d'Héra!

Ixion figure déjà aux Enfers sur un vase peint attique de la fin du v^e siècle¹; dans la littérature que nous possédons, il paraît

1. *Annali dell' Instit.*, 1873, pl. I, K.

pour la première fois dans l'Hadès à l'époque alexandrine, au III^e livre des *Argonautiques* d'Apollonius. Les auteurs plus anciens, et plusieurs de ceux qui vinrent ensuite, le montrent, comme Pindare, subissant son supplice dans les airs. A cette condition, le conseil qu'il donne est raisonnable; aux Enfers de Virgile, mis dans la bouche de Phlégyas, il est hors de saison. Ixion ne figure pas dans la *Nekyia* de Polygnote; il a donc passé du ciel dans les Enfers pendant le v^e siècle. Il était naturel qu'il y passât sous l'aspect qu'on lui attribuait dans le ciel. Mais cet aspect a lui-même besoin d'être expliqué. Il n'est pas admissible, en effet, que le motif dérive de la légende; c'est la légende qui a été créée pour expliquer le motif. M. Gaidoz a essayé de démontrer, il y a longtemps, que le type primitif d'Ixion n'est pas autre chose que celui du dieu à la roue¹ et M. Max. Mayer², dans le même ordre d'idées, a signalé un globe ailé assyrien, avec, au centre, une figure humaine, parmi les bas-reliefs ninivites publiés par Layard³. Un motif analogue paraît sur une agrafe en or de Mycènes, sauf que le personnage aux bras étendus est féminin⁴. Il ne semble pas douteux qu'une image anthropomorphique de la roue du soleil, dont la conception est commune à un grand nombre de peuples, a été l'objet de plusieurs malentendus successifs. D'abord, on y a reconnu un supplice et l'on en a conclu que l'homme ainsi châtié dans les airs devait avoir gravement offensé le maître du ciel. Plus tard, on a réfléchi qu'un supplice éternel ne pouvait être infligé que dans les Enfers et l'on y a fait descendre Ixion et sa roue. Toute image est une énigme qui, comme les noms propres, réclame impérieusement une explication, et les motifs graphiques se transmettent et se perpétuent comme les mots du langage. On peut en dire autant des rites religieux qui, avec les mots et les images, constituent les trois facteurs essentiels des mythes.

1. Gaidoz, *Études de mythologie*, p. 48.

2. M. Mayer, ap. Rocher, *Lexikon der Mythologie*, art. *Ixion*, p. 770.

3. Perrot et Chipiez, t. II, p. 89, fig. 19.

4. Schliemann, *Mykenae*, n° 292; Milchhoefer, *Anfaenge der Kunst*, p. 9.

VI

Le malentendu graphique dont j'ai déjà donné bien des exemples est particulièrement sensible dans le cas de Thésée. Le héros athénien était descendu aux Enfers avec son compagnon Pirithoüs, pour l'aider à ravir Proserpine. Imprudemment, ils acceptèrent l'un et l'autre de s'asseoir dans l'Hadès et se trouvèrent fixés soit à des sièges, soit au rocher sur lequel ils s'étaient assis. Les mythographes n'étaient pas d'accord sur la fin de l'aventure : suivant les uns, Héraklès serait venu délivrer les deux amis ; suivant d'autres, Thésée aurait seul été ramené à la lumière ; d'autres enfin prétendaient que Thésée et Pirithoüs étaient restés assis aux Enfers¹. Polygnote, dans la *Nekyia* de Delphes, avait figuré Thésée et Pirithoüs, assis sur des sièges ; Thésée tenait à la main deux épées, celle de Pirithoüs et la sienne, et Pirithoüs, qui les regardait, semblait regretter qu'elles ne pussent leur servir en vue de leur audacieuse entreprise². « Thésée et Pirithoüs, dit Diodore³, descendirent aux Enfers et y furent enchaînés en punition de leur impiété. Dans la suite, Thésée fut délivré par Héraklès ; mais Pirithoüs resta dans les Enfers, expiant son audace par un châtement éternel. Quelques mythographes disent même que ni l'un ni l'autre n'en sont revenus. »

Cette dernière version est celle qu'a adoptée Virgile :

*Sedet aeternumque sedebit
Infelix Theseus...*

Bien que cela fût en contradiction avec ce qu'Énée lui-même a dit plus haut à la Sibylle, quand il a cité Thésée parmi ceux qui sont allés aux Enfers et en sont revenus :

*Quid Thesea magnum
Quid memorem Alciden? Et mæ genus ab Jove summo*⁴.

1. Voir Petersen, *Arch. Zeit.*, 1877, p. 119, et Frazer, *ad Paus.*, t. V, p. 380.

2. Pausanias, X, 29, 3.

3. Diodore, IV, 63.

4. La contradiction a déjà été notée par les anciens ; cf. Gell. X, 16, 12 et Havet, *Rev. de Philol.*, 1888, p. 162.

L'idée d'un supplice éternel consistant à rester assis est d'une absurdité que rien ne peut atténuer. Pour peu qu'on y réfléchisse, on reconnaîtra l'origine graphique de la légende. Soit une peinture comme celle de Polygnote, représentant Thésée et Pirithoüs assis; l'essentiel n'est pas qu'ils soient assis, mais qu'ils soient ensemble, car la mort même n'a pu rompre leur amitié. Il y a, dans la peinture de Polygnote, plusieurs autres exemples d'amis et d'amies réunis dans le monde infernal : Chloris et Thyia, Camiro et Clytie, Protésilas, Achille et Patrocle, Marsyas et Olympos, etc. Mais Thésée et Pirithoüs avaient médité l'enlèvement de la déesse des Enfers et, par là, gravement offensé le maître de ces lieux. Pourquoi ont-ils échoué dans leur tentative? Pourquoi sont-ils assis tandis que d'autres sont debout? Le métier des mythographes était de répondre à de pareilles questions. L'Enfer étant le lieu où l'on expie dans d'éternels tourments les offenses faites aux dieux — *Deùm poenas*, comme dit la Sibylle à Énée — il faut que l'attitude traditionnelle de Thésée et de Pirithoüs soit l'indication de la peine qu'ils subissent. C'est donc qu'ils ont été condamnés à être assis à perpétuité!

Cette légende était déjà formée au v^e siècle et ce n'est pas l'exégèse de la *Nekyia* de Delphes qui l'a suggérée. Mais cette *Nekyia* n'était pas la première peinture de ce genre; l'usage des *images funéraires* devait remonter beaucoup plus haut, puisque nous avons prouvé que la description des supplices de Sisyphe et de Tantale dans l'*Odyssée* implique des malentendus déjà anciens nés de pareilles images. Il faut noter pourtant que Polygnote, s'il connaissait la légende de Thésée et de Pirithoüs vissés à leurs sièges, n'en avait rien laissé paraître. En effet, il aurait pu montrer les deux héros faisant des efforts violents pour s'arracher aux liens qui les enchaînent et pour vaincre la puissance magique qui les retient; au lieu de cela, il met deux épées dans les mains de Thésée et tourne vers elles le regard de Pirithoüs. Ainsi causent deux amis, dont la confiance mutuelle est entière; c'est seulement par voie d'interprétation que Pausanias voit dans l'expression de Pirithoüs le regret de ne pouvoir se

servir de leurs épées. Encore ne s'agit-il pas, même pour Pausanias, de briser avec leurs épées les liens qui les retiennent, mais d'achever leur expédition en sabrant Cerbère et les autres gar-



Fig. 1. — L'Enfer de Polygnote, d'après M. Carl Robert (partie gauche).

diens de Proserpine. Ainsi, notre explication est l'évidence même : le châtiment de Thésée, condamné à la chaise perpétuelle, n'est qu'une fantaisie des mythologues iconographes.

Près des rives de l'Achéron, Polygnote avait représenté deux groupes de figures anonymes où Pausanias reconnaissait des damnés. Il y avait d'abord un jeune homme qui avait jadis maltraité son père et que maintenant, pour le punir, son père prenait

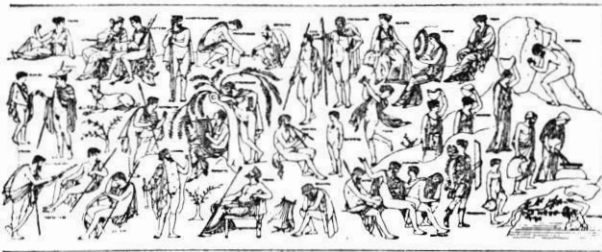


Fig. 2. — L'Enfer de Polygnote, d'après M. Carl Robert (partie droite).

à la gorge. Dans la restitution qu'il a tentée de la *Nekyia*, M. Robert a figuré à cet endroit un groupe semblable à celui des *Lutteurs* de la Tribune¹. En cela, il a eu raison, et plus qu'il ne le

1. Une reproduction commode, à très petite échelle, de la restitution tentée

pensait lui-même. Car ces anonymes ne peuvent être que deux athlètes, qui continuent à lutter aux Enfers comme Orion à chasser, Minos à juger et Orphée à jouer de la lyre¹. Polygnote a placé, à gauche de son tableau, cette image funéraire, sans doute parce que ses prédécesseurs en avaient fait autant et il n'a pas donné de noms aux lutteurs qui, pour lui, étaient simplement des lutteurs. Mais cela était trop simple pour les exégètes préoccupés de chercher, dans l'Hadès, le spectacle de châtiments éternels. L'un des lutteurs étant barbu et l'autre imberbe, un exégète imagina que le jeune homme était châtié par son père; d'où l'explication absurde de Pausanias, qui n'a cessé d'être répétée depuis.

Le second groupe représente, suivant Pausanias, un homme puni pour sacrilège; la femme qui le châtie est experte en poisons. M. Robert a eu la singulière idée de figurer, à cet endroit de la *Nekyia* restituée, un homme assommé par une femme qui tient une massue — prise par Pausanias, suivant M. Robert, pour un pilon de pharmacien. De son côté, M. Dieterich a fait ingénieusement observer que, dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus², Tisiphone est représentée comme une empoisonneuse :

*Tisiphone saevasque dapes et pocula libat
Tormenti genus...*

Cela précise la description de Pausanias, mais ne justifie pas son interprétation, dont l'absurdité est manifeste. Il s'agissait évidemment, même dans la pensée de Polygnote, d'un de ces groupes si fréquents sur les vases grecs où une femme offre à boire à un homme, groupe simplement décoratif et où les exégètes des peintures de vases ont cessé depuis longtemps de chercher un sens symbolique ou mythologique. Aux yeux des exé-

par M. Robert a été insérée dans le Pausanias de M. Frazer, t. V, à la page 372; nous l'avons fait graver ici sur deux registres (fig. 1 et 2).

1. Cf. Virg., *Aen.*, VI, 642: *Pars in gramineis exercent membra palaestris
Contendunt ludo et fulva luctantur arena.* Virgile attribue ces exercices à des bienheureux.

2. Val. Flacc., *Argon.*, II, 194.

gètes en quête de supplices, un tel groupe ne signifiait rien et il fallait lui faire signifier quelque chose. Que boit cet homme ? Cela doit être du poison, puisqu'il est voisin du fils châtié par son père. Mais à qui fait-on boire du poison ? A Socrate et à d'autres ennemis des dieux. Donc, l'homme qui boit est un sacrilège. L'exégète qui a découvert cela ne rêvait pas sans doute pour son hypothèse le succès qui l'a transmise jusqu'à nous.

Remarquons que dans la *Nekyia* de Polygnote il y a plusieurs groupes de personnages où l'on n'a jamais songé à voir des damnés. La fille de Salmonée, Tyro, est assise sur un rocher ; on n'a jamais dit qu'elle y fût collée ou vissée. Les filles de Pandarée jouent aux osselets ; on ne prétend point qu'elles le fassent *par ordre* et ne puissent jamais faire autre chose. Pour qu'une image funéraire, c'est-à-dire un des éléments de la *Nekyia*, fût considérée comme représentant un supplice, il fallait, soit que le sujet y prêtât, soit que les personnages figurés eussent une réputation d'impiété, soit enfin que l'absence de tout nom inscrit ou la présence d'un nom symbolique ouvrit carrière à la fantaisie des exégètes. Ceux-ci, semblables en cela aux commentateurs des peintures céramiques avant Otto Jahn, n'admettaient pas qu'une image funéraire pût être simplement un sujet de genre et représenter en Enfer un acte de la vie ordinaire des hommes, suivant l'ancienne idée que la vie infernale continuait ou reflétait celle d'ici-bas. De là, le *pruritus interpretandi* qui leur a fait commettre tant d'erreurs et a encombré la mythologie de tant de légendes sans plus d'autorité que des bavardages de *ciceroni*. Nous avons déjà cité un groupe de genre dans la *Nekyia*, celui de la femme qui donne à boire à un homme ; les joueuses d'osselets, qualifiées de filles de Pandarée, en sont probablement un autre exemple, un *tableau de genre héroïsé*, suivant l'expression si juste créée par Heydemann. En voici de plus intéressants, qui, pour Polygnote, n'étaient déjà plus des sujets de genre, mais qui l'ont certainement été à l'origine et qui, par la faute de très anciens exégètes, ont provoqué, depuis l'antiquité, des discussions et des hypothèses sans fin.

VII

De l'autre côté de l'Achéron, sur la gauche de la *Nekyia* de Polygnote, le terrain s'élevait en pente douce; on y voyait successivement, au troisième plan, les compagnons d'Ulysse amenant des victimes et un vieillard assis, tressant une corde à laquelle était attachée une ânesse. Écoutons Pausanias : « Un homme est assis là; une inscription nous apprend qu'il s'appelle Oknos. Il est occupé à tresser une corde; auprès de lui se tient son ânesse qui dévore furtivement la corde à mesure qu'il la tresse. Ils (c'est-à-dire les exégètes) disent qu'Oknos était un homme laborieux, qui avait une femme dépensière; elle dépensait l'argent de la maison à mesure qu'il le gagnait. Aussi pense-t-on que, dans ce tableau, Polygnote a fait allusion à la femme d'Oknos. Je sais, pour ma part, que lorsque les Ioniens voient un



Fig. 3. — Oknos et son âne (lécythe de Palerme).

homme occupé d'une tâche stérile ils disent qu'il tresse la corde d'Oknos. Le même nom d'Oknos est donné à un certain oiseau par les augures; c'est le plus grand et le plus beau des hérons, et l'un des plus rares parmi les oiseaux. »

Cette fois, Pausanias, malgré son manque habituel de critique, a regimbé contre l'interprétation des exégètes; il la répète, mais sans y ajouter foi et cite fort à propos une proverbe ionien qui a pu motiver le sujet choisi par Polygnote. Les interprètes modernes ne se sont pas fait faute de rappeler qu'Oknos fait pendant à Sisyphe et aux Danaïdes; les uns et les autres s'épuisent à une besogne qu'ils ne pourront jamais achever.

Oknos et son âne ont été représentés une demi-douzaine de fois par l'art antique¹. Le plus ancien exemple, plus ancien que

1. Voir l'art. *Oknos* dans le *Lexikon* de Roscher.

la *Nekyia* de Polygnote, se voit sur un lécythe à peintures noires de Palerme, où figurent également des femmes courant avec des vases, que l'on a prises pour des Danaïdes¹. Oknos est assis; devant lui sont des lignes parallèles, où l'on peut voir l'indication de morceaux de bois; derrière lui est son ânesse qui paraît s'agenouiller comme pour se rouler par terre. Il semble que les fagots sont tombés et qu'Oknos, au lieu de se lever pour les ramasser, reste assis. Il n'est plus question de corde, non plus que de la femme d'Oknos; c'est une scène comique comme on en trouve plus d'une parmi les lithographies de Carle Vernet.

Dans le roman d'Apulée², lorsque Psyché se dispose à descendre aux Enfers, une tour qui parle lui donne des conseils pour se gouverner dans le monde infernal. Remarquons, en passant, que ce passage aurait pu être allégué par les commentateurs des tablettes orphiques de l'Italie méridionale, qui contiennent des préceptes du même ordre en vue du même voyage : « Après avoir achevé une bonne partie du chemin vers le pays des morts, tu rencontreras une âne boiteux avec un conducteur boiteux également; il te priera de lui passer les fagots tombés du dos de la bête chargée; garde-toi de l'écouter et va ton chemin sans mot dire. Arrivée au fleuve des morts... tu donneras à Charon une de tes deux pièces de monnaie... Pendant que tu passeras les eaux paresseuses, un vieillard mort, flottant à la surface, te suppliera en levant les mains de le faire entrer dans ta barque; mais garde-toi de te laisser toucher par une pitié hors de saison ».

La source picturale de ce passage est d'autant plus évidente que, dans la *Nekyia* de Polygnote, qui a dû être bien souvent copiée ou imitée, Oknos et son âne étaient figurés au-dessus du Styx, c'est-à-dire qu'en venant de l'air libre on devait les rencontrer, comme dans le récit d'Apulée, avant de passer le fleuve infernal. Il n'est pas douteux, comme l'a déjà vu Otfried

1. *Répertoire des vases*, t. I, p. 408, 2 (Robert, *Nekyia*, p. 62; Furtwaengler, *Archäol. Anzeiger*, 1900, p. 25).

2. Apul., *Metam.*, VI, 18.

Müller, que le vieillard boiteux d'Apulée est identique à l'Oknos de Polygnote et de Pausanias; nous avons donc ici, non pas, comme le disent les modernes, une autre forme de la légende, mais une autre tentative d'exégèse d'une même image ou de deux images similaires.

M. Furtwaengler a imaginé à ce propos une petite histoire très ingénieuse¹. L'ânier boiteux est un damné, condamné à ramasser éternellement des fagots qui retombent sans cesse; si Psyché se laissait aller à lui prêter son concours, il serait affranchi de sa corvée, mais Psyché devrait la prendre pour elle. M. Robert s'est montré plus imaginaire encore. Un homme est allé au bois avec son âne, pour ramasser des fagots. En route il s'est dit : Attention! il faut d'abord tresser une corde pour attacher les morceaux de bois. Alors, il s'est assis et s'est mis à tresser une corde. Mais pendant qu'il la tressait, son âne la mangeait, de sorte qu'il n'en eut jamais fini et qu'il dut expier ainsi, même en Enfer, son manque d'attention et de vigilance.

Il est curieux de voir deux archéologues éminents céder ainsi, tout comme les exégètes dont s'inspire Pausanias, au désir de chercher dans l'Hadès la représentation de peines éternelles. Les filles de Pandarée sont-elles donc condamnées à jouer éternellement aux osselets? Orion doit-il chasser sans trêve ni repos? — Une fois qu'il est prouvé que les images funéraires, dont la réunion constitue une *Nekyia*, ne peuvent pas toutes représenter des actes renouvelés sans cesse, mais que beaucoup ne figurent que des actes temporaires, des épisodes de l'activité terrestre, pourquoi s'obstiner à chercher des formules de travaux forcés là où il n'y a que des sujets de genre, des reflets de la vie sublunaire dans ce monde infernal qui, suivant la conception primitive des Grecs, n'est que l'ombre et l'image atténuée du monde d'en haut?

Près de la rive du fleuve infernal, mais avant de pénétrer dans les Enfers, le peintre de quelque ancienne *Nekyia* avait dû étoffer

1. Voir la note 1 de la p. précédente.

son paysage. Évidemment, il ne pouvait y placer des morts illustres, puisque ceux-là devaient avoir passé le Styx. Polygnote y figura un démon — Eurynomos, l'ancêtre de Barbe-Bleue — les compagnons d'Ulysse amenant des victimes et l'ânier. Dans la restitution qu'a essayée M. Robert, ce dernier vient fort à propos remplir un espace vide qui, sans lui, produirait un fâcheux effet. Quelle figure plus naturelle, pour animer un fond de tableau, que celle d'un vieillard conduisant un âne chargé de fagots? Il y avait sans doute deux types de ce groupe : dans l'un, le vieillard était assis et tenait l'âne par une corde ; dans l'autre, il était sur le point de se lever pour ramasser les fagots tombés du bât de son âne. Ces groupes, à l'origine, n'avaient rien de symbolique ; si l'on en vint à leur attribuer un sens profond, ce fut sous l'empire de l'idée fixe dont j'ai déjà souvent montré les ravages et sur laquelle j'aurai encore à revenir.

Rien ne prouve que Polygnote ait eu en vue l'historiette que racontaient les exégètes. Comment pouvait-on reconnaître, sur une peinture déjà en mauvais état (comme l'atteste Pausanias), que le vieillard *tressait* une corde et que l'ânesse la *mangeait*? La simple vue d'un âne tenu au bout d'une corde pouvait suggérer cette interprétation, mais il est douteux que les détails reconnaissables l'aient autorisée. Sur la peinture était écrit le mot **OKNOΣ**, qui signifie lenteur, paresse, nonchalance. Qui nous dit que ce substantif désignât l'homme plutôt que son âne? La *tarditas*, qui répond à ἐκνός, est un attribut bien connu de l'*asellus* :

*Saepe oleo tardi costas agitator aselli
Vilibus aut onerat pomis*¹...

Les noms abstraits, désignant des qualités ou des défauts, paraissent de bonne heure sur les vases grecs² ; il ne faut y chercher ni une leçon de morale, ni une profonde conception mythologique. Je rappelle seulement, à titre d'exemple, le mot γῆρας, vieillesse, inscrit sur un vase grec du Louvre au-dessous d'un petit

1. Virgile, *Géorg.*, I, 273.

2. Pottier, *Monuments grecs*, 1890-91, p. 1-31.

homme chauve qui paraît supplier Héraklès de l'épargner¹.

D'autre part, il est certain que le conte ionien d'Oknos, avec sa corde et son âne, "Οκνου πλοκλί, existait déjà du temps de Polygnote; il en était question dans une pièce de Cratinos². Il est donc possible que Polygnote, Ionien de Thasos, l'ait connu et l'ait représenté dans la peinture. Mais jamais pareille idée ne serait venue à un artiste du v^e siècle s'il n'avait été autorisé par la tradition iconographique à figurer, en cet endroit des Enfers, un ânier et son âne. Cette représentation est peut-être antérieure au conte, mais, en tous les cas, elle en est indépendante, car nous avons vu qu'il existait un second type du groupe de l'âne ou de l'ânier où il n'était plus question de corde, mais de fagots. Polygnote est peut-être le premier qui ait individualisé l'ânier en lui donnant le nom d'"Οκνος, populaire dans le folk-lore ionien. Ainsi, je ne prétends nullement, quoique cela ne soit pas impossible, que toute la légende d'Oknos et de son âne dérive d'une image funéraire mal comprise ou interprétée à outrance, mais seulement que la damnation d'Oknos, condamné à tresser éternellement une corde en enfer, est un mythe né de l'explication d'une scène de genre.

VIII

Sur un bas-relief du Vatican³, où l'on voit Oknos assis tressant sa corde, l'âne qui en dévore l'autre bout est entouré de trois femmes portant des vases sur leur tête, qui, dans la pensée du sculpteur, sont certainement des Danaïdes, condamnées, elles aussi, à un labeur inutile et sans fin. Pausanias, dans sa description de la *Nekyia*, ne nomme pas les Danaïdes, mais il dépeint clairement des femmes où les spectateurs devaient les reconnaître : « Les femmes au-dessus de Penthésilée portent de l'eau

1. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 481. — Pollux cite parmi les masques (ἔσκευα πρόσωπα) ceux de Ἀπάτη, Μέθη, "Οκνος, Φθόνος (IV, 144).

2. Voir l'article *Oknos* dans le *Lexikon der Mythologie* de Roscher.

3. Ap. Roscher, art. *Oknos*, p. 822.

dans des vases brisés ; l'une d'elles est à la fleur de la jeunesse, l'autre est âgée. Aucune d'elles n'est pourvue d'une inscription distincte, mais une inscription commune à toutes deux déclare qu'elles font partie des non-initiées... » A l'extrémité droite du tableau, Pausanias signale encore des femmes portant de l'eau et remarque que le vase porté par une vieille femme paraît brisé ; elle en verse le contenu dans une grande amphore à vin. « Nous en concluons que ces personnes aussi étaient de celles qui n'étaient pas initiées aux mystères d'Éleusis' ». Ces phrases ont été l'objet de beaucoup d'hypothèses, qu'on a encore compliquées, dans ces derniers temps, en assimilant les vases, portés par les femmes en Enfer, aux *loutrophores* qui surmontent les tombeaux et les stèles attiques. Comme, au dire d'Eustathe, ces *loutrophores* avaient pour objet d'indiquer que la personne ensevelie n'avait pas participé au bain nuptial, il est possible, dit-on, que les non-mariés aient été assimilés en Enfer aux non-initiés et tenus de chercher sans cesse de l'eau en vue du bain qu'ils n'avaient pas pris de leur vivant. Cette hypothèse singulière a trouvé beaucoup de crédit. Il suffit, pour la ruiner, de rappeler, avec M. Milchhöfer², que le grand pithos où les femmes versent de l'eau n'est pas une baignoire et que les vases qu'elles portent ne sont pas des *loutrophores*. Reste un texte important du *Gorgias* de Platon, d'après lequel les non-initiés, aux Enfers, portaient de l'eau dans des passoirs pour la verser dans un pithos troué : οἷτοι ἀθλιώτατοι ἂν εἶεν οἱ ἀμύητοι, καὶ φοροῦεν εἰς τὸν τετραγμένον πίθον ὕδωρ ἐτέρῳ τοιοῦτῳ τετραγμένῳ κοσκίνῳ³. Le contexte prouve que c'est là une idée orphique et, comme elle est d'accord avec l'explication donnée par Pausanias de la *Nekyia* — sauf que le Périégète ne parle pas de vases troués — on peut supposer que, dans la pensée de Polygnote, les hydrophores de l'Enfer étaient bien des non-initiés, ἀμύητοι. Mais cela ne prouve nullement que le motif original ait répondu à une idée aussi mystique ; c'est même tout à fait inad-

1. Pausanias, X, 31, 3 et 4.

2. *Philologische Wochenschrift*, 1888, p. 748.

3. Platon, *Gorgias*, p. 493 b.

missible, par la raison qu'il y avait des non-initiés des deux sexes et que les hydrophores de la *Nekyia* sont exclusivement des femmes.

On pourrait donc penser que les hydrophores infernales représentaient, dans un ou plusieurs prototypes de la *Nekyia*, les Danaïdes de la fable, c'est à dire les cinquante filles de Danaos qui, fiancées aux cinquante fils d'Aegyptos, les tuèrent tous dans leur nuit de noces à l'exception d'un seul, qui fut épargné par Hypermnestre. En punition de ce crime, elles auraient été condamnées au supplice bien connu qui est souvent représenté dans les œuvres d'art. La plus ancienne que nous connaissions est un vase à figures noires du VI^e siècle, conservé à Munich, où, à côté de Sisyphe roulant une grosse pierre ronde, on voit une jarre énorme, aussi haute que la montagne de Sisyphe, qu'escaladent quatre génies ailés portant des vases dont ils versent le contenu dans la jarre (fig. 4). Ces génies ailés sont des εἰδωλα, ce qui

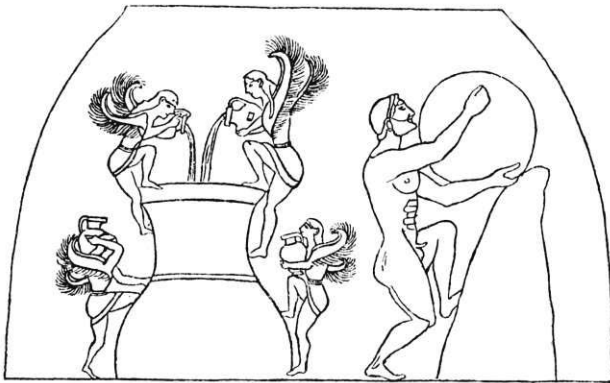


Fig. 4. — Les Danaïdes et Sisyphe (vase de Munich).

indique que la scène se passe dans le royaume des ombres; le voisinage de Sisyphe prouve qu'il s'agit bien d'un châtement infernal.

Hésiode connaissait déjà une tradition d'après laquelle les Danaïdes avaient creusé, avec leur père Danaos, les premiers puits en Argolide; c'est en reconnaissance de ce service que Danaos serait devenu roi d'Argos :

Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δαναὸς ποίησεν ἔνυδρον ¹.

Cette légende est mentionnée par Strabon, Pline, Servius et Eustathe². Les Danaïdes, venues d'Égypte, auraient introduit en Argolide l'art de creuser les puits. Ainsi, elles paraissaient, dans la fable primitive — en particulier, sans doute, dans la tradition locale d'Argos — sous l'aspect d'héroïnes bienfaitantes ayant *apporté de l'eau* à un pays desséché (πολυδίψιον Ἄργος, comme l'appelle Homère). Comment auraient-elles figuré dans les images funéraires, sinon sous l'aspect de *porteuses d'eau*? Il est bien possible, d'ailleurs, que la grande jarre où elles versaient l'eau fût percée d'un trou par lequel jaillissait le liquide pour se distribuer en divers canaux d'irrigation.

C'est cette image qui a dû donner naissance à la légende. Cette fois encore, l'idée des châtiments perpétuels intervint et exerça son influence à une époque où les grandes lignes de l'image étaient déjà arrêtées. Ces hydrophores devaient être condamnées à un travail très pénible et ce travail était sans fin, puisque l'eau coulait toujours de la grande jarre. Or, on connaissait le nom de ces hydrophores : c'étaient les Danaïdes. Une autre légende voulait qu'elles eussent tué leurs maris : donc, l'hydrophorie perpétuelle et inutile était la punition de leur crime. Mais il est évident, par la description de Pausanias, que tous les peintres de *Nekyiai* n'avaient pas adopté la même explication. Polygnote a figuré des hydrophores versant le contenu de leurs vases dans une grande jarre, parce que c'était là un motif déjà traditionnel des tableaux du monde infernal ; mais, au lieu d'en faire des Danaïdes, il a voulu probablement que l'on reconnût en elles des ἀμύητοι, suivant la doctrine contemporaine de Polygnote à laquelle Platon fait allusion dans le *Gorgias*. Nous avons déjà dit pourquoi cette interprétation du motif ne pouvait pas être primitive : il aurait fallu, à côté des hydrophores, des hommes non initiés et s'acquittant de la même tâche³.

1. Hésiode, fragm. LXIX, 72 (*alias* 35).

2. Cf. l'article *Danaiden* dans le *Lexikon* de Roscher et Eust., *ad II.*, p. 461.

3. Sur le lécythe archaïque de Palerme (*Répertoire*, I, p. 408, 2), deux

Ainsi la célèbre légende des Danaïdes dans le monde infernal, qui avait donné naissance au dicton grec *Δαναΐδων πίθος* pour désigner une besogne inutile, n'est pas autre chose que le produit logique de l'exégèse s'exerçant, sous l'empire d'une idée eschatologique préconçue, sur une image funéraire. Comme ceux de Salmonée et de Sisyphe, le *pinax* des Danaïdes représentait ces personnes dans l'exercice d'une activité louable et bienfaisante; on peut suivre la voie par laquelle passa la pensée grecque pour transformer ces bienfaitrices en damnées.

IX

Nous allons compléter notre démonstration par un exemple non moins frappant que ceux qui précèdent et qui offre cet intérêt accessoire d'établir un lien entre les confusions de l'exégèse des Grecs et les conceptions de l'eschatologie chrétienne.

Ausone avait vu à Trèves un tableau représentant Cupidon mis en croix par des amoureuses de la Fable et il a décrit cette composition dans sa sixième idylle. La scène se passe aux Enfers ou aux Champs-Élysées :

*Aeris in campis memorat quos Musa Maronis
Myrteus amentes ubi lucus opacat amantes...*

On y voit les héroïnes dans les diverses attitudes où les avaient conduites leur désespoir d'amour :

*Orgia ducebant Heroïdes et sua quaeque,
Ut quondam occiderant, leti argumenta ferebant.*

Rappelons que nous avons signalé, dès le début de cette étude, une classe d'images funéraires qui représentaient les hommes non tels qu'ils avaient vécu, mais tels qu'ils avaient quitté la vie. Ausone décrit tout un groupe de mourantes et de suicidées, qui montrent encore leurs blessures, ou les divers instruments de

hommes nus courent avec des vases à côté des Danaïdes. Peut-être ne faut-il voir là qu'une simple fantaisie de l'artiste plutôt qu'une extension aux deux sexes de la conception des hydrophores non-initiés.

leur mort volontaire, ou les objets qui ont joué un rôle important dans le dernier épisode de leur vie amoureuse :

*Fulmineos Semele decepta puerpera partus
Deflet et ambustas lacerans per inania cunas
Ventilat ignavum simulati fulminis ignem...
Vulnera siccant adhuc Procris Cephalique cruentam
Diligit et percussa manum. Fert fumida testa
Lumina Sestiaca praeceps de turre puella...
Licia fert glomerata manu deserta Ariadne,
Respicit abjectas desperans Phaedra tabellas,
Haec laqueum gerit...*

Mais il faudrait citer tout le morceau. Dans l'épître dédicatoire, Ausone dit avoir vu cette peinture à Trèves, dans le *triclinium d'Éole*, c'est-à-dire, sans doute, dans une salle à manger du palais impérial. Il est bien possible qu'elle ait été exécutée au IV^e siècle, mais ce n'est pas alors qu'elle a été imaginée. Comme les *Héroïdes* d'Ovide, elle accuse avec évidence l'influence d'un modèle alexandrin; cet intérêt sentimental pour les grandes amoureuses de la Fable est un trait essentiellement alexandrin, qui se constate aussi dans les peintures des villes campaniennes, dont l'inspiration alexandrine n'a plus besoin d'être démontrée.

Les *Nekyiai* grecques paraissent avoir été de bonne heure imitées à Rome. Un personnage de Plaute dit qu'il a vu souvent, en peinture, des représentations des tourments de l'Achéron :

*Vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent cruciamenta*¹.

Si des œuvres d'art de ce genre n'avaient été connues qu'en Grèce, Plaute n'en aurait pas introduit la mention dans sa comédie. Du reste, les scènes infernales sont fréquentes sur les fresques étrusques, et Rome connut probablement ces images-là avant de se familiariser directement avec celles que lui apportèrent les Grecs. En outre, comme on l'a remarqué², le théâtre servit aussi à répandre les fables des Enfers; on introduisit sur la scène des revenants qui décrivaient, au grand effroi des spec-

1. Plaute, *Captifs*, V, 4, 1.

2. Boissier, *Religion des Romains*, t. II, p. 306.

tateurs, les terreurs du Tartare dont ils sortaient ¹. Mais les œuvres d'art de l'époque romaine, sarcophages, autels, peintures, suffisent à témoigner que les scènes de l'autre monde étaient généralement connues et comprises même là où les œuvres littéraires étaient peu lues.

Dans la peinture de Trèves décrite par Ausone, Sappho était figurée sur le rocher de Leucade, au moment de se précipiter dans la mer :

*Et de nimbo saltum Leucate minatur
Mascula Lesbicis Sappho peritura sagittis.*

L'épithète *mascula* a été empruntée par Ausone à Horace; elle a, chez l'un et l'autre, une signification équivoque, que l'on chercherait vainement à contester. L'héroïde d'Ovide, lettre de Sappho à Phaon, où se trouve le vers célèbre :

Lesbides, infamem quae me fecistis amatae

est l'écho d'une opinion alexandrine, due à l'exégèse des grammairiens et des critiques, qui, pour n'être pas sûrement fondée — car Welcker et plus récemment Wilamowitz ont donné de bons arguments à l'encontre — paraît s'être répandue dans les derniers siècles avant l'ère chrétienne et avoir trouvé créance auprès des poètes du siècle d'Auguste. Cette *mascula Sappho*, qui se précipitait du haut d'un rocher, dut sembler expier ainsi les égarements d'amours coupables; si l'on n'a pas la preuve qu'Ausone l'ait entendu ainsi, il paraît certain que cet épisode de *Nekyia* avait été l'objet, longtemps avant le iv^e siècle, d'une interprétation conforme à ce que Welcker appelait un « préjugé ».

Supposons l'image de Sappho insérée dans une peinture des Enfers ². Comme dans les autres images représentant un acte pénible ou périlleux, l'exégèse populaire y introduira bientôt l'idée de la perpétuité et de la récurrence des peines. De même que Tantale ne peut se noyer dans son lac, mais doit y souffrir éternellement de la soif, Sappho ne peut se tuer en tombant de son

1. Cicéron, *Tusc.*, I, 16.

2. Il est question d'un rocher de Leucade vers l'entrée des Enfers (*Od.*, XXIV, 11). Cf. Dieterich, *Nekyia*, p. 27.

rocher, car on souffre aux Enfers ; on n'y meurt plus. Son supplice consistera donc à subir toujours la même peine et cela n'est possible qu'en admettant qu'une fois tombée elle se relève, pour gravir à nouveau le rocher et s'en précipiter encore — et ainsi de suite pendant des siècles infinis. Donc, alors même que nous n'aurions à ce sujet aucun témoignage direct, la description de la peinture de Trèves par Ausone nous autoriserait à croire que Sappho, aux yeux du vulgaire, tombait éternellement du haut d'un rocher.

Mais ce témoignage direct ne nous fait plus défaut. On sait que M. Bouriant a publié, en 1892, une partie de l'*Évangile* et de l'*Apocalypse* de Pierre, découverte par lui dans la tombe d'un moine à Akhmîn. L'*Apocalypse* contient une description du séjour des bienheureux et de celui des réprouvés, qui a été, depuis dix ans, l'objet de très savants commentaires. Dès le mois de janvier 1893, j'avais signalé, dans un article de journal¹, la source graphique d'un passage de ce curieux écrit. Mon travail est resté inconnu et aucun autre commentateur ne s'est avisé, que je sache, de la même hypothèse. Aujourd'hui que j'ai pu la développer et la vérifier, au point de fournir ce que je crois être la clef des mythes antiques sur les supplices du Tartare, je suis d'autant plus autorisé à penser que mon explication de 1893 était bonne et d'y voir une confirmation intéressante de celles qui précèdent. Voici la traduction du passage qui doit nous occuper :

« Dans un autre très grand marais plein de pus et de sang, et bouillant dans ce mélange, se trouvaient des hommes et des femmes enfouis jusqu'aux genoux ; c'étaient ceux qui avaient prêté de l'argent et réclamé les intérêts des intérêts. *D'autres hommes et d'autres femmes se précipitaient du haut d'un escarpement, puis étaient aussitôt chassés par leurs bourreaux qui les obligeaient de regagner le même sommet d'où ils se précipitaient à nouveau, sans*

1. République Française du 15 janvier 1893. Tiré à part à 100 exemplaires in-16.

repos ni trêve. Les hommes étaient ceux qui avaient souillé leurs corps en se comportant comme des femmes; les femmes étaient celles qui s'étaient unies entre elles comme l'homme s'unit à la femme. »

Voici donc, expressément attestée, dans un écrit que les meilleurs critiques assignent à la fin du 1^{er} ou au début du n^e siècle, cette conclusion qui se dégageait à nos yeux de la peinture de Trèves, interprétée par l'exégèse populaire suivant ses procédés habituels. Bien entendu, un livre chrétien comme l'*Apocalypse* de saint Pierre ne pouvait nommer Sappho; il attribuait seulement à toute une classe de délinquantes du même ordre un supplice où les spectateurs des *Nekyiai* voyaient depuis longtemps le châtement d'une illustre dépravée. Assurément, il serait téméraire de conclure que l'auteur de l'*Apocalypse*, juif hellénisé, se soit inspiré lui-même d'une *Nekyia*; son œuvre n'est qu'un chaînon dans une longue série de révélations du monde infernal, qui commence avec la *Κατάβασις εἰς Ἅδου* d'Orphée et le XI^e livre de l'*Odyssée* pour aboutir à la *Divine Comédie* et il est probable qu'il a emprunté à des prédécesseurs, plus ou moins imbus d'idées orphiques, le trait que je viens de signaler et d'autres encore. Il n'en reste pas moins que ce trait singulier est d'origine graphique et que nous sommes en mesure, non seulement de reconstituer l'image dont il dérive, mais d'en signaler, dans la sixième idylle d'Ausone, une description tout à fait précise.

Le passage que j'ai cité ne concerne pas seulement les femmes, mais les hommes qui ont cédé à des égarements antiphysiques et qui subissent le même châtement. On pourrait se contenter d'admettre un effet d'analogie si nous ne connaissions aucun monument antique représentant un éraste ou un éromène dans l'attitude de Sappho se précipitant de son rocher. Mais, à défaut d'une peinture, nous possédons une légende attique qui est tout à fait semblable à celle du saut de Leucade et nous avons, en outre, la certitude qu'elle avait été figurée par l'art plastique. Cette légende est racontée comme il suit par Pausanias¹:

1. Pausanias, I, 30, 1.

« Timagoras le métèque s'éprit de Mélès, jeune Athénien, qui, n'ayant que du mépris pour lui, lui ordonna de monter sur le sommet le plus élevé (de l'Acropole) et de se précipiter en bas. Timagoras, toujours prêt à complaire au jeune homme, se précipita du haut du rocher; Mélès, quand il le vit expirant, eut tant de regrets de l'avoir perdu, qu'à son tour il s'élança du même sommet et se tua ».

A la suite de cette aventure, raconte Pausanias, les métèques athéniens élevèrent un autel au démon Antéros, vengeur (ἀλάστορ) de Timagoras et instituèrent un culte en son honneur. L'autel d'Antéros était probablement orné de bas-reliefs représentant l'épisode qui en avait motivé la construction; mais nous avons mieux, à ce sujet, que des probabilités. En effet, Suidas rapporte la même histoire d'une manière un peu différente, avec des détails de plus qui paraissent puisés à une bonne source¹. Meletos était un jeune homme riche et de bonne famille, qui était épris de Timagoras. Meletos offrit à Timagoras, comme cadeau d'amour, de beaux coqs de combat; mais son présent ayant été refusé, il se jeta du haut de l'Acropole. Timagoras, tenant les oiseaux dans ses mains, se précipita à sa suite et trouva la mort au même endroit. En souvenir de ce double suicide, on éleva (sur l'Acropole?) une statue représentant un éphèbe avec deux coqs dans les bras *sur le point de se jeter dans l'abîme* : καὶ ἔστηκεν εἰδῶλον τοῦ πάθους κατὰ τὸν τόπον, παῖς ὠραῖος καὶ γυμνός, ἀλεκτρυόνας δύο μᾶλα εὐγενεῖς φέρων ἐν ταῖς ἀγκάλαις, καὶ ὠθῶν ἐπὶ κεφαλὴν ἑαυτόν.

Cette statue que décrit Suidas est une image funéraire, εἰδῶλον τοῦ πάθους, non seulement parce qu'elle a été faite pour honorer un mort, mais parce qu'elle représentait le mort dans l'attitude même où il avait dit adieu à la vie. Cet éphèbe se jetant en bas d'un rocher n'est-il pas l'équivalent exact de l'image de Sappho décrite par Ausone :

*Et de nimbo saltum Leucate minatur
Mascula Lesbicis Sappho peritura sagittis.*

1. Suidas, s. v. Μέλητος.

Si le désespoir du jeune amoureux fut représenté par la sculpture et si, d'autre part, il donna lieu à l'institution d'un culte athénien, on peut être certain que, dans des *Nekyiai* que nous n'avons plus, Timagoras et Mélès, ou du moins l'un d'eux, étaient figuré, comme Sappho, en haut d'un rocher et faisant mine de se précipiter dans l'abîme. Une fois introduite dans le monde infernal, cette scène devait donner lieu à la même exégèse que celles dont il a été question précédemment. Les amoureux ne meurent pas, car on souffre aux Enfers, on ne s'y tue point; leur supplice a dû consister à refaire éternellement la même ascension et la même chute, et c'est ainsi que dans les cercles orphiques et chrétiens, d'où est sortie l'*Apocalypse* de Pierre, un même châtiment parut réservé aux amours antiphysiques, à quelque sexe qu'appartinissent les délinquants.

X

Les développements et les déductions du présent mémoire sont tous inspirés d'une même conception très simple. L'idée orphique de la perpétuité des peines est venue se greffer sur des images populaires représentant des morts, soit dans l'exercice de leur activité familière, soit dans les attitudes caractéristiques de leur trépas; puis, une exégèse à tendances éthiques a transformé en supplices sans cesse renouvelés les actes ou les attitudes que l'on avait prêtés aux morts pour les rendre facilement reconnaissables. Dans les légendes eschatologiques de l'antiquité, la matière est fournie par la tradition, l'interprétation est adventice et cette interprétation obéit à des idées de rétribution ou de vengeance qui sont étrangères au fonds primitif de la pensée grecque.

Mais, objectera-t-on, ces idées se trouvent déjà dans le XI^e livre de l'*Odyssée*, ou du moins dans une partie de ce livre, et quelque récente qu'on la puisse supposer, elle est sans doute antérieure à la fin du VI^e siècle et à l'édition des poèmes homériques par Pisistrate. Or, notre hypothèse implique qu'antérieurement à

cette date il y avait déjà des images funéraires, des *pinakes* isolés ou des *nekyiai*, dont l'interprétation a pu donner lieu aux malentendus qu'accusent, par exemple, les tableaux des peines de Sisyphe et de Tantale dans l'*Odyssee*. L'erreur, si erreur il y a, doit être bien antérieure à l'*Odyssee*, car un poète ne parle généralement à ses auditeurs que de ce qu'ils connaissent; il donne aux légendes une forme particulière, mais ne les invente pas.

Cette objection aurait pesé d'un poids très lourd il y a vingt ans, alors que l'histoire de l'art grec ne commençait guère qu'au ^{vii}^e siècle. Elle n'a plus de valeur aujourd'hui. Tous les progrès de l'archéologie et même de l'histoire littéraire, dans la mesure où elle étudie le problème de l'épopée homérique, tendent à prouver que le moyen âge hellénique, dont la brillante floraison du ^{vi}^e siècle marque la fin, se rattache par mille liens et mille traditions à l'époque mycénienne ou héroïque qui le précède. Comme la civilisation antique s'est prolongée, dans l'Europe orientale, par le byzantinisme, jusqu'à ce que la civilisation moderne fût mûre pour en recueillir l'héritage, l'art et la littérature de la Grèce héroïque se sont continués en Asie Mineure, attendant que le continent hellénique et les îles pussent en reprendre la tradition. Le jour approche où la Grèce du ^{vi}^e siècle et celle du siècle de Périclès ne paraîtront vraiment intelligibles qu'à la lumière des survivances de la Grèce antérieure à l'invasion dorienne. L'épopée homérique n'est pas seulement le commencement d'une civilisation qui dure encore, mais la fin d'une civilisation hier inconnue dont nous sommes indirectement les héritiers. Là où l'on croyait reconnaître l'aimable simplicité d'un monde naissant, il y a déjà, tant dans la langue que dans le droit, dans la mythologie que dans l'art, des survivances, des pétrifications, des malentendus nés de formules mal comprises, de rites méconnus, d'œuvres d'art capricieusement interprétées. Ce n'est plus émettre une hypothèse indémontrable que de postuler une longue série d'œuvres d'art et, en particulier, d'œuvres picturales avant Homère : les fouilles de Cnossos nous ont prouvé

combien la peinture était développée en Crète, vers le xv^e siècle avant l'ère chrétienne et quelle variété de sujets elle abordait. C'est alors que se sont constituées des images qui ont eu le même sort que les sculptures antiques au Moyen-Age et à la Renaissance, qui ont été interprétées à l'aventure, suivant un courant d'idées plus récentes, et ont donné lieu à des légendes que l'art grec, et l'art moderne à sa suite, ont, à leur tour, recueillies et propagées. Le fondement iconographique des traditions grecques sur les tourments de l'Enfer, que nous croyons avoir mis hors de doute, est une preuve, mais n'est plus la seule preuve, de la riche floraison des arts dans la Grèce préhistorique et de la continuité de la tradition.



ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28¹

RECUEIL DES TRAITÉS

CONCLUS PAR LA FRANCE EN EXTRÊME-ORIENT (1684-1902)

Par **L. DE REINACH**

Ancien Administrateur des services civils de l'Indo-Chine

Un volume in-8. 15 fr.

LES NOUVELLES FOUILLES D'ABYDOS

SECONDE CAMPAGNE, 1896-1897

COMPTE RENDU IN EXTENSO DES FOUILLES
DESCRIPTION DES MONUMENTS ET OBJETS DÉCOUVERTS

Par **E. AMÉLINEAU**

Un volume in-4, avec plan, dessins et 24 planches 50 fr.

CORPUS PAPYRORUM ÆGYPTI

A **RÉVILLOUT** et **EISENLOHR** conditum

TOME I

PAPYRUS DÉMOTIQUES DU LOUVRE

PUBLIÉS ET TRADUITS

Par **Eugène RÉVILLOUT**

FASCICULE IV

In-4, 10 planches 18 fr.

LE QUATRIÈME ÉVANGILE

SON ORIGINE ET SA VALEUR HISTORIQUE

Par **Jean RÉVILLE**

Deuxième édition. In-8 7 fr. 50

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, VI^e

BABELON (Ernest), de l'Institut.

TRAITÉ DES MONNAIES GRECQUES ET ROMAINES

Première partie. Théorie et doctrine. Tome premier.

Un fort volume petit in-4 à 2 colonnes, avec figures. 30 fr.

A. DE RIDDER

CATALOGUE DES VASES PEINTS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Deux parties en un fort volume in-4, avec nombreuses figures et planche. 60 fr.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

Publiés sous la direction de

MM. Georges PERROT et Robert de LASTÉVRIK, de l'Institut

Avec le concours de M. Paul JAMOT, secrétaire de la rédaction

Tomes I à IX, in-4, nombreuses figures et planches. 360 fr.

J. DE MORGAN

MÉMOIRES DE LA DÉLÉGATION EN PERSE

Fouilles à Suse. Tome I à IV, in-4, nombreuses planches. 200 fr.

Mission scientifique en Perse. 4 vol. in-4, fig., planches et atlas. 190 fr.

A. J. LETRONNE

ŒUVRES ARCHÉOLOGIQUES, ÉGYPTOLOGIQUES, ETC.

6 vol. in-8, figures et planches. 75 fr.

A. DE LONGPÉRIER

ŒUVRES

Publiées par G. SCHLUMBERGER, de l'Institut.

7 volumes in-8, figures et planches. 125 fr.

HAMDY BEY et Th. REINACH

UNE NECROPOLE ROYALE A SIDON

In-folio, planches en héliogravure et héliochromie 200 fr.

ANGERS, IMP. ORIENTALE A. BURDIN ET C^{ie}, 4, RUE GARNIER