

EXPLICATION DU CRATÈRE DES MÉDICIS

KÉPHALOS DEVANT L'ARÉOPAGE D'ATHÈNES

(Planches VIII - X).

I. — LE PROBLÈME ET SES ANCIENNES DISCUSSIONS

Parmi les innombrables scènes des monuments anciens, qui restent jusqu'à présent énigmatiques, il y en a peu qui soient plus attrayantes et en même temps plus agaçantes, parce qu'elles excitent en vain la curiosité et la sagacité des savants, que la scène du fameux et grand (1 m. 73) cratère de marbre (planches VIII, A - B et IX, B) qui occupe une place d'honneur dans la salle des Niobides du Musée de Florence, et qu'il est connu sous le nom de *Cratère des Médicis*, parce que de 1650 à 1780 il a orné la galerie de la Villa des Médicis à Rome.

Trouvé à Rome, avant 1650, en plusieurs fragments, il a eu la mauvaise fortune de tomber entre les mains d'un restaurateur doublé d'un antiquaire, lequel ne s'est pas contenté seulement de restaurer, selon la mode de l'époque, toutes les parties manquantes, mais a prétendu aussi proposer une explication définitive de la scène, explication qui lui a été suggérée par la jeune femme affaissée au pied de la statue dressée au milieu de la scène.

Cette femme étant, selon le restaurateur, la malheureuse Iphigénie, au moment où elle allait être immolée par les siens, il ne s'est pas borné à composer avec les menus restes de la statue centrale une statue de la déesse Artémis, à laquelle Iphigénie devait être sacrifiée. Il a aussi restauré le haut du corps du dernier personnage à droite, pour le métamorphoser en une figure d'Agamemnon, s'étant complètement couvert de sa chlamyde la tête et la face. Cette restauration s'inspirait du célèbre tableau de cette scène par le peintre Timanthes, tableau dont la description était fort connue des antiquaires de la Rome d'alors grâce à de nombreux textes latins.

Mais voici que la toute récente apparition, en Italie même, de la partie ancienne (planche IX, A) appartenant précisément à la figure ainsi transformée en Agamemnon, vient de suggérer, avec raison, à M. Fr. Hauser¹, une bien ingénieuse hypothèse. D'après lui, le restaurateur aurait eu sous les yeux ce fragment avec les autres; mais poussé par la manie ou l'intérêt à relever la valeur du monument en lui attribuant un sujet fameux et inscutable il avait laissé exprès de côté ce fragment, — qui ruinait complètement son explication tirée du tableau célèbre de Timanthes — et l'avait remplacé par le buste voilé du célèbre Agamemnon de ce tableau. Je partage ce soupçon non seulement en ce qui concerne cette restauration, mais aussi relativement à toutes les autres parties restaurées. Celles-ci sont clairement signalées par les ombres grises du dessin de M. Hauser reproduit sur notre planche IX, B. En effet, chose bien significative, nous allons voir que précisément les parties restaurées sont celles qui telles qu'elles apparaissent défigurées par le restaurateur, permettent et établissent l'explication par le mythe du sacrifice d'Iphigénie. Voyez, par exemple, la statue de la déesse au centre, si susceptible d'être complétée à merveille en une figure d'Athéna archaïque combattante. Voyez aussi la figure du jeune homme derrière la jeune fille affaissée; elle a été complétée par une tête casquée, alors qu'elle pouvait, d'après d'autres figures bien connues, porter un pétase de chasseur, tel, par ex., le Meléagros, le Képhalos et autres personnages qui ne concordent pas avec l'explication imaginée par le restaurateur.

Cette fausse restauration, avec la statue de l'Artémis chasseresse et de l'Agamemnon voilé, a longtemps bénéficiée de l'habileté du restaurateur: car il avait pris, *avec une audace sans égale*, toutes les précautions imaginables pour rendre impossible à l'avenir la distinction entre ce qui est ancien et ce qui est moderne. Il réussit, par ces artifices, à en imposer à tout le monde, et à accréditer pendant presque deux siècles, l'opinion qu'il s'agissait de l'immolation d'Iphigénie à Aulis².

Heureusement dès le commencement du XIX^e siècle, il s'est trouvé des hommes d'un esprit réfléchi et pénétrant, qui ont pu

¹ Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters: Jahreshefte des Oest. Arch. Institutes, vol. XVI (1913) p. 33 - 57.

² Voyez la longue bibliographie dans chez Hauser, l. c. p.

remarquer que «l'Iphigénie» faible, accablée et douloureusement affaissée de ce relief, n'a *rien de commun* avec le caractère et l'attitude de la vaillante héroïne grecque que nous connaissons par maints autres monuments et par les textes anciens, surtout par Euripide, le seul auteur dont ait pu s'inspirer le sculpteur de la scène originale de notre cratère. Ainsi cette interprétation fautive n'a pas aveuglé tout le monde, bien qu'elle soit restée la plus populaire jusqu'à nos jours ¹.

Uhden, en 1812 ², prouva le premier que l'explication de la scène du cratère par le mythe d'Iphigénie ne pouvait pas résister à l'examen critique. Il attira l'attention sur ce fait que nous n'avons pas ici la moindre indication, contrairement aux autres représentations de la même scène, qu'il s'agisse d'un sacrifice; que cette jeune fille du cratère, complètement abattue, ne ressemble guère à la courageuse Iphigénie de la légende; qu'il ne serait pas possible d'expliquer la nudité de son buste virginal du moment qu'elle ne résiste pas aux hommes qui se disposent à l'immoler; que la branche qu'elle tient un *κλάδος ικετήριος*, indique une persécutée, qui se réfugie *suppliante* vers la déesse, ce qui n'arrive pas dans le mythe connu d'Iphigénie; que l'expression des figures des assistants, compatriotes et amis d'Iphigénie, n'est pas du tout cette expression profondément attristée et compatissante que nous devons attendre et que nous constatons sur les représentations connues de ce mythe, mais plutôt «une attention pleine d'intérêt et d'anxiété». Ainsi Uhden conclut, avec raison, qu'il ne s'agit pas ici du sacrifice d'Iphigénie, mais d'un tout autre mythe, qu'il se proposait d'exposer plus tard. Pourtant il ne l'a jamais fait et nous ignorons ses idées à ce sujet.

En 1847, O. Jahn (l. c.), bien qu'il ne suspectât pas l'authenticité de l'Artémis moderne du centre de la scène, reconnut cependant la justesse des remarques de Uhden et proposa, timidement, de reconnaître dans «l'Iphigénie» du cratère, *Polyxéna*, la victime d'Achille, ou, plutôt, *Cassandra* réfugiée au pied du Palladion de Troie, après la violence qu'elle subit de la part d'Ajax de Locres, et pendant que les rois des Achéens, qui venaient de conquérir Troie, l'entourent, réunis

¹ Hauser, l. c. p.

² Abhandlungen der Berliner Acad. der Wissensch., p. 80 = O. Jahn, Beiträge, p. 389.

(βασιλεῖς ἠθροισμένοι) pour juger Ajax au sujet de son sacrilège, ainsi que l'atteste Pausanias I, 15,2 et X, 26,3. Enfin O. Jahn attribua à une *erreur* du sculpteur ancien le remplacement du Palladion par la statue de l'Artémis !

Cette nouvelle explication de la scène, encore qu'elle omette les particularités essentielles des passages sur lesquels elle s'appuie (absence de Palladion, absence de la figure d'Ajax en opposition à celles des juges; «Cassandre» n'embrasse pas le Palladion, etc.) a fait fortune pendant longtemps. Ainsi, même en 1897, **Amelung**¹ et, en 1913, **S. Reinach**², la citent comme la plus probable, bien qu'Amelung ne manque pas de relever ce qui s'oppose à cette explication (voyez plus loin pag. 218).

Pourtant cette interprétation de O. Jahn rencontra, dès le premier jour de son apparition, des contradicteurs. Ainsi **Panofka**³ proposa l'année suivante, de remplacer Cassandre par *Manto*, la prophétesse, thébaine, réfugiée, après la prise de Thèbes par les Epigones, aux pieds de l'Artémis de l'Agora de la ville, pendant que les *Sept chefs* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας), vainqueurs de sa patrie, se consultent pour l'enlever et l'envoyer, comme dîme du butin, à l'Apollon de Delphes. Mais la fausseté de cette troisième explication, qui ne s'appuie que sur la *fausse* statue de l'Artémis et sur le nombre des figures masculines de notre cratère, ressort de cette seule remarque de M. Hauser⁴: au moment de la prise de la ville les *sept* Epigones n'existaient plus tous !

Vingt ans plus tard (1868), **Friederichs**⁵ repousse l'explication de O. Jahn, non seulement à cause de l'inacceptable « erreur » qui aurait métamorphosé la statue de Pallas, mais aussi et surtout à cause d'Ajax, qui devait être présent en face des juges et attirant leur attention, tandis que, sur notre cratère, seule l'héroïne concentre sur elle l'intérêt des assistants. Friederichs estime que l'explication par le mythe de l'Iphigénie reste toujours la plus probable, malgré les justes remar-

¹ Führer durch die Antiken in Florenz p. 79 n° 111.

² Répertoire des reliefs, III p. 24.

³ Arch. Zeitung 1848 p. 74.

⁴ Die Neu - Attischen Reliefs p. 77.

⁵ Bausteine I, n° 778.

ques de O. Jahn, à savoir: que l'attitude de l'héroïne du cratère est tout différente de celle que nous connaissons par les textes et les monuments, et qu'il nous manque toute indication relative à un sacrifice. Pour y remédier, Friderichs est obligé de s'imaginer qu'il s'agissait d'un autre état du mythe, état à nous inconnu, par exemple: qu'Iphigénie s'introduit comme *suppliante* à l'assemblée des rois, etc. etc.

Encore vingt ans plus tard, en 1878, **Dütschke**¹, constatant la fausseté de la statue d'Artémis sur notre cratère, accepte l'explication par le mythe de Cassandre, proposée par O. Jahn. Mais l'année suivante, **Heydemann**² défend l'existence de la statue d'Artémis par la remarque faite devant l'original que le bout de son arc, sur le cratère, est antique, — observation inexacte, comme devait le démontrer beaucoup plus tard, en 1897, Amelung (voyez plus loin), qui constata que Heydemann «s'est laissé tromper par une cassure du marbre».

En 1885, **Wolters**³ repousse les explications par les mythes d'Iphigénie ou de Cassandre, sans proposer une nouvelle interprétation de la scène. Il accepte et établit seulement «qu'il est clair que l'héroïne est la seule personne qui concentre l'intérêt, les héros, qui se tiennent autour d'elle, restant perplexes, paraissant ne pas savoir comment l'aider, et semblant ignorer ce qui l'obligea à se réfugier aux pieds de la déesse, ainsi que la raison de son abandon et de son désespoir».

En 1889, **F. Hauser**, partant de la fausse confirmation par Heydemann de l'authenticité de l'arc de la statue «d'Artémis» juge que l'explication par le mythe de Cassandre ne peut plus tenir debout. Il repousse, comme nous venons de le dire, l'interprétation de Panofka. De plus, remarquant qu'aucune explication proposée ne peut-être acceptée, et qu'une des figures du cratère est «*la copie la plus exacte du type le plus populaire d'Odysseus*», il se souvient de la conjecture émise déjà par **Michaelis** dans une de ses leçons académiques, que, peut-être, il s'agit d'un *mélange* de deux scènes différentes, notamment de celle de la violation de Cassandre par Ajax et de celle du sacrifice d'Iphigénie, soit donc de l'assemblée des rois Achéens (βασι-

¹ Die antiken Bildwerke in Oberitalien III p. 239 n° 537.

² Mitteilungen aus Oberitalien, p. 76, n° 537.

³ Friderichs-Wolters, Die Gipsabgüsse ant. Bildwerke, p. 803 n° 2113.

λεῖς ἠθροισμένοι) dans la première scène, et de la vierge dans la scène du sacrifice d'Iphigénie.

Hauser n'accepte pourtant pas pour imposée cette singulière *parataxis* de personnages de différentes provenances, puisqu'ils se trouvent tous représentés dans une action clairement commune et homogène. Ainsi, il se demande si toutes les explications proposées n'ont pas échoué pour la seule raison qu'elles partent de l'hypothèse d'une femme *suppliante*. Comme il doute de cette attitude et pense être en mesure de prouver la fausseté de la conjecture il ajourne la recherche de la véritable explication du monument, en notant seulement que « les détails du cratère des Médicis, que doit avant tout justifier une explication, sont ceux qu'a justement signalés Wolters: l'héroïne est l'objet principal de l'intérêt; les héros ne savent que faire ».

En 1897 Amelung répète, comme la plus probable des explications, celle du mythe de Cassandre ayant devant elle Ajax et, tout autour d'elle, les héros, juges de la violence impie qu'Ajax lui a faite pendant la nuit de la prise de Troie. Mais lui aussi remarque que « beaucoup de lacunes restent encore qui troublent cette explication ». Il répète les justes remarques de Hauser (l. c.), savoir: que « remarquable entre toutes les figures du cratère, qui se tiennent toutes parfaitement tranquilles, est le héros qui, du côté gauche de la scène, se précipite en avant. Peut-être, a-t-on pris d'une ancienne composition le groupe central seulement, le seul qui soit vraiment beau, et a-t-on inventé le reste, ou l'a-t-on compilé d'après différentes sources ».

C. Robert, qui, en 1890, pensait que le sujet du cratère n'est pas encore expliqué, mais qu'il appartient au même cercle que les scènes des « *Coups homériques* »¹, proposa en 1897 une explication toute nouvelle². Après avoir déclaré erronée l'interprétation par le mythe de Cassandre, qui aurait dû être représentée embrassant l'idole, et dont la branche *ἱερήριος* tenue dans la main droite n'aurait aucune signification, C. Robert ajoute: « depuis que Petersen³ a reconnu une » figure toute semblable sur la base de Sorrente pour une figure de

¹ 50 Berliner Winkelmanns-Program, p. 19.

² Römisches Skizzenbuch aus dem XVII^{ten} Jahrhundert p. 49.

³ Röm. Mittheil. ; 1894 p. 240 (dans un article de Hulsen).

» Sibylle, il est certain pour moi, que c'est le même personnage qui
 » est représentée sur le" cratère des Médicis: Enée et sa suite près de
 » la Sibylle de Marpessos (voyez *Hermès* XXII, 1887, p. 457), selou
 » l'ancienne tradition, ou, ce qui me paraît plus probable, près de
 » celle de Cumès, d'après Virgile. L'idole, qui est moderne jusqu'aux
 » pieds, devrait être restaurée en Apollon ».

J'ai déjà démontré dans l'étude précédente sur la base de Sorrente (p. 153 s.) — étude qui, en réalité, n'est qu'une annexe de la présente — que la prétendue Sibylle de la base de Sorrente n'est autre que Déméter assise sur l'*Agélastos Pétra* de Mégara. Ainsi, même cette dernière explication de mon illustre maître C. Robert, perd sa base. De plus, on pouvait lui opposer que si vraiment l'héroïne de notre cratère était «une prophétesse après l'extase», selon l'opinion de Hulsen, acceptée par Robert on se demanderait ce qu'attendent «après l'extase» les héros qui l'entourent. Car ce qu'ils sont venu apprendre de la prophétesse, ils l'ont déjà appris pendant l'extase. Que veulent-ils encore pour la laisser seule et tranquille?

Ainsi, aucune des explications proposées jusqu'en 1914 ne peut tenir debout et M. Hauser a raison en écrivant cette année-ci (l. c. p. 40) que la scène de notre cratère reste jusqu'à présent énigmatique: «ein bis heute ungelöstes Rätsel».

II. — L'EXÉGÈSE RECENTE DE M. F. HAUSER.

Heureusement, il s'est produit récemment un petit événement de nature à jeter une lumière toute nouvelle sur ce problème aussi attrayant qu'irritant. Ainsi que je l'ai déjà dit, le savant Friedrich Hauser vient de découvrir, en Italie même, un nouveau fragment de notre cratère, précisément le fragment mis de côté, exprès sans doute, par l'Italien qui restaura le vase, dans le dessein de changer cette figure en l'Agamemnon célèbre du sacrifice d'Iphigénie, tandis que, comme nous le voyons à présent, il ne s'agit que d'un tout jeune héros coiffé d'un casque (planche IX, A), héros dont la présence dans la scène restaurée n'aurait d'autre effet que d'augmenter le nombre, déjà grand, des guerriers anonymes de la scène: celle-ci perdait grandement, aux yeux du restaurateur, en restant sans signification,

tandis qu'elle devenait fameuse, transformée par lui en une copie du tableau classique de Timanthes!

En publiant ce fragment, (dans le premier M. Hauser fascicule des *Oest. Jahreshefte* de 1913, paru seulement en Mai 1914), a repris tout le problème de la restauration et de la signification de la scène du cratère, en pleine connaissance de tout ce qui était écrit avant lui à ce sujet¹. Il éclaire d'abord d'une manière parfaite et pour la première fois certaine, la question des restaurations dans ce monument. Il donne le résultat de ses remarques en une figure, que nous reproduisons ici (planche IX, B)². Les parties noircies sont les parties modernes. Ensuite, il examine le problème de la signification de la scène, en déclarant franchement qu'elle reste «*un problème dont on n'a pas trouvé la solution jusqu'à présent*» et pour l'éclaircissement duquel le nouveau fragment, découvert par lui, n'apporte pas un fait décisif, bien qu'il élargisse la base et la rende plus sûre pour l'exégèse en comblant une lacune si importante. En tout cas, il profite de l'occasion pour présenter l'explication qui lui est venue à l'esprit déjà en 1888, quand il écrivait son beau livre *Neuattische Reliefs*, explication qu'il avait alors omise, car elle demandait une étude supplémentaire de son thème d'alors.

En prouvant de nouveau la fausseté de l'exégèse par le mythe d'Iphigénie, Hauser passe à celle du mythe de Cassandre en relevant toutes les raisons qui s'y opposent. Il se demande ensuite, comme en 1888, si tous les efforts n'ont pas échoué précisément parce que la figure de l'héroïne, ainsi que toutes celles qui lui ressemblent, sont toujours regardées comme représentant des *suppliantes*, tandis qu'elles peuvent être expliquées comme *prophétesses* du culte mantique d'Apollon, ainsi que l'ont déjà supposé avant lui d'autres savants, notamment Heydemann³, qui désigne comme une *Pythie* la femme

¹ A la riche bibliographie qu'il donne p. 54, 1, on peut ajouter: Welcker, Trilogie, p. 114; Raoul-Rochette, I, pl. XXVI et XXVII; Greuzer-Guigniaut, Religions de l'Antiquité, tom. IV, p. 350, n° 768, pl. 227; Panofka, Arch. Zeit. 1848 p. 74; Svoronos, Journal Inter. d'Arch. Num. XIV (1912) p. 242; S. Reinach, Répertoire des Reliefs, III (1912), p. 24.

² Nous remercions ici bien cordialement M. Hauser, M. E. Reisch, et la Direction des Jahresheften des Oest. Arch. Institutes, qui ont eu l'obligeance de nous prêter tous les beaux clichés de nos planches VIII, IX et XI (a) avec la permission de les reproduire ici.

³ Römische Mitteilungen, 1889 p. 309.

de la base de Sorrente, celle que, plus tard, Petersen et Robert ont prise pour une Sibylle. Il s'efforce donc, avec sa vaste érudition bien connue, de prouver qu'en réalité notre héroïne est une prophétesse, en justifiant sa demi nudité, la branche qu'elle tient, sa place par terre et son sommeil pendant la consultation de l'oracle par les héros qui l'entourent. Croyant y avoir réussi, il allègue que le nom particulier de cette «prophétesse», à savoir Thémis, Pythie, ou Sibylle, peut ressortir seulement de l'identification des personnages au milieu desquels elle se trouve. De même que C. Robert, il attribue à présent les restes de la statue du centre de la scène à un Apollon Citharède; ainsi li accepte l'opinion de Robert soutenant qu'il s'agit d'un groupe de héros sollicitant un oracle, sans pourtant accepter les noms que leur donne Robert; car, comme il le fait remarquer avec raison, s'il se fût agi d'Enée, son père Anchise et son fils Ascagne, qui précisément servent toujours à indiquer et caractériser la présence du héros troyen, auraient dû être présents aussi.

Ensuite Hauser observe qu'un des héros du cratère est si sûrement Odysseus, qu'il a été ainsi désigné même par quelques-uns des savants qui ont soutenu la fausse interprétation du cratère par le mythe de l'Iphigénie ou de Cassandre, p. ex. Friederichs (l. c. p. 475).

La présence d'Odysseus étant ainsi «sûre», il est clair, dit Hauser, que tous ses compagnons appartiennent au cycle troyen et qu'il ne reste qu'à se demander quand ces héros se sont adressés à l'oracle. Or, M. Hauser se rappelle que l'*Odyssée* même (VIII, 79) nous apprend qu'Agamemnon, avant le commencement de la guerre troyenne, est allé à Delphes pour demander les conseils d'Apollon sur les événements qui allaient se dérouler. Il suppose donc d'abord (avec Gruppe, *Gr. Myth.* p. 101) que c'est d'Aulis qu'Agamemnon est venu à Delphes. Ensuite il suppose, seul, que tout le reste des grands chefs de l'armée achéenne campée à Aulis, accompagna aussi Agamemnon à Delphes, car l'intérêt commun était en jeu. Hauser ne pense même pas au grand inconvénient de laisser ainsi à Aulis une armée entière sans chefs! De plus, il n'a pas pu trouver un témoignage ancien qui fasse même la moindre allusion à un voyage si important des chefs de l'armée grecque d'Aulis. Enfin j'ajouterai ceci: le seul monument où M. Hauser croit reconnaître un fait analogue, — c'est - à - dire plusieurs

personnages (dieux), au lieu de Zeus seul, demandant conseil à Thémis de Delphes, est le célèbre vase de Panticapée; il croit acceptée par tout le monde l'exégèse de ce vase qui lui plaît «ohne Widerspruch» (il oublie que C. Robert le caractérise comme *ein ungelöstes Rätsel*!); or, à mon avis, le vase de Pausicapée n'a rien à faire avec Thémis et Delphes, mais nous reporte à l'omphalos du centre de l'Acropole d'Athènes¹.

Donc, s'appuyant sur la base de ces *trois hypothèses superposées* M. Hauser conclut que l'exégèse de notre cratère si longuement cherchée en vain est la suivante: Agamemnon et les chefs des Achéens devant l'oracle de Delphes, représenté par Thémis dormant au pied d'une statue d'Apollon citharède (Pythios). Il n'a pas remarqué que les restes du chiton de cette statue ne sont pas larges et flottants comme ceux d'Apollon Pythios, mais bien collants comme ceux de Pallas combattant (Areia), dont, comme nous allons voir, il s'agit ici en vérité. Agamemnon est, selon Hauser, le héros imposant qui met le pied droit sur la base placée à droite de la statue (planche X, θ). Qu'il demande un oracle à Thémis, Hauser croit le prouver par la comparaison avec le célèbre relief de Xenocrateia, où il voit — lui aussi! — «Xouthos» devant la «Pythie-Thémis» à Delphes, bien que ce relief très clair n'ait aucun rapport ni avec Delphes, ni avec la Pythie, ni avec Xouthos²! L'«Agamemnon», venu, selon Hauser, pour parler à «Thémis», ne fait pas le geste de l'interrogation que fait le «Xouthos» du relief de Xenocrateia; ce soin est laissé au jeune guerrier qui se tient devant «Agamemnon»: alors M. Hauser en conclut qu'«Agamemnon» avait chargé le jeune «Achille» (planche X, η) de parler à sa place! Mais Hauser a-t-il nulle part un autre exemple semblable, où le grand roi Agamemnon cède le pas à Achille devant les dieux? Le héros, à gauche de la statue du cratère (planche X, δ), qui porte un casque sur la tête toute restaurée et moderne (planche IX, β), et qui a aussi le privilège de mettre son pied sur une pierre,— laquelle caractérise, selon Hauser, les

¹ Journal International d'Arch. Num. vol. XIV (1912), p. 228-232.

² Voyez mon travail Τὸ ἀνάθημα τῆς Ξενοκρατείας καὶ αἱ πέντε διάφοροι ἐρμηνεῖαι αὐτοῦ: Journal International d'Arch. Numism. vol. XIV (1912) p. 161-176, travail qui, paraît-il, n'était pas encore connu de Hauser quand il imprimait son article, paru avec un si grand retard.

mortels demandant conseil à la Pythie (pourquoi alors cette seconde pierre se trouve-t-elle *derrière* la Pythie?) — est «*Ménélas*». Le jeune homme qui se tient derrière «*Agamemnon*» (planche X, ι) doit être «*Diomède*». De l'autre côté de la scène, Hauser voit «*Odysseus*» (planche X, γ). Mais alors pourquoi lui manque-t-il précisément ce qui, seul, le caractérise *toujours*, le pilos? Les deux guerriers qui restent, l'un jeune (planche X, β), l'autre âgé (planche X, α), doivent être, selon Hauser, *Ajax de Locres* et *Ajax Telamonios* (sans son grand bouclier si fameux et si caractéristique? ¹). Nestor, qui manque (alors que l'on devait s'attendre à le voir avant toute autre personne dans ce *conseil* homérique) est omis, d'après Hauser, «als Nichtcombatant», comme s'il s'agissait ici d'une bataille et non pas précisément d'un conseil des chefs homériques chez Apollon, conseil dont le président indiqué était toujours Nestor.

Ces remarques suffisent, je crois, à faire voir à quelles suppositions étonnantes et insoutenables peut arriver même un savant du plus grand mérite, tel que M. Hauser, quand il est obligé de suivre jusqu'au bout une fausse piste.

III. — NOTRE EXÉGÈSE

Quand, en 1886, je fréquentais à l'Université de Berlin, comme jeune étudiant, les *privatissima* de mon cher et savant professeur C. Robert, j'eus alors la bonne fortune de trouver l'explication du premier monument inexpliqué jusqu'alors, que notre professeur nous avait invité à étudier dans ce but ². Le second monument inexpliqué qu'il nous donna alors à étudier était le cratère des Médicis en question. En l'étudiant, j'ai cru avoir trouvé, du premier coup d'œil, la base juste de l'exégèse: *un procès des temps mythiques devant l'Aréopage d'Athènes*. M'étant assuré, après étude, que j'avais raison en principe, j'écrivis mon exposé en allemand avec l'aide d'un brave ami, étudiant allemand, Dr. Konrad Plath (à présent bibliothécaire à la bibliothèque royale

¹ Comparez Jahrbuch d. D. Arch. Inst. vol. ; I, p. 206, fig. 4.

² Ce sont mes «*Scenen aus der Ilias auf einem etruskischen Sarcophage*» : Jahrbuch d. Arch. Inst. ; I. c.

de Berlin) pour le lire devant mon maître. Mais le moment de la séance venu une semaine après, je perdis courage, car pour établir la base même de mon explication, je devais réfuter le Professeur Heydemann, qui *affirmait* (voyez ci-dessus pag. 217) l'existence de l'arc aux mains de la statue du centre et par suite affirmait la présence d'une statue d'Artémis ou d'Apollon, qui n'allait pas avec mon exégèse.

De plus je devais déclarer moderne, ou tout au moins retouchée et complètement déformée, la figure d'Agamemnon, sur la fausseté de laquelle tout le monde n'était pas d'accord alors. Ayant donc eu peur de voir mon exégèse repoussée, avec l'arc « antique » d'Artémis surtout, et de perdre ainsi l'estime de mon professeur, que je croyais avoir conquise par mon premier succès, je gardai le silence et je conservai mon petit manuscrit — qui se trouve en ce moment devant moi — espérant visiter, pendant mon voyage de retour à Athènes, l'original même du cratère, à Florence, pour l'examiner minutieusement. Cette occasion je ne l'ai eu que beaucoup plus tard, en Octobre 1900, quand je visitais les musées d'Europe pour compléter mon *Corpus* de monnaies des Ptolemées. Malheureusement, pendant les deux jours qu'il me fut possible de rester à Florence, je n'ai réussi qu'à aboutir à la même conviction que celle dont M. Hauser vient de nous faire part (l. c. pag. 34), à savoir: qu'« étant donné que l'on a retouché à nouveau les » parties restaurées et que, de plus, la surface du cratère est fortement » nettoyée, la distinction entre ce qui est moderne et ce qui est ancien » devient un travail très difficile et très épineux, ne pouvant lever les » doutes de celui qui ne doit pas faire usage d'une éponge ou d'autres » moyens plus efficaces encore ». N'ayant pu obtenir l'autorisation d'user de tels moyens je suis parti de Florence sans acquérir l'éclaircissement que j'étais venu chercher sur les détails qui m'intéressaient. Cet éclaircissement, M. Hauser vient de l'obtenir seulement aujourd'hui d'une manière sûre, nette et définitive.

Les efforts que j'ai tentés depuis, à plusieurs reprises, par correspondance et grâce à des amis, qui, comme mon collègue V. Staïs, ont visité Florence, n'ont pas eu un meilleur résultat. Cependant, le peu que j'ai pu distinguer sur l'original et ce que j'ai appris dans les mémoires écrits depuis par d'autres sur ce cratère, fortifièrent ma conviction intime que mon ancienne exégèse était la seule juste. Aussi me pro-

posais — je de publier mon travail aussitôt que la multitude de mes autres occupations officielles m'aurait laissé un peu de temps pour retoucher mon travail d'étudiant. Il y a deux ans, j'ai perdu patience et j'ai inséré un sommaire, ou plutôt une courte annonce, de mon interprétation dans le cours d'un autre mémoire;¹ mais ce résumé échappa aussi à l'attention de M. Hauser, ou bien n'était pas encore publié quand il imprimait son article.

L'heureuse découverte du nouveau fragment par Hauser, qui nous éclaire définitivement sur tous les points douteux des parties restaurées, son exposé de l'histoire du monument avec la riche bibliographie qui s'y rapporte, et, de plus, le nouveau relief (planche IX, C), sur lequel M. Amelung et Hauser viennent de retrouver l'exacte répétition d'une figure de notre cratère, donc la possibilité de retrouver aussi sur cette réplique les autres personnages comptéent la scène de l'original sur notre cratère, (dont l'asymétrie nous révèle déjà la mutilation de l'ensemble) tout cela forme pour moi, à présent, une si heureuse et si solide base pour exposer et contrôler mon interprétation, que je ne sais comment remercier M. Hauser. Son travail, que je reçus à Athènes il y a une semaine, non seulement écarta tout ce qui s'opposait au principe de mon explication, mais aussi me mit en état de découvrir le véritable sujet de ce procès mythologique devant l'Aréopage. Voici à présent ma démonstration.

A) **L'Aréopage, lieu de la scène.** L'opinion que je me suis faite quand, en 1886, j'ai étudié pour la première fois ce monument, était qu'il s'agit d'un procès devant l'Aréopage d'Athènes aux temps mythiques, soit entre Poseidon (transformé par le restaurateur en « Agamemnon ») et Arès, meurtrier du fils aîné de Poseidon, Halirrothios; soit entre Erechthée (= « Agamemnon ») et Képhalos (= « Ménélaos » du restaurateur), accusé d'avoir tué sa propre femme Prokris, fille d'Erechthée.

Les faits que le travail récent de M. Hauser a mis à jour m'ont persuadé à présent qu'il s'agit du second cas. C'est ce que nous allons démontrer maintenant.

Pausanias en décrivant l'Aréopage nous dit qu'on n'y voyait qu'un

¹ Journal International d'Arch. Numism. ; XIV (1912), p. 242.

autel d'Athéna Areia et deux pierres informes dites d'*Hybris* (Injure, Outrage) et d'*Anaideia* (Impudence), sur lesquelles les plaignants et les accusés mettaient les pieds¹. Les représentations anciennes du procès d'Oreste sur l'Aréopage nous font connaître la forme et la grandeur de ces deux pierres, ainsi que la manière dont plaignant et prévenu marchaient sur elles. Les plus importantes de ces représentations sont au nombre de deux, le **Camée de Petersbourg** (planche X, 13) et le fameux **vase d'argent, dit « Corsini »** (fig. 1). Voici les explications que j'en trouve, car, même pour ces monuments pourtant si clairs, une grande divergence d'opinions divise les savants, dès qu'on aborde les détails.

Sur le Camée de St^t Petersbourg on voit *Oreste* mettant le pied sur la pierre d'*Hybris* au cours du procès où *Athéna* sauve Oreste en déposant en sa faveur un bulletin de vote dans l'urne judiciaire, tandis que les votes des autres juges divins sont divisés. Derrière Oreste se tient sa persécutrice, l'*Erinys de sa mère Clytemaistra*, dont elle paraît reproduire les traits. Le *lieu* de l'action est indentifié avec l'Aréopage par la *statue d'Athéna Areia* (voyez plus loin p. 228), dressée sur une base devant le trône d'un vieil olivier, symbole par excellence du sol de l'Attique².

Sur le second monument (fig. 1) nous retrouvons *les mêmes* trois personnages (3, 6, 7) du camée de St^t Petersbourg, mais en outre trois autres (1, 2 et 4), ce qui prouve que toutes les figures de ces deux monuments sont prises d'un prototype commun, riche en personnages. Ce prototype était, fort probablement, l'œuvre du fameux ciseleur Zopyros, du temps de Pompée, qui sur deux vases précieux (σκύφοι), faisant pendants, cisela « *Aréopagitas et iudicium Orestis* »³. Sur ce vase Corsini nous voyons la même Athéna déposant également

¹ Paus. I, 28. 5: και βωμός ἐστιν Ἀθηνᾶς Ἀρειάς, ὃν ἀνέθηκεν (Ὀρέστης) ἀποφυγὼν τὴν δίκην. Τοὺς δὲ ἀργούς λίθους, ἐφ' ὧν ἐστᾶσιν ὅσοι δίκας ὑπέχουσι καὶ οἱ διώχοντες, τὸν μὲν Ὑβρεως τὸν δὲ Ἀναιδείας ἀδῶν ὀνομάζουσι. — Voyez Clem. Protr. c. 9. Ἐπιμενίδης ὁ παλιὸς Ὑβρεως καὶ Ἀναιδείας Ἀθήνησιν ἀναστήσας βωμούς. — Cicero, de Leg: fanum Contumeliae et Impudentiae. — Phot. Lex. Θεός ἢ Ἀναίδεια. Ἐτιμᾶτο δὲ καὶ Ἀθήνησιν ἢ Ἀναίδεια, καὶ ἰερὸν ἦν αὐτῆς, ὡς Ἴστρος ἐν ἰδ! — Eurip., Iph. Taur. 962s. (=plus loin p. 228) — Theophr. ap. Zenob. IV, 36.

² Sophocle, Oed. Kol. v. 694-706.

³ Pline, N. H. 33. 154: Zopyrus (caelavit) Areopagitas et iudicium Orestis in duobus scyphis HS. XII aestimatis.

son bulletin de vote dans une urne placée sur la table judiciaire (3), pendant qu'une jeune déesse (2) — seule représentante des *Aréopagites*, qui, dans le procès d'Oreste, étaient les douze dieux¹ — sans doute Artémis-Hékaté, la *δαδοῦχος* et *φωσφόρος*, éclaire avec sa torche la scène en nous rappelant ainsi que les séances de l'Aréopage se tenaient pendant la nuit².

Derrière Artémis-Hékaté et devant une stèle, qui limite la scène, se tient *Pylades* (1), l'ami inséparable d'Oreste. Il est si ému, en ce moment critique, qu'il se voile les yeux de la main droite, n'osant pas voir

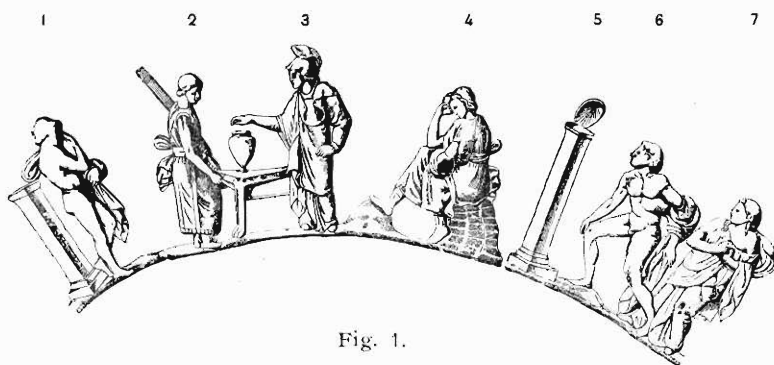


Fig. 1.

voter Athéna dont dépend le sort de son ami. La *stèle* placée derrière lui peut représenter la fameuse *στήλη* de ce tribunal sur laquelle étaient gravées des lois³. Cette stèle peut être, vu la forme circulaire du vase Corsini, située aussi derrière l'Erinys d'Oreste, place qui convient mieux à une stèle portant probablement les lois dites *τὰ φονικά*⁴. Derrière Athéna, une jeune fille (4), avec les cheveux coupés en signe de profond deuil, est assise sur un rocher, symbole probablement de la colline de l'Aréopage (*scopulum Mavortis*)⁵, posant son pied droit sur la pierre d'Anaideia destinée aux plaignants. C'est *Erigoné*, fille d'Egisthos et de Clytemaistra, victimes d'Oreste, dont elle est devenue

¹ Voyez plus loin.

² Lucian, *Ernot.* 64. Ἀρεοπαγῖται δὲ ἐν νυκτὶ καὶ σκότῳ δικάζοντες, ὡς μὴ ἐς τοὺς λέγοντας, ἀλλ' ἐς τὰ λεγόμενα ἀποβλέποιεν.

³ Hellenic. ap. Suidas s. v. Ἄρειος Πάγος, *Lys. de caed. Erat.*, p. 30; in *Andoc.*, 15. Demost. c. *Neaire* p. 1372; c. *Aristoer.*, p. 267.

⁴ K. Παλαμιχαλοπούλου, Ὁ Ἄρειος Πάγος, σελ. 14.

⁵ Cf. *Journal Inter. d'Arch. Num.*, vol. XIV, p. 331 et pl. KB, fig. 13.

l'accusatrice (Erinys) devant l'Aréopage¹. On se rappelle ici les vers d'Euripide (*Iphig. Taur.* 960) où Oreste dit :

ὥς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἦγον, εἰς δίκην
 ἔστιν, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβὼν βάρθρον
 τὸ δ' ἄλλο πρόσβειρ' ἤπερ ἦν Ἐρινύων
 εἰπὼν δ' ἀκούσας δ' αἵματος μητρὸς πέρι. . . .

Derrière Erigone, nous retrouvons *le même Oreste* (6) que sur la camée de S^t Petersbourg, posant le pied droit sur la plus petite pierre de l'accusé et gardé aussi de près par *la même Erinys* de sa mère Clytemaïstra (7), qui se tient menaçante derrière lui, prête à le saisir en cas de condamnation ou de fuite. Entre Oreste et Erigone s'érige une haute base (5) sur laquelle se trouve un cadran qu'Oreste regarde avec émotion. Comme dans ce procès l'Aréopage siégeait pendant la nuit (voyez ci dessus), il ne peut s'agir ici d'un cadran solaire, mais bien d'un cadran lunaire. On voit qu'il s'agit d'un artifice de basse époque, destiné à souligner l'anxiété d'Oreste, en nous rappelant les instruments à calculer le temps qui servaient aux anciens tribunaux pour mesurer la durée des procès. Je crois donc que l'*original* de la scène copiée par le vase Corsini, avait, à cette place, la base portant le Palladion de l'Aréopage du camée de S^t Petersbourg camée qui copie aussi le même prototype. Le ciseleur du vase Corsini a omis cette statue soit faute de place en hauteur, soit pour varier un peu sa copie par l'introduction du cadran, soit pour ne pas montrer deux fois l'Athéna dans la même scène, soit enfin, — ce qui me paraît le plus probable, — parce qu'il pensait à la légende selon laquelle cette statue d'Athéna fut érigée par Oreste lui-même, *après le procès*², en sorte qu'elle ne pouvait y figurer au cours même des débats.

Regardons à présent à l'aide de ces monuments le centre de la scène de notre cratère.

B) **Athéna Areia.** (planché X, ε). Sur la base qui occupe le centre de la scène nous avons les deux pieds et la jambe gauche d'une statue marchant à droite, portant un chiton collant. Nous la restaurons

¹ Apollod. Epitom. 6.25 (Wagner). — Tzetzes, Lyc. v. 1374. — Marmor Par. 21. — CIG 2374, p. 301. — Etym. magn. s. v. Αἰώρα. — Dictys Cret., VI, 4.

² Paus., I 28, 5.

eu Athéna à l'aide du camée de S^t. Petersbourg à l'aide des nombreuses monnaies athéniennes qui représentent, également à côté d'un olivier, une statue d'Athéna identique, qui combat (d'où Ἀγεία) en marchant à droite, levant la main droite armée d'un javelot et se défendant de sa gauche avec le bouclier (planche X, n° 10)¹. Il s'agit probablement d'un Palladion archaïsant d'Athéna Areia (= combattante), œuvre du sculpteur Locros, exécutée en souvenir de la dédicace d'Oreste, et placée dans l'hiéron de l'Arès de l'Aréopage, auquel appartenait la colline du tribunal². L'étude des types d'Athéna sur les monnaies d'Athènes (voyez Svoronos - Bruckmann, *Trésor numismatique d'Athènes*, qui va paraître) m'a déjà depuis longtemps conduit à cette identification avec Athéna Areia. Une statue d'Apollon Citharède, comme l'ont proposé Robert et Hauser, ne peut d'aucune manière s'adapter aux restes que conserve notre cratère, par la simple raison que le chiton d'Apollon Pythios est toujours large et flottant, tandis que les restes du cratère représentent une statue à chiton collant. Ce détail aurait suffi, je crois, à M. Hauser pour lui prouver que toute son explication est erronée, s'il n'était pas sous l'influence de l'opinion, accréditée depuis longtemps, qu'il s'agit d'une scène dans l'hiéron de Delphes, théorie qui exige une statue d'Apollon Pythios sur la base en question.

C) **Les pierres d'Hybris et d'Anaideia** (planche X, δ et θ). A droite et à gauche de cette statue nous voyons le plaignant et l'accusé mettre chacun respectivement, comme sur les monuments du procès d'Oreste, un de leurs pieds sur les deux pierres de l'Aréopage, dont l'une, celle que foule le plaignant, paraît sur tous les monuments un peu plus grande que l'autre.

Il est vrai qu'ici ces pierres, au lieu d'avoir l'aspect brut primitif de λίθος ἀργός, ont la forme tectonique et ornementée d'une base (βάθρον) ou autel. Mais nous avons déjà vu (pag. 228) qu'Enripide appelle ces pierres de l'Aréopage βάθρα, et nous allons voir tout à l'heure que les statues prototypes du V^e et du IV^e siècle, copiées pour les deux figures en question, ont sous leurs pieds aussi des λίθοι ἀργοί: or, celles-ci,

¹ Svoronos - Bruckmann, *Trésor Numismatique d'Athènes*, pl. 84 n° 36 - 40.

² Paus. I, 8, 5. — Hitzig - Blumner, Paus. I. c.

précisément sur les monuments de l'époque impériale à laquelle appartient aussi notre cratère, affectent *constamment* une forme tectonique, carrée ou ronde, semblable à une base ou à un autel, avec une ornementation dans le goût de l'époque, qui préférerait ces formes à celles des λίθοι ἀργοί¹.

C'est peut-être à cause de cette forme que les pierres en question de l'Aréopage étaient quelquefois regardées comme *autels* des déesses personnifiant l'Hybris et l'Anaideia (voyez p. 226, note 1).

C'est ici qu'il faut noter, pour notre gouverne, que, selon les meilleurs connaisseurs des monuments du genre où se classe notre cratère, la scène qui s'y déroule est une copie de la première époque impériale exécutée par un artiste athénien d'après un ou plusieurs prototypes attiques des V^e et IV^e siècles². Donc, pour que notre explication soit vraie, il faut que le fond mythique de la composition et les types de chaque figure se retrouvent dans l'Athènes des temps classiques.

D) **Le procès dont il s'agit.** Comme, d'après l'opinion unanime des savants qui ont étudié la scène du cratère des Médicis, il s'agit d'un sujet *mythologique*, et comme aussi, d'après les indications bien claires des deux pierres ou βάθρα d'Hybris et Anaideia, il s'agit d'une scène de procès sur l'Aréopage, le cercle de nos recherches pour retrouver le mythe n'est pas très étendu.

Les procès mythiques sur l'Aréopage que nous connaissons sont les suivants, par ordre chronologique:

a) Procès entre Athéna et Poseidon pour la possession légale de la Kécropia (= Acropole d'Athènes). Juges: les Douze dieux. De ce procès, nous avons une grande série de représentations attiques; la meilleure est celle de la frise qui orne la face du temple de Niké Aptéros³ et celle de l'ébauche du fronton occidental du Parthénon, exécutée par Alkamènes, qui n'obtint que le second prix après son concurrent Phidias⁴.

b) Procès entre Arès et Poseidon au sujet du meurtre par Arès

¹ Voyez p. ex. Journal Intern. d'Arch. Numism., vol. XIV, pl. IZ et K et p. 316 - 321.

² Amelung, Führer, l. c. — Hauser: Jahreshfte, l. c. p. 50 et s.

³ Journal Inter. d'Arch. Num., vol. XIV p. 328 - 335 pl. KA'.

⁴ Ibid., p. 288 - 327 pl. K'.

d'Halirrothios, fils de Poseidon, qui avait violé Alkippé, fille d'Arès. Juges: les Douze dieux ¹. La figure du guerrier qui, sur notre cratère, tient la place du plaignant, étant sûrement ancienne et non celle d'un Poseidon fortement retouché, — comme je le supposais jadis, — il s'ensuit qu'il ne peut s'agir ici de ce procès.

c) Procès entre Erechthée et Képhalos pour le meurtre involontaire de la fille du premier, Prokris, par le second qui était son mari.

d) Procès contre Daidalos pour le meurtre de Talos, son élève et petit neveu ou cousin. Juges: les *Aréopagites*.

e) Procès contre Oreste accusé du meurtre d'Egisthe et Clytemnestra. Juges: les Douze dieux.

Nous allons essayer à présent de démontrer que, sur notre cratère, se trouve représenté le procès contre Képhalos, dont voici sommairement le mythe:

Képhalos, le héros attique, célèbre comme éponyme des Képhalides de l'Attique et des Képhalléniens de la grande île homonyme ², épouse Prokris, la fille d'Erechthée et de Praxithée, souverains d'Athènes. Autour de ces époux tendrement aimés se forme une série de mythes célèbres, dont le fond commun se résume ainsi: Képhalos, qui était un chasseur réputé, tue sa femme sans le vouloir, d'un coup de javelot, au moment où celle-ci, jalouse et cachée dans les broussailles, l'espionnait.

C'est alors qu'Erechthée, son père, cherche à la venger en plantant sa lance sur la tombe de Prokris, geste qui, selon le vieux droit d'alors, servait à invoquer l'intervention de la justice des dieux ³. Képhalos, jugé sur l'Aréopage et condamné à l'exil perpétuel, part, avec Amphitryon, pour la conquête de l'Occident ⁴.

Cherchons à présent dans la scène de notre cratère les personnages de ce procès.

E) Erechthée le plaignant (Pl. X, 0). D'après notre mythe, le plaignant dans ce procès était le fameux roi guerrier d'Athènes

¹ Philoch. Fragm. n° 19; Etym. mag. et Suidas s. v. Ἄρειος Πάγος; Démosth. c. Aristocr. 641, 26; Paus. I, 28, 4, 5; Apollod. I, 142.

² Töpfer, Attische Genealogie p. 225 et s.

³ Voyez plus loin.

⁴ Voyez dans Roscher, Myth. Lex. les articles Prokris, Eos, Amphitryon.

Erechthée. Or, la figure du plaignant de notre cratère représente d'abord le meilleur type ancien d'un roi guerrier qu'on peut s'imaginer. C'est pourquoi Hauser l'a pris pour Agamemnon. Ensuite, l'expression de sa physionomie est celle d'un père tout à la fois profondément triste de la mort de son enfant et irrité contre le meurtrier. De plus, la figure entière est l'imitation la plus fidèle qu'on puisse imaginer du plus célèbre des types attiques de Poseidon, celui du Poseidon d'Alkamènes, faussement attribué par presque tous les archéologues à Lysippe. Ce type de Poseidon convenait plus que tout autre à Erechthée, pour deux raisons. 1°. Ἐρεχθεύς, de ἐρέχθω (frapper), est communément reconnu par les mythologues comme une hypostase de Poseidon, qui portait aussi l'épithète d'Ἐρεχθεύς¹. 2°. Le type de Poseidon, reproduit par notre Erechthée, est précisément celui du Poseidon Ἐρεχθεύς d'Alkamènes, qui a fait surgir la θάλασσα Ἐρεχθηϊς au cours de sa dispute avec Athéna².

L'identité du type est si parfaite que quand, il y a 30 ans, j'ai étudié pour la première fois le cratère des Médicis, ne pouvant distinguer clairement dans cette figure ce qui était vraiment antique, j'ai supposé que le restaurateur italien avait transformé ainsi une figure de Poseidon. Par là, je concluais que toute la scène pouvait se rapporter au procès entre Poseidon et Arès. C'est ce doute surtout qui m'a empêché jusqu'à présent de communiquer mon travail sur ce sujet.

Ce type de Poseidon Erechtheus, premier maître de l'Acropole, type répété mille fois par les anciens dans les monuments de toute espèce, pose toujours le pied droit sur une pierre informe (λίθος ἀργός), accusant Athéna devant l'Aréopage des dieux de lui avoir pris l'Acropole qu'il possédait par le droit du premier occupant. Mais, à l'époque impériale romaine, cette petite pierre informe prend la forme artistique d'une base ou d'un autel, comme sur notre cratère, ou même d'une proue de navire, quand le type était adapté à la représentation d'un Poseidon maître de la mer³.

F) Κέφαλος l'accusé (Pl. X, δ). Le jeune héros, coiffé d'un

¹ Athénagoras, 1; Hesych. s. v. Ἐρεχθεύς; Vit. X or. 841; CIA. I, 387; III, 805; Plut. Quaest. Symp. IX, 6, 741; Apollod. III, 14, 1, 2.

² Journal Intern. d'Arch. Num. vol. XIV, pl. IZ' et K'.

³ Journal Intern. d'Arch. Num. l. c.

casque, représenté sur notre cratère vis à vis d'Erechthée et qui met le pied sur la pierre de l'accusé, n'a rien dans sa partie restaurée du célèbre chasseur Képhalos que nous connaissons par plusieurs monuments. Mais si l'on y remplace, par une tête juvénile avec le pétase des chasseurs sur le dos, la tête et le buste modernes, on obtient un des plus beaux types des héros chasseurs de l'antiquité que nous aient conservés les monnaies et d'autres monuments, p. ex, celui dit de Méléagros, le chasseur, ou Aetolos, fils du chasseur Endymion, que nous présentent les monnaies frappées par les Étoliens vers 279 av. J. C.¹ La ressemblance est telle entre ces deux types qu'il n'y a nul doute pour moi que tous les deux soient des copies libres d'un même prototype de l'art attique du V^e siècle, représentant Képhalos le chasseur, orné aussi du parazonion — qui n'est ni utile aux chasseurs, ni leur caractéristique, — pour indiquer que ce héros chasseur était aussi un guerrier qui prenait ou allait prendre part à une grande expédition militaire, celle de la conquête de Céphalonie: or, tel est précisément le cas de la figure de notre cratère, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Je crois même avoir trouvé une plus ancienne copie ou imitation de ce prototype sur la célèbre coupe d'argent du Musée de Bari², (Pl. X, 3), coupe qui est vraiment «das schönste aller torentischen antiken uns erhaltenen Denkmäler»³. Elle date de la fin du V^e ou du commencement du IV^e siècle; on l'a trouvée, en 1895, à Tarente, ville dont l'art était, déjà au V^e siècle, influencé au plus haut degré par l'art athénien⁴. Quand, en 1900, j'ai visité le Musée de Bari, en allant à Florence pour étudier notre cratère, les premières paroles que j'ai adressées au conservateur du Musée, M. Mayer, à la vue de ce splendide monument, qui était encore inédit, furent celles-ci: «c'est *mon* Képhalos avec *ma* Prokris de *mon* cratère des Médicis,» sans entrer dans plus de détails.

¹ B.M.C. Aetolia, p. 195 XXX, 6. — Head - Svoronos, Hist. Num. ² p. 345. — P. Gardner, Types, Index p. 216, pl. 12, 38. — Friedlaender - Sallet, Berl. Münzkab. 20 n° 193. — Mionnet III, p. 240, 300 et Suppl. 204, 418 - 431.

² M. Mayer, La coppa tarantina di argento dorato, Bari 1910. — S. Reinach, Répertoire des reliefs vol. III p. 24.

³ L. Pollak: Jahreshefte des Ost. Inst. VII, 1904 p. 208.

⁴ Furtwängler, Meisterwerke p. 145. — Watzinger, De rasc. pict. Tarent. 19 f. 21, 27 — Pollak, l. c.

En réalité, bien qu'il s'agisse de deux moments tout différents de la vie de Képhalos et de Prokris, la ressemblance entre les figures de ces deux monuments est cependant frappante.

C'est par ce mythe de Képhalos et de Prokris que M. Mayer expliqua le groupe de ce vase en le publiant après, en 1910, bien qu'il n'ait pas assez compris l'importance de tous les détails pour acquérir la conviction de la justesse de cette explication.

Pour se rendre compte de la scène du vase de Tarente, il faut se rappeler ici les détails et les moments de la vie des personnages, dans la légende attique à laquelle l'artiste se rapporte :

Képhalos, le jeune et beau chasseur de l'Attique, à peine marié avec Prokris, la fille d'Erechthée, veut, poussé par la jalousie de la déesse Eos, mettre à l'épreuve la fidélité de sa jeune femme. Peu de mois après son mariage, il part pour l'étranger, d'où il revient, longtemps après, sous un déguisement et avec de précieux cadeaux dont il se sert pour tenter la fidélité de son épouse. Dès qu'il croit que Prokris, émue en réalité par sa beauté, commence à fléchir, il se fait connaître et accable de reproches l'infortunée. Pleine de honte, celle-ci fuit soit chez sa protectrice Artémis, la chasseresse, soit chez Minos, le roi de Crète; celui-ci guéri par elle d'une certaine maladie à l'aide d'une plante, lui donne en récompense le chien Lailaps, auquel rien n'échappe, et un javelot qui atteint toujours son but. Ensuite Prokris revient, déguisée, en Attique où elle met, à son tour, à l'épreuve la chasteté et la fidélité de son mari, devenu amoureux d'elle. Képhalos, pris ainsi en faute, se réconcilie avec elle et reçoit en cadeau le chien et le javelot de Minos¹.

C'est cette *scène de réconciliation* que je vois sur la phialé de Tarente. Le jeune héros Képhalos, caractérisé comme chasseur par l'arc, dont un des bouts, formé d'une corne recourbée de chèvre sauvage, paraît sur son dos, parle doucement à sa jeune femme émue et assise sur une proéminence du terrain. Prokris a la poitrine nue, qu'elle couvre pudiquement en relevant de chaque main les bouts de son péplos, tandis qu'elle baisse la tête en signe de pudeur et d'émotion. Képhalos nu, debout devant elle, pose le pied gauche sur une haute pierre conique, emblème peut-être de son domaine Thorae ou Thoricos, dont le

¹ Roscher, *Myth. Lex.*, s. v. Kephalos, Eos, Prokris.

nom signifie une colline escarpée d'où l'on saute (θογή). Il incline le corps en avant, et croise les deux mains en s'appuyant sur la cuisse gauche, sur laquelle est aussi posée sa chlamyde, dont le bout retombe gracieusement. De la main droite, il caresse, ou cherche à caresser, la tête d'un grand chien de chasse, Lailaps, que vient de lui donner sa femme reconquise. L'animal se tient au fond de la scène. Sa queue et ses pattes postérieures (invisibles sur notre cliché) paraissent derrière Képhalos. Sa tête, dont le cou est orné d'un large collier, effleure la main de son nouveau maître sous les yeux attentifs des deux époux. Contre la pierre, entre les pieds de Képhalos et de Prokris, est appuyé un large pétase de chasseur. Il peut appartenir aussi bien à l'un qu'à l'autre, car tous les deux étaient des chasseurs célèbres. Voyez par. ex. sur les nombreuses monnaies des Etoliens et des Arcadiens, les têtes à pétases des chasseurs Méléagros, Atalante, Artémis et Kallisto.

Il est à remarquer que le Képhalos de la coupe de Tarente ne porte pas le javelot infailible, qui le caractérise sur presque toutes ses autres représentations antiques, par ex. sur les monnaies de Céphalonie, sur les reliefs attiques ¹, sur les vases et sur un miroir de Tarente ². Cette omission a même fait douter M. Mayer de la justesse de son explication. Je laisse de côté S. Reinach qui explique, sans raison, la scène par Adonis et Aphrodité. Mais, outre que rien ne nous oblige à admettre que Prokris offrait en même temps à Képhalos les deux présents qu'elle avait reçus de Minos, il est à remarquer : 1° qu'au point de vue technique, un javelot n'entre pas, sans le déparer, dans le champ rond d'une composition telle que celle de notre coupe (comparez par ex. chez M. Mayer, *La coppa tarantina*, p. 20, fig. 1); 2° qu'un chasseur qui porte déjà, comme notre Képhalos, un arc, ne peut porter *en même temps* un javelot; 3° que, sur les reliefs attiques du IV^e siècle av. J. C., qui nous présentent un jeune chasseur mythique du pays parcourant les montagnes de l'Attique, — chasseur qui peut aussi bien être Kynès que Képhalos dont il prend aussi les attitudes, — ce chasseur n'est pas armé d'un javelot, mais seulement

¹ B.M.C. Peloponnesus, pl. XVII, 10-20. — Svoronos, Das Athener Nationalmuseum, p. 461, pl. LXXVII, no 1460.

² Jahreshefte des Oest. Arch. Inst., VII, p. 208, fig. 99.

d'un arc ¹. Du reste comme, d'après le mythe, Képhalos reçut le javelot seulement après sa réconciliation avec Prokris, il est évident que toute représentation de lui antérieure à ce moment reproduirait notre chasseur armé uniquement de son arc cynégétique.

En tout cas, je connais encore d'autres monuments dont le témoignage ne laisse aucun doute et prouve même fort bien que le héros du vase de Tarente est Képhalos. Par ex., sa tête si spécialement caractérisée sur la coupe de Tarente («presentando uno specialissimo tipo per la fisonomia e per lo steso stile plastico») ², et son chien, *se ritrovant identiques* sur les monnaies de l'île de Céphalonie (pl. X, n° 1 - 2) ³.

Enfin, si la grande série des masques théâtraux, qui encadrent le disque de la coupe de Tarente orné du groupe en question, a une signification quelconque, il est évident que cette signification ne peut que concorder avec le sens du groupe lui-même: c'est-à-dire qu'il s'agit d'une scène prise dans une tragédie célèbre contemporaine de la fabrication de ce vase, dont le style et l'art indiquent clairement la fin du V^e. Or, de ce temps-là date la tragédie de Sophocle intitulée *Prokris*, dont le seul fragment existant: *κολασται κάπιτιμηται κακῶν* s'applique bien aux juges du cratère des Médicis ⁴.

[Les chasseurs sur les monnaies de la grande Grèce.] Il y a encore un autre monument, non moins beau et célèbre, qui me paraît remonter au même prototype attique. Ce sont les admirables chasseurs des tétradrachmes *attiques*, frappés entre 415-409 av. J. C. par Ségeste de Sicile, ville alliée et parente des Athéniens. En regardant ce type (pl. X, 9), on est frappé de sa grande ressemblance avec celui du Képhalos de notre cratère et celui de la coupe de Tarente: un jeune et vigoureux chasseur, posant le pied gauche sur un rocher et réunissant les deux motifs de notre cratère et du vase de Tarente, soit le bras droit replié sur les reins et le bras gauche reposant sur la cuisse gauche. Il ne diffère de celui de la coupe de Tarente que par les détails secondaires. Il porte, par ex., deux javelots au lieu d'un et à la place de l'arc, dès lors superflu, pend un pilos conique, comme celui

¹ Svoronos, Das Athener Nationalmuseum, pl. XCVIII, p. 581 etc.

² Mayer, l. c. p. 24.

³ B.M.C. Peloponnesus, pl. XVIII, 18.

⁴ Nauck, F.T.G., p. 248 fr. 490. Cf. Eurip. Suppl. v. 252: οὔτοι δικαστήν σ' εἰλόμην ἐμῶν κακῶν . . . κολαστήν κάπιτιμητήν, ἄναξ.

du chasseur attique, Kynès ou Képhalos, et surtout identique à celui du Képhalos des monnaies de Céphalonie ¹. Au lieu du chien Lailaps, pétrifié par Zeus bien avant l'arrivée de Képhalos en Occident, nous trouvons deux chiens de la même race, probablement la progéniture de Lailaps. Il est même curieux de remarquer que comme le Kynès = Képhalos de l'un des reliefs attiques ², le jeune chasseur de Ségeste se repose à côté d'un terme de Priape ithyphallique — qui sert, sans doute, à indiquer les limites du pays parcouru par le chasseur.

Il peut donc s'agir de Képhalos, après sa fuite d'Athènes vers l'Occident, ou d'un de ses enfants, venu de Képhallénie à Ségeste.

Cette hypothèse peut être confirmée par l'examen des sources. Ségeste est précisément cette ville Elyméene de Sicile, ville demi-barbare, dont les habitants se disaient συγγενεῖς Ἀθηναίων (Diod. XI, 86, 21). C'est pour les Ségestains que les Athéniens βοηθεῖν εὐπροπῶς βουλόμενοι τοῖς ἑαυτῶν συγγενεῦσι (Thuc. VI, 6), entreprirent la funeste expédition de Sicile. Il serait trop long d'exposer ici en détail comment la légende athénienne fait partir Képhalos d'Athènes pour venir s'installer dans l'île de Céphalonie, située dans le prolongement du point de l'horizon attique où paraît descendre chaque matin son étoile, qu'efface la clarté matinale d'Eos, sa persécutrice. De cette île, et par la pointe de *Leucas petra*, où Képhalos se jette à la mer vers l'Occident ³, il arrive dans l'Italie du Sud et surtout avec la Sicile voisine au pays de *Képhaloidion* et de Ségeste. Les monnaies des Bruttians, de Pandosie et de l'Italie proche présentent le même type du chasseur que celles de Ségeste. Sur les belles et nombreuses monnaies de cette dernière, depuis le commencement de leur émission, qui remonte aux premières années du V^e siècle, jusqu'en 410 av. J. C., époque où elles cessent subitement, le type constant (exception faite des pièces avec le type du chasseur en question) est, sur la face, la tête de la nymphe chasseresse Ségesta et, sur le revers, un fort beau chien de chasse, toujours le même. Or, ce chien grand et élancé décèle exactement la même race que le chien du Képhalos de la coupe de

¹ B.M.C. Peloponnesus, pl. XVII, 13.

² Svoronos, l. c. pl. XCVII.

³ Roscher, Myth. Lex. s. v. Képhalos, p. 1095.

Tarente, dont il porte même, quelquefois, le large collier ¹. De plus le même chien se retrouve, exactement le même, sur les monnaies de l'île de Céphalonie frappées entre 431-378 av. J. C. et portant sur l'avvers une tête de Képhalos, copiée souvent sur celle des tétradrachmes de Ségeste ². D'autres pièces de la même Céphalonie (pl. X, 1-2), un peu postérieures (370-189 av. J. C.), présentent, nous l'avons déjà dit, une autre tête de Képhalos qui est visiblement une copie de la tête du Képhalos de la coupe de Tarente ou de son prototype, tête si particulièrement caractérisée par l'artiste (voyez dessus pag. 236). Ce qui achève de lever chacun des doutes qu'avait pu faire naître la présence sur ces monnaies des mêmes personnages et du même chien légendaire que Prokris avait reçu de Minos pour le donner à Képhalos, c'est moins le fait que le chien de Ségeste est, comme un animal célèbre, copié à l'envi par les villes siciliennes de Motya, Eryx et Panormos, que cet autre fait, à savoir: le chien mythologique représenté sur les monnaies de Phaestos en Crète, accompagnant Talos, le serviteur de Minos, et le chien figuré sur les monnaies de Kydonia en Crète accompagnant le beau chasseur crétois ³, sont encore souvent des copies du chien des monnaies de Céphalonie. La ressemblance est si parfaite que P. Gardner, le rédacteur si expérimenté du catalogue des monnaies de Céphalonie, classa une de ces pièces de Kydonia à légende effacée dans la série même de Céphalonie (B.M.C. *Peloponnesus*, pl. XVIII, 20 = Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne*, pl. IX, 25).

Il me paraît bon de mentionner encore qu'une notice ancienne (Serv. ad Verg. Aen. 5, 30) fait de l'héroïne Ségesta la femme d'un Κάπος. Qui sait si les Ségestains, Elymiéens demi-barbares, qui ont recherché l'alliance des Athéniens par tant de fausses manœuvres (Thuc. VI, 46), n'ont pas alors créé un mythe local dans lequel Κάπος était la transcription grecque du mot latin Caput = κεφαλή, d'où Κέφαλος. Ces mythes sur l'arrivée de l'Athénien Képhalos, ou de son fils Kranios, en Sicile, notamment à Képhaloidion, Panorme, Eryx et Ségeste (où il prit pour femme la nymphe chasserresse de Ségeste, la Prokris locale, qui a pour symbole principal un chien ou des chiens du type

¹ B.M.C. Sicily, p. 190, fig. 5.

² B.M.C. Peloponnesus pl. XVII, 10 et XVIII, 13.

³ Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne*, pl. IX, XXIII, 2-3 et XXIV, 25.

de Lailaps) paraissent être ceux sur lesquels se basait la συγγένεια des Athéniens avec les Segestains et qui expliqueraient ainsi la présence de Képhalos ou d'un des ses fils, chasseur comme lui, sur les monnaies en question de la Grande Grèce. Les noms que les numismates donnent jusqu'à présent à ce type, en le prenant pour la personnification d'un fleuve, n'ont aucune autorité. Que ce type soit, une seule fois, appliqué aussi au dieu Pan, à Ségeste ¹, cela s'explique par le fait que Pan était le dieu chasseur par excellence.

G). **Prokris la victime** (Pl. X, ζ). L'héroïne Prokris de la coupe de Tarente présente le même âge, la même beauté, la même nudité de poitrine que l'héroïne de notre cratère des Médicis. Seulement comme sur le dernier il ne s'agit plus d'une scène de son amour conjugal, mais de sa mort, elle est affaissée soit expirant sous la blessure qu'elle a reçue de Képhalos (d'où sa grande ressemblance avec la fameuse statue dite *suppliante Barberini*, qui n'est, selon moi ², rien autre que la chasseresse Kallisto succombant à la blessure qu'elle a reçue d'Artemis), soit déjà morte. J'admets plutôt le second cas, car aucune source ancienne ne nous dit que Prokris ait expiré devant le tribunal de l'Aréopage, qu'elle y soit allée ou qu'elle y ait été portée blessée pour demander justice. Tout au contraire nous savons que le procès y eut lieu bien *après sa mort*. Il est vrai que notre héroïne n'a pas l'aspect d'un cadavre et que ses yeux sont plutôt ouverts que fermés. Mais cela est conforme à l'art attique contemporain du prototype de notre scène. Ainsi, par ex., sur un lécythe attique du milieu du V^e siècle conservé au Musée de Berlin ³, l'héroïne *morte*, qu'Hypnos et Thanatos déposent déjà dans une tombe surmontée d'une stèle funéraire, présente exactement le même aspect que la nôtre, et semble une personne endormie, sans aucune altération de ses traits par la mort.

Nous en avons plusieurs autres exemples dans la même série de lécythes funéraires ⁴. Mais l'exemple le plus intéressant pour notre thèse, c'est, dans la même série, la scène du lécythe attique du Musée

¹ Holm, Geschichte Siciliens, III, pl. IV, 12.

² Voyez plus loin notre article *Kallisto, œuvre de Deïnomènes* et la planche XI qui l'accompagne.

³ H. Heynemann, Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen., Berlin 1913 p. 69 no 3, pl. 77, pl. 9. — C. Robert, Thanatos, pl. 1.

⁴ Heynemann, l. c. pl. 7, 8, 10 et 11.

d'Athènes, dont nous donnons ici (pl. X, 4) une vignette ¹. La belle jeune morte, qu'Hypnos et Thanatos déposent dans la tombe, *a les yeux ouverts comme si elle vivait encore*.

Ainsi que l'a déjà bien remarqué Heynemann, «les yeux ouverts d'une morte ne doivent pas nous étonner. L'art attique représente sur ses reliefs funéraires et sur les lécythes, le mort *comme vivant*» etc. Le beau jeune homme avec chlamys et pétase qui sur ce lécythe, assiste tristement à l'enterrement, est identifié par C. Robert (l. c.) et Lung (*Memnon* pag. 75) avec Hermès Psychopompe, «da ein Sterblicher in diese weihvolle Scene nicht passe». Mais, ainsi que l'a déjà remarqué Heynemann (l. c. pag. 78), Hermès est, sur ces lécythes figuré constamment barbu. Aussi, étant donné le manque de caducée, qui seul caractérise sûrement Hermès, et la tristesse profonde avec laquelle ce jeune homme assiste à l'enterrement — deuil qu'exprime sa tête inclinée, l'expression de sa figure et surtout ses mains, qui font le geste de la plainte (Klage), geste que nous connaissons par les lecythes, — on voit clairement que ce jeune homme doit être le frère, l'amant ou le jeune mari de la morte. Or, comme nous savons d'après une autre légende attique (Pherekydes, Schol. Odys. λ. 37), que Képhalos, après avoir tué involontairement sa femme bien aimée, l'enterra lui-même richement après avoir invité son beau père Erechthée (... κτείνει. Μεταπεμψάμενος δὲ τὸν Ἐρεχθέα, θάπτει πολυτελῶς), il me paraît absolument certain que ce beau jeune homme représente Képhalos lui-même, déposant avec l'aide des démons Hypnos et Thanatos sa jeune femme Prokris dans une riche tombe, d'autant plus que, comme sur la coupe de Tarente, Képhalos et Prokris portent ici le même pétase, la même sphendoné, les mêmes habits.

Les sources anciennes ne nous disent pas si Képhalos ou Erechthée ont enterré Prokris à l'Aréopage même, notamment au pied de la statue de l'Athéna Areia, où la place notre cratère des Médicis. Mais ce détail, — qui est déjà probable en soi, vu que l'Aréopage était la nécropole d'Athènes (Ploutoneion) de cette époque mythique ², — est attesté indirectement par les deux faits suivants:

¹ Heynemann, l. c., pl. 6, 2 (p. 69, n° 5 et p. 78 - 79). = Dumont - Chaplain, *Les céram.* I, 27 - 28. — Rayet - Collignon, *Céramique Grecque*, p. 231.

² Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, p. 388.

1°. La tradition nous dit qu'Erechthée pour traduire Képhalos devant la justice de l'Aréopage *planta, selon un rite fort ancien, sa lance près de la tombe de sa fille Prokris*¹. Or, sur notre cratère, nous voyons qu'Erechthée et son jeune frère Boutès qui l'assiste (voyez plus loin), *ont leurs lances plantées au même point du sol où tout près est déposé le corps de Prokris morte*. Il est même intéressant de noter que Boutès a la même attitude que l'Athéna, dite *Mélancolique* du relief de l'Acropole d'Athènes, laquelle plante sa haste à côté d'une stèle: c'est précisément le monument qui inspira, pour la première fois, à mon illustre compatriote Et. Dragoumis, archéologue et ancien président du conseil des Ministres, l'explication de l'appel à la justice des dieux par la plantation de la lance à côté de la tombe².

2°. Le Ploutoneion de l'Aréopage était l'habitation des Erinyes d'Athènes, qui différaient des autres par leur *σειμνότης* (*Σειμναί θεαί*), raison pour laquelle elles sont figurées avec les traits de belles femmes et non pas comme les autres, avec l'expression de «chiennes sauvages» dont les têtes horribles avaient des serpents pour cheveux.

Il était donc tout naturel que la Prokris de l'Aréopage — qui de fait était l'*Erinyis* de Képhalos pendant son procès et en même temps une *chasseresse* comme toutes les Erinyes, — servît de modèle aux Erinyes des procès postérieurs du même Aréopage, au moins sur les monuments de l'art expirant, qui copient les prototypes classiques. Ceci est attesté par un détail, qu'on n'a pas encore expliqué, des sarcophages romains, qui se rapportent à l'arrivée d'Oreste sur l'Aréopage d'Athènes, après le meurtre de sa mère et de son amant³. Sur ces nombreux sarcophages, qui reproduisent toujours la même composition, nous voyons deux scènes successives: a) le meurtre de Clytémestra et d'Egiste par Oreste et Pylades dans le palais de Mycènes, au milieu de l'horreur et des plaintes du personnel du palais, représenté par la vieille nourrice, qui se cache les yeux pour ne pas voir le meurtre d'Egiste, et par le jeune esclave, qui assis par terre, pleure Clyté-

¹ Harpocraton, s. v. ἐπενεγκεῖν δόρυ ἐπὶ τῇ ἐκφορᾷ καὶ προαγορεύειν ἐπὶ τῷ μνήματι. Journal Intern. d'Arch. Numism. vol. XII, etc. et vol. XIV, 24 etc.

² Journal Intern. d'Arch. Numism. vol. XII, p. 81 etc. — Cf. sur ce rite, Glotz. *La solidarité dans la famille* etc. p. 284.

³ Robert, Sarcophages pl.

mestre, pendant que deux Erinyes apparaissent déjà derrière le rideau et prennent connaissance du meurtre. — b) La seconde scène a été maladroitement divisée en deux ¹ par le copiste du prototype de ces sarcophages qui a voulu placer l'assassinat au centre de la face du sarcophage, tandis que sur le prototype—qui devait être aussi un vase rond comme votre cratère—elle était une et placée à côté de la première scène. Elle représentait d'un large trait, propre aux artistes d'alors, le moment où Oreste profite du sommeil des trois Erinyes, qui le gardaient de près à Delphes, ville indiquée ici par le trépied et l'Omphalos. D'un pas alerte il traverse d'un trait, dans l'imagination du spectateur, l'espace entre Delphes et Athènes, où, passant sur le corps de la $\sigma\epsilon\mu\nu\eta$ Erinys, qui garde et caractérise l'Aréopage, il met déjà le pied dans l'enclos de cet Aréopage, et peut y attendre en sûreté la justice plus élémentaire et plus humaine des dieux athéniens. Or cette $\sigma\epsilon\mu\nu\eta$ Erinys,— si différente des trois autres, qui sont «les chiens grommelants de la mère d'Oreste»,— caractérisée comme une «chasseresse dormant» et comme Erinys par la torche et le serpent qu'elle tient, est certainement *une copie exacte* de la Prokris, Erinys de Kephalos, de notre cratère des Médicis. On n'a qu'à l'examiner avec attention et en détail pour s'en persuader.

La petite branche, que l'on voit dans la main droite de notre Prokris, donna beaucoup à retordre aux archéologues. Il paraît que cette branche n'est pas facilement visible pour tout le monde, car la plus grande partie des dessins du monument ne la reproduisent pas ². Selon Hauser, elle a une forme plus ouverte en éventail que son dessin ne l'indique ³. Mais la conformation de la main qui la tient, l'index tendu, les autres doigts fermés, qu'on distingue très bien, même sur le beau cliché donné par Hauser (planche VIII, β),— conformation qui n'est pas du tout celle d'une main tenant quelque chose, ne fait supposer que l'original de cette figure ne tenait rien dans la main. L'index tendu vers la terre indique, — je le crois d'après d'autres exem-

¹ Overbeck (Her. Gallerie, p. 701 pl. XXIX, 1) l'a déjà bien remarqué en disant des trois Erinyes de la partie gauche qu'elles sont «offenbar ohne allen Sinn in der entgegengesetzten Seite des Reliefs getrennt».

² Hauser, Neu-attische Rel., p. 75-76.

³ Oest. Jahreshfte, l. c. p. 34, 3.

ples sûrs — la $\chi\theta\acute{o}\nu$ de la tombe souterraine, que cette figure de Prokris, morte et déjà chthonienne, habitait sous l'Aréopage. Ainsi cette branche peut-être ajoutée plus tard soit par le restaurateur antiquaire italien — qui voulait munir son « Iphigénie » d'un $\iota\kappa\epsilon\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\varsigma \kappa\lambda\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma$, pour expliquer son refuge, — non attesté par les anciens — aux pieds de la déesse, soit par le copiste de l'époque romaine, qui s'étant rappelé que Prokris possédait une plante merveilleuse, qui rendit la santé à Minos, lui en a mis une branche dans la main pour la caractériser avec plus de précision.

H). **Arès, le juge** (Pl. X, η). Dans un procès, les juges ne peuvent manquer; de plus, ils doivent tenir le centre de la scène. Or, dans l'espace qui sépare le plaignant et l'accusé, devant la victime et la statue de la déesse locale, là où nous devons nous attendre à trouver les juges *Aréopagites* qui instruisirent ce procès, nous remarquons un jeune dieu ou un homme d'un aspect tout martial. C'est, je crois, *Arès* lui-même, dieu qui mieux que tout autre pouvait ici représenter les *Douze dieux*, qui servirent d'Aréopagites dans ce procès¹. Leur grand nombre ne pouvait pas entrer dans le champ du cratère. Aussi l'artiste néo-attique les remplaça-t-il par *Arès*, l'éponyme de tous les Aréopagites et de la colline même du tribunal. De même, nous avons des témoignages anciens² qui, à la place des Douze dieux, donnent pour juges à Oreste sur l'Aréopage *Arès* et *Pallas* seulement. Ces témoignages, ainsi que le vase Corsini, qui donne pour juges d'Oreste uniquement *Athéna* et *Hékaté*, peuvent dériver de monuments tels que le nôtre, où le copiste d'une grande composition, peinture ou frise ancienne, était obligé, vu l'espace dont il disposait, de laisser de côté plusieurs des figures, dont la présence n'était pas indispensable pour traduire le sens de la scène entière copiée. Plus loin nous allons voir, plus sûrement encore, que la scène du cratère des Médicis ne copie qu'une partie seulement d'une scène beaucoup plus riche en personnages, telle par ex. que la scène de la frise du temple de *Nike-Aptéros* d'Athènes, où tous les Douze dieux paraissent comme Aréopagites du procès entre *Athéna* et *Poseidon*³.

¹ Philoch. Fragm. p. 19.—Hellanicus ap. Etym. magn. et Suidas, s. v. Ἄρειος Πάγος. — Demosth. c. Aristocr. 641, 26. — Paus. I, 28, 45. — Apollod. I, 142.

² Schol. Eurip. Orest., v. 1650.

³ Journal Intern. d'Arch. Num., vol. XIV, p. 328 pl. XXI.

Le dieu juge Arès en fixant l'accusé énonce, au milieu de l'attention générale, son verdict en l'accompagnant de cette *χειρονομία* classique de l'orateur, qui sert à présenter la conclusion motivée de son raisonnement.

Quant au prototype de cet Arès, je crois qu'il faut le chercher dans la statue exécutée par Alcamènes pour le temple même d'Arès, qui se trouvait au pied de la colline de l'Aréopage, devant le petit escalier qui menait à son sommet¹. Conze², ainsi que Furtwängler³, regardent avec raison la statue bien connue d'Arès Borghèse, et ses répliques, comme des copies de cette statue d'Alkamènes. Or, il est facile de constater que l'Arès de notre cratère présente le même type, naturellement avec les variantes de détail qu'était obligé d'introduire par l'action présente celui qui créa le prototype copié par notre cratère. Ainsi, voulant attribuer à son Arès le rôle de juge, il leva sa main droite pour lui prêter le geste éloquent de la persuasion; il omit la haste de la main gauche, arme qui ne convenait pas alors au dieu juge⁴; il utilisa cette main gauche en lui faisant relever une chlamys que n'avait pas le prototype d'Alkamènes.

Le verdict qu'émet notre Arès condamne l'accusé Képhalos: on s'en rend compte par la grande émotion qu'exprime le plus proche ami de l'accusé, celui qui se tient immédiatement derrière lui, tendant une oreille surprise et se précipitant, seul et très ému, vers le condamné.

Quel est ce grand ami et partisan de Képhalos?

I). **Amphitryon, l'ami et allié de Képhalos** (Pl. X, γ). Hauser⁵, et avant lui Friederichs⁶, ont déjà remarqué l'identité parfaite du type de cette figure de notre cratère avec un type célèbre et très souvent copié, d'Ulysse⁷. Hauser même s'appuie précisément sur cette figure qu'il croit «als Odysseus gesichert», pour faire entrer toute

¹ Paus. I, 8, 4. — Hitzig - Blunier, Paus. I, 161. — Pauly - Wissowa, Real - Encycl. s. v. Ἀρειος Πάγος p. 627. — Köhler, Hermes, VI, 99.

² Beiträge p. 9 Anm.

³ Meisterwerke, p. 121. — Roscher, Myth. Lex. I p. 489. — Fallis, p. 44.

⁴ Voyez les dieux *Aréopagites* des autres procès.

⁵ Neu - att. Rel. p. 76.

⁶ Bausteine, I. c. p. 475.

⁷ Overbeck, Her. Gall. pl. 24, 23 — Ath. Mitt. 1877 pl. 11. — Svoronos, Das Ath. Nationalmuseum, p. 69 pl. XIII. — Furtwängler - Ulrichs, Denkm.,² 118, pl. 39. — Roscher, Myth. Lex. s. v. Odysseus p. 676 fig. 115. — Sogliano, Katal., 560. — Giornale Scavi Pompei, II, pl. 10.

la composition de notre cratère dans le cycle héroïque de la guerre de Troie, et pour donner ainsi une base sûre à sa nouvelle explication. En vérité, l'identité du type est parfaite; l'absence du *pilos*, qui caractérise Ulysse, est expliqué d'une manière plausible par Hauser (pag. 46): cette absence ne serait qu'apparente, et serait l'effet soit de la pose de la tête de la figure du cratère un peu renversée vers l'arrière, soit d'une retouche de toute la surface du cratère par le restaurateur. Pourtant nous pouvons objecter que s'il s'agissait vraiment d'Ulysse, le *pilos*, seule caractéristique certaine de ce héros, ne devrait pas manquer; la tête de la figure du cratère n'est pas, comme le dit Hauser, si renversée que celle de la statue de Venise ¹, pour que ce *pilos* soit invisible de face. On peut, en la regardant de tout autre point de vue avec le *pilos*, se rendre compte aisément que la *statue* de Venise représente Ulysse, tandis qu'on ne pouvait pas faire de même pour le héros du *relief* du cratère; le restaurateur, ayant travaillé avec l'idée qu'il s'agissait du sacrifice d'Iphigénie, dans lequel Ulysse joue un grand rôle, n'avait pas de raison de faire disparaître par la retouche le *pilos* de ce héros.

Mais comme, malgré ces réserves, l'identité du type de cette figure de notre cratère avec celui d'Ulysse est parfaite et incontestable, on est forcé d'admettre que le sculpteur, auteur du modèle de notre scène, en empruntant ses éléments aux figures des temps phidiennes, devait avoir une forte raison de donner à cette figure de l'ami de Képhalos les traits bien connus d'Ulysse, telle par exemple que celle qui lui a suggéré de donner à son Erechtheus le type de Poseidon Erechtheus. Cette raison est, selon moi, la suivante:

Comme Ulysse est le plus fameux et le plus connu des rois des *Κεφαλλῆνες μεγάλοι* ², qui précisément doivent leur nom à notre Képhalos, c'est dans ce fait qu'il faut chercher le motif qui déterminait le sculpteur à donner au compagnon et ami de Képhalos les traits bien connus d'Ulysse. Mais, si l'on cherche dans la mythologie un nom pour cet ami de Képhalos il est clair que ce nom doit expliquer pourquoi sa figure paraît, seule entre toutes, si mouvementée, pourquoi

¹ Roscher, *Myth. Lex.* s. v. *Odysseus* p. 676, fig. 15.

² *Odys.* V, 210; Ω, 355, 429. — *Iliad.* B, 631; Δ, 330.

il accours vers la scène du procès si précipitamment en tendant une oreille si émue au verdict du juge; en un mot, il doit expliquer ce qu'il vient faire ici à ce moment. Or, nous avons un personnage, ami de Képhalos, qui remplit à merveille toutes ces conditions.

Dans les mythes relatifs au nom de l'île de Céphalonie, Amphitryon joue un grand rôle entre Képhalos et Ulysse. Amphitryon est devenu l'époux Alkmène, après lui avoir promis de venger le meurtre de ses frères assassinés par les Taphiens qui possédaient alors les îles ioniennes, dont Céphalonie fait partie. En compagnie d'Alkmène, il vient d'Argos à Thèbes, où il demande le secours du roi Kréon contre les Taphiens. Celui-ci promet de prendre part à l'expédition à condition qu'Amphitryon délivre Thèbes du renard funeste qui dévastait les environs de Teumesos. Cette demande est acceptée et satisfaite avec l'aide de l'Athénien Képhalos qui prêta, dans ce dessein, son célèbre chien Lailaps auquel rien ne pouvait échapper. En récompense de ce service, on promet à Képhalos une partie du pays des Taphiens qu'on allait conquérir¹.

Cet épisode du renard de Teumesos est placé par le mythe *après* la réconciliation de Képhalos et de Prokris, tandis que l'expédition même d'Amphitryon contre les Taphiens a eu lieu *après* la mort de Prokris. Or, les sources relatives à l'occupation de Céphalonie par Képhalos nous disent formellement qu'Amphitryon *est venu à Athènes prendre Képhalos au moment même de son bannissement par l'Aréopage à la suite du meurtre de Prokris*².

Ainsi, il est clair, je crois, que le héros qui court d'un pas si précipité pour assister, accompagné de deux autres héros, au procès de Képhalos, est Amphitryon, l'ami et compagnon d'exil de Képhalos. Ayant appris le malheur qui menaçait son ami au jour de son prochain procès, il arrive à ce moment précipitamment de Thèbes pour le prendre avec lui, en cas d'exil, afin de le faire participer à l'expédition

¹ Roscher, *Myth. Lex.* s. v. Amphitryon, Képhalos et Prokris. — Schol. Apoll. Rhod. I, 747. — Tzetzés, *Lycoph.* 932, 934. — Hesiod. *Scut.* 12, 23. — Hypothèse Δ chez Götting. — Diod. IV, 10.

² Eust. Schol. II. B. 613: Ἀμφιτρυῶν φυγάδα παραλαβὼν ἐξ Ἀθηνῶν Κέφαλον κατέσχε τὴν νῆσον καὶ παρέδωκε τῷ Κεφάλῳ, οὗ καὶ γέγονε ἐκεῖνη ἐπώνυμος. — Strab. 456: Ἀμφιτρυῶν μετὰ Κεφάλου ἐξ Ἀθηνῶν φυγάδος παραληφθέντος. — Paus. I, 37, 6: φεύγοντα ἐξ Ἀθηνῶν διὰ τὸν Πρόκριδος τῆς γυναικὸς θάνατον.

contre les Taphiens, selon sa promesse après la chasse du renard de Teumesos. Comme c'est Amphitryon qui a conquis Céphalonie et qui l'a donnée ensuite à Képhalos, comme aussi Ulysse, le fameux roi des Céphaléniens, passait pour le descendant de Képhalos (Képhalos - Kéleus - Arkésios - Laërtes - Odysseus: *Schol. Iliad.* 631), il est facile de comprendre la raison pour laquelle le sculpteur du prototype de notre cratère donna au premier occupant de Céphalonie, Amphitryon, les traits si connus du plus fameux de ses successeurs, Ulysse. Amphitryon devait ainsi évoquer à la mémoire du spectateur de la scène-prototype de notre cratère l'histoire future du condamné, l'expédition et la conquête de Céphalonie. C'est pour la même raison que le même sculpteur donne à Erechthée, roi d'Athènes, les traits de ce Poseidon, qui jouait dans l'art le rôle du premier occupant d'Athènes. Quant au pilos odysseén, même si notre figure le porte réellement, comme le veut Hauser, ce ne serait pas un obstacle pour l'identifier avec Amphitryon, car, bien au contraire, nous possédons des figures sûres d'Amphitryon, qui le portent aussi, ainsi que la même chlamys et le même parazonion¹. De plus, il est à remarquer qu'il existe une grande similitude de *caractère* entre Amphitryon et Ulysse, car de même qu'Ulysse us était le type de l'homme πολύτλας, de même aussi Amphitryon était le ἀμφοὶ τρύων = πολύτλας, «Vielgeplagte, Vielgeprüfte»².

J). **Heleios l'Argien** (Pl. X, α). Après cette explication de la personne du premier partisan de notre Képhalos, il est clair que les noms des deux autres figures suivantes, qui l'accompagnent, doivent être cherchés parmi les amis et partisans d'Amphitryon et de Képhalos dans la même occurrence. Ces deux personnages étant placés armés derrière Amphitryon, on peut supposer qu'ils sont les autres héros-chefs qui devaient entreprendre, avec lui et Képhalos, la fameuse expédition contre les Taphiens. Ces compagnons sont dans le mythe au nombre de trois, Créon le Thébain, Héleios l'Argien et Panopeus le Phlégéen. Comme les nombreuses figures du roi Créon que nous possédons ne présentent pas la moindre ressemblance avec une des deux figures en question et comme, du reste, les forces thébaines, dans

¹ Monumenti del Inst. XLII, 2 = Reinach, Répertoire des vases, vol. I p. 229.

² Roscher, Myth. Lex. s. v. Amphitryon, p. 321.

cette guerre de conquête, étaient mises sous les ordres d'Amphitryon, il ne peut pas s'agir ici de ce roi de Thèbes.

Des deux autres héros, Héleios et Panopeus, nous n'avons aucune ancienne figure pour faire la comparaison; mais comme Héleios est celui qui *partagea* avec Képhalos le pays des Céphaléniens, on pouvait s'attendre à ce que ceux-ci, qui mirent les types de Képhalos (ΚΕΦΑΛΟΣ) sur leurs monnaies, frappées par les villes de Palé, Pronoi et Samé, eussent réservé pour le type de Héleios les monnaies du territoire de Krané, qui est borné vers le nord par le mont Ainos. Or précisément sur les monnaies des Kranéens nous trouvons une figure de héros debout, bien différente de type de Képhalos et présentant une grande ressemblance avec la seconde des deux figures du cratère dont il s'agit (planche X n° 8). Elle est aussi nue; elle s'appuie aussi sur son javelot; elle croise les pieds de la même manière et repose aussi la main droite sur le dos. Elle n'en diffère que par un détail: tandis que, sur les monnaies, elle se tient debout et droit, sur le cratère elle a le corps un peu incliné en avant, ainsi que le sculpteur était obligé de le faire pour exprimer l'intérêt que cette figure prenait au procès.

Nous devons donc donner à cette figure du cratère le nom d'Héleios qui partagea avec Képhalos la grande île des Taphiens. Apollodore dit que Képhalos et Héleios donnèrent leurs noms aux villes qu'ils fondèrent en Céphalonie. Comme il n'a jamais existé dans cette île de villes portant ces noms, mais seulement les quatre *μοῖραι* Κεφαλήνων (Paus. VI, 15, 7), il doit s'agir des quatre parties entre lesquelles Amphitryon divisa d'abord sa conquête entre les quatre chefs de l'expédition. Il donna l'une à Héleios, les trois autres à Képhalos, qui reçut les lots de Créon et de Panopeus¹. La légende (Epaphrodit. ap. Etym. m. 507, 26) qui donne aux quatre villes de Céphalonie, Pronoi, Samé, Krané et Palé, les noms de quatre fils de Képhalos et de Lysippé est postérieure et n'a aucune importance pour nous.

K). **Panopeus le Phlégyen** (Pl. X, β). Il ne nous reste plus donc pour le héros qui appuie les deux mains sur sa lance que le nom de Panopeus. Nous n'avons aucune autre figure ancienne de ce

¹ Roscher, Myth. Lex. s. v. Amphitryon.

héros pour la comparer avec la nôtre. Nous sommes donc obligés de voir s'il n'existe pas, parmi les types populaires des figures mythologiques, cel lui d'un autre héros parent de Panopeus qui pouvait servir de modèle à l'artiste pour la figure de Panopeus, d'après les mêmes principes qui l'ont amené à reproduire pour Erechthée et Amphitryon les types célèbres de Poseidon Ἐρεχθίδης et d'Ulysse.

Panopeus est l'éponyme de la ville homonyme de Phocide, dont les habitants étaient Phlégyens, c'est-à-dire originaires de la partie nord de Thessalie (Hestiaeotis) venus en Phocide par la voie d'Orchomenos Minyenne. De ce dernier nom et surnom, nous avons deux villes, dont l'une en Béotie et l'autre au nord de la Thessalie. Cette dernière est identifiée par les anciens avec l'*Ormenion* homérique¹, qui était la ville capitale du fameux héros homérique Eurypylos, qui commandait une partie des Thessaliens à la guerre de Troie. Or, le seul type connu de ce héros² présente une identité remarquable et frappante avec celui de la figure de Panopeus de notre cratère: il s'appuie sur sa haste, exactement comme Panopeus, ayant ses deux mains placées aussi à la même hauteur; il incline aussi son corps en avant; il pose sur le pied droit; il est sans casque. Que, sur le sarcophage, son maintien soit plus pénible et qu'il y porte cuirasse et bouclier au lieu de la simple épée du héros de notre cratère, cela s'explique par la scène toute différente à laquelle il participe sur le sarcophage; car, pendant que ce dernier Eurypylos revient péniblement du champ de bataille où il a reçu la flèche de Pâris à la cuisse (Iliad. A, v. 583), sur notre cratère il ne fait qu'assister au procès en exprimant par son attention l'intérêt qu'il lui inspire. J'invite celui qui douterait que le prototype de cet Eurypylos, roi homérique du pays des Phlégyens, ait servi de modèle pour la figure de notre Panopeus le Phlégyen, à me présenter le type d'un autre héros ancien *se reposant de la même manière avec les deux mains sur sa haste*. Il doit donc, je crois, avoir existé un prototype classique d'Eurypylos blessé dans cette pose, prototype imité par celui qui composa le modèle de notre cratère pour la figure de Panopeus, pour les mêmes raisons de parenté entre Eurypylos et Panopeus

¹ Eusth. Il. I p. 666 et 206. — Anth. App., 9, 34. — Apoll. Rhod., 2, 1186 et Schol. — Diod. Sic., 20, 210. — Schol. Iliad. 2, 512. — Plin. 4, 8, 15. — Nonn. 13, 95.

² Svoronos, Jahrbuch des d. Arch. Inst. vol. I p. 207, fig. 6.

qu'entre Ulysse et Amphitryon, Poseidon et Erechtheus. La preuve que la figure d'Eurypylos était le prototype de celle de Panopeus et non le contraire, réside dans le fait que, tandis que la blessure qu'Eurypylos a reçue à la cuisse explique la manière pénible dont il s'appuie avec les deux mains sur sa lance, on ne saurait expliquer la même attitude pour Panopeus, assistant tranquille et en parfaite santé à ce procès; car jamais l'art ancien ne nous présente un héros en bonne santé s'appuyant de ses deux mains sur sa lance! Tout au plus on pourrait supposer que le sculpteur de l'original du cratère de Médicis accepta cette pose pour indiquer que Panopeus était très fatigué, parce qu'il arrivait, à ce moment du procès, de fort loin avec Amphitryon et Héleios. Dans ce cas, ce dernier héros Héleios aurait, pour la même raison, pris la pose de l'Héraclès Farnèse, qui représente aussi ce dieu se reposant sur sa massue après de grandes fatigues.

L). La suite de la scène du procès qui manque sur le cratère: Pandion, Praxithée, Boutés, Prokné et Philoméla (Pl. X, fig. κ - ν). La première chose que nous gagnons par notre explication de la scène du cratère, c'est de comprendre — surtout par la découverte de son centre (Arès le juge) et par l'asymétrie factice et réelle des figures conservées par le cratère — que la scène du cratère est *incomplète*. En vérité, tandis qu'à la gauche d'Arès, qui, en qualité de représentant du tribunal, occupe le centre de la scène ¹, nous avons six figures, nous n'en avons à sa droite que deux, bien que ce groupe des plaignants comprenne les héros athéniens, qui devaient être représentés au moins aussi richement que le groupe opposé.

Heureusement nous pouvons à présent compléter cette lacune, grâce à une belle découverte de M. Amelung ².

Amelung a trouvé récemment, en Italie même, le dessin d'un bas-relief néo-attique (pl. IX, C), qui paraît provenir de la même main que notre cratère. Du premier coup d'œil, Amelung a remarqué qu'une des cinq figures de ce relief *est identique, jusqu'aux plus petits détails*, à l'avant-dernière figure à gauche (Panopeus) de notre cratère.

¹ Comparez la place centrale que tient Zeus, président des dieux Aréopagites au procès entre Athéna et Poseidon représenté sur la frise du temple de Niké Aptéros (Journal International d'Arch. Num., vol. XIV, pl. KA').

² Röm. Mitt. 1909, p. 189.

Amelung n'a pas pu reconnaître si les cinq figures de ce relief font partie de la même scène d'un original identique à celui du cratère, par la simple raison qu'il ne pouvait pas mettre d'accord ces cinq figures avec les explications erronées que l'on donnait, antérieurement à sa découverte, aux figures de notre cratère. La même chose arrive à présent à M. Hauser¹, qui pourtant n'a pas manqué de constater aussi l'identité parfaite de ces deux types de Panopeus et d'en tirer les conclusions techniques que le nouveau relief impose. Mais, comme son explication de la scène du cratère est aussi erronée, il ne pouvait, naturellement, justifier la présence des quatre autres personnages de ce relief et se trouvait ainsi obligé d'engager ses explications sur une fausse route.

Il n'en arrivera pas de même pour nous, à présent que nous savons la signification véritable de la scène du cratère.

Si nous acceptons la supposition, qui s'impose le plus naturellement du monde à notre esprit, à savoir que l'original de ce relief était un cratère ainsi que l'original de notre cratère, — original naturellement plus grand et riche en figures pour contenir aussi les quatre nouvelles figures du relief d'Amelung, que le copiste du cratère des Médicis se trouva obligé d'omettre à cause de la grandeur qu'il donna à son cratère, — nous serons obligés d'admettre les deux faits suivants :

1° Les quatre figures, qui se trouvent derrière Panopeus sur le nouveau relief, appartiennent à l'autre aile de la scène, c'est-à-dire à celle d'Erechthée; 2° Pour être omises par celui qui copia la scène sur le cratère, elles devaient contenir les personnages d'un groupe qui était déjà suffisamment représenté par Erechthée et son seul compagnon, son frère Boutès, c'est-à-dire qu'elles devaient représenter les autres membres de la famille royale d'Athènes qui accusa Képhalos.

Ainsi il est à priori fort probable que ces quatre nouvelles figures devaient signifier, plus clairement, que la scène du procès se passe à Athènes. En vérité si les deux pierres du tribunal d'Athènes et l'idole d'Athéna Areia indiquaient qu'il s'agissait du plus haut des tribunaux, d'un Areios Pagos, il n'était pas aussi clair que c'était l'Attique le siège de ce tribunal, dont des équivalents existaient aussi dans d'autres

¹ Jahreshefte, l. c. p. 55 fig. 23.

pays. Témoin le camée de Petrograd avec le procès d'Oreste, qui, pour préciser cette indication topographique, ajouta l'olivier, l'emblème par excellence du pays attique¹.

Il doit donc s'agir du reste de la famille d'Erechthée, avec des indications qui prouvent que la scène se passe en Attique.

Comme les membres de la maison d'Erechthée même étaient trop nombreux pour concorder avec le nombre des personnages de notre scène (il avait *trois* fils, Kékrops II, Pandoros, Métion, et *quatre* filles Prokris, Kréouosa, Chthonia et Oreitheia), il ne peut pas s'agir de sa famille. Ensuite, étant donné que l'Erechthée de notre cratère n'est pas ainsi que nous le devons attendre, caractérisé par un sceptre comme le roi du pays et, de plus, vu que cet insigne royal se trouve entre les mains du vieillard, qui assiste de loin, assis sur un rocher — celui de l'Acropole —², il s'ensuit que ce vieillard (Pl. X, v) doit être le roi **Pandion**, père d'Erechthée, mort à un âge fort avancé, quand Erechthée, le guerrier, avait déjà l'âge que lui donne notre cratère. D'ailleurs aucune source ancienne ne nous oblige — ou au moins, n'obligeait le sculpteur — à mettre le procès de Képhalos à l'époque où Erechthée était roi et non pas quand son vieux père était encore sur le trône.

Cette conclusion donne la clef de l'explication de tout l'entourage d'Erechthée sur nos reliefs: Pandion n'a eu de sa femme Praxithée que deux fils: Erechthée, l'aîné, et Boutès, et deux filles: Prokné et Philoméla. Ainsi la femme au sceptre royal, assise comme Pandion sur un des rochers de Kékropia (planche X, x), est la reine **Praxithée**, femme de Pandion. Le jeune homme triste qui assiste de près Erechthée et qui, en même temps que lui, accomplit en plantant sa lance sur la tombe de Prokris, l'hiéropaxie de la mise en accusation du prévenu devant les dieux, c'est le jeune frère d'Erechthée, **Boutès** (planche X, u), que nous savons aussi être chargé des affaires religieuses de la famille, pendant qu'Erechthée s'occupait des affaires militaires et politiques. Enfin, les deux belles jeunes filles (planche X, λ et μ), debout entre Pandion et Praxithée, — filles qui forment le

¹ Sophocles, Oed. Col. v. 694-706.

² Voyez Svoronos, Journal Intern. d'Arch. Numism., vol. XIV p. 331 pl. KA', 18.

fameux groupe reconnu déjà par tous les archéologues comme la copie d'un groupe attique célèbre, mais anonyme, représentant *deux sœurs* qui devaient s'aimer tendrement — sont les deux filles de Pandion et Praxithée, **Prokné** et **Philoméla**, si célèbres dans l'antiquité comme le modèle de l'amour fraternel le plus tendre.

Il ne me reste qu'à ajouter ici un fait très important et caractéristique pour l'explication de cette scène.

Il n'y a pas longtemps que j'ai reconnu, sur une stèle de l'Acropole d'Athènes (planche X. n° 5), datée de 376 av. J. C., le roi mythique d'Athènes Kékrops I, (qu'on disait aussi père d'Erechthée), assis sur le rocher de Kékropia, tenant le sceptre et ayant devant lui le groupe de ses filles (Κέκροπα θυγατέρων πέλας, selon Eurip. *Ion* v. 1163) ¹. A présent, je vois que ce relief, ou son prototype mentionné par Euripide, est *imité*, sinon copié, par l'artiste néo-attique qui composa le prototype de notre cratère. Les restes de la fille du roi d'Athènes, sur ce relief de l'Acropole, n'appartiennent pas à une figure *dansante*, comme il m'a paru alors, mais à une figure se tenant debout avec les pieds croisés, comme notre Philoméla, fille du Pandion, roi de Kékropia: ainsi, celui-ci est peut-être le personnage que représente ce relief de l'Acropole, si précieux pour nous renseigner aussi sur le pays de provenance et la date de l'original dont dérive notre cratère des Médicis!

De tout notre exposé, il résulte que le cratère des Médicis est une copie, de l'époque romaine impériale, d'un ancien cratère plus riche en figures, œuvre bien connue d'un grand artiste athénien néo-attique, artiste qui connaît, aime, imite et copie même les plus fameux types attiques de l'art de Phidias, Alkamènes, Lokros et même du grand Praxitèles. L'époque où vivait cet artiste peut être mieux précisée par l'identité parfaite, déjà remarquée par Hauser (l. c. p. 51), entre la forme du casque de Boutès sur notre cratère et celle que porte la tête d'Achille sur les monnaies frappées par le roi Pyrrhos vers 280 av. J. C. (pl. X n° 12). Or, un poète de cette époque, Théocrite ², mentionne comme quelque chose d'admirable un cratère, œuvre du second Praxi-

¹ Das Athener Nationalmuseum p. 602. pl. CCX, II, 670.

² Idyl. V. 105 ἔστι δέ μοι γαυλὸς καταρίσινος. ἔστι δὲ κρατῆρ, ἔργον Πραξιτέλους.

tèles, qui selon le scholiaste de ces vers de Théocrite¹, vivait au temps de Démétrios (306 - 283 av. J. C.), roi précisément contemporain de Pyrrhos (287 - 272 av. J. C.).

C'est donc à ce Praxitèle néo-attique que je crois devoir attribuer l'original de notre cratère, en pensant à son admirable cratère mentionné par Théocrite.

L'étude de la figure de Prokris sur notre cratère, regardée par Hauser comme une Pythie, amena ce savant à écrire une seconde étude pour prouver que la fameuse statue de la « Suppliante » Barberini, statue qui ressemble si bien à notre Prokris, représente aussi une Pythie. Nous, allons dans l'étude suivante, prouver qu'elle est en réalité une autre fameuse chasseresse de l'antiquité, aussi célèbre que notre Prokris et mourant aussi d'une blessure qu'elle a reçue à la poitrine.

Ile de Spetsac (Argolide), 21 Juillet 1914

JEAN N. SVORONOS



¹ Schol. Theoc. l. c. (ed. Dübner), ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν θαυμάσιον λέγει τὸ ὄνομα τοῦ τεχνίτου, ὡς ἐξακουστόν· δύο δὲ φασὶ Πραξιτέλει, τὸν μὲν ἀρχαιότερον ἀνδριαντοποιόν, τὸν δὲ νεώτερον ἀγαλματοποιόν. Οὗτος δὲ ἦν ἐπὶ Δημητρίου βασιλείᾳ, περὶ οὗ φησὶν Θεόκριτος εἰς Οὗτος ἐρμολύφης ἦν ἄριστος. — Fränkel, Pergam. Inschr. n^o 137. — Beudorff, Kunstchronik XIII (1878) 781. — Kirchner, Prosopographia Attica II p. 226 n^o 12173.

EXPLICATION DE LA "SUPPLIANTE,, BARBERINI.

KALLISTO, ŒUVRE DE DEINOMÉNÈS,

SUR L'ACROPOLE D'ATHÈNES.

(Planche XI).

M. F. Hauser, en parlant de la jeune femme affaissée au centre de la scène du cratère des Médicis, héroïne qui n'est autre — nous l'avons prouvé ¹ — que Prokris, la chasseresse mourant de la blessure qu'elle a reçue du javelot de son mari Képhalos, constata la grande ressemblance que présente cette figure avec la fameuse statue connue sous le nom de *la Suppliante Barberini* ². Il s'efforça, en même temps, dans une étude séparée, de démontrer que cette «Suppliante» Barberini (pl. XI, 9) est une Pythie ³, afin de prouver ainsi que l'héroïne en question du cratère des Médicis est bien la Pythie.

Comme la ressemblance extérieure entre ces deux figures, et surtout celle de l'ἐκφρασις psychologique, est réelle et saute même aux yeux, il est évident que, si notre interprétation du cratère des Médicis est juste, la statue de la *suppliante* doit aussi représenter, sinon Prokris même, du moins une autre héroïne chasseresse à un moment de sa vie analogue à celui où se trouve la Prokris du cratère des Médicis. Nous sommes ainsi amenés à examiner, à notre tour, de plus près cette fameuse statue.

Elle est à présent reconnue, avec raison, par tous les archéologues comme une œuvre originale de l'art attique de la seconde moitié du V^e siècle avant J. C., œuvre qui devait être célèbre et appartenir à un

¹ Voyez l'article précédent.

² *Jahreshefte des Oest. Instit.* 1913 p. 41 etc.

³ *Die Statue der «Schutzflehenden» im Palazzo Barberini* l. c. p. 57 - 77.

artiste fameux de l'école de Phidias¹. Les preuves de sa célébrité sont les deux copies de l'époque impériale romaine que nous avons de cette statue, l'une dans les Musées du Vatican², l'autre dans celui de l'Ermitage³.

Malheureusement le sort, «die Leidengeschichte», comme dit Hauser, de cette statue, quant à l'exégèse de son nom par les archéologues, n'est pas meilleur que celui de la base de Sorrente, ou du cratère des Médicis que nous venons d'étudier.

Visconti⁴, qui regardait cette statue comme une œuvre de l'époque impériale romaine, influencé par les restes de sandale, qu'il croyait voir seulement à l'un des pieds de la figure, l'a identifiée avec *Didon*, au moment où, d'après Virgile (*Éneïd.* V. 518), *unum exuta pedem vinculis*, elle se suicide en s'enfonçant un poignard à travers la poitrine. Cette explication, malgré la réserve de Gerhard⁵, fut acceptée par O. Müller et Wieseler⁶ et devint alors fort populaire chez les philologues scoliastes de Virgile depuis Heyne. Elle aboutit même à faire restaurer la copie du Vatican en lui mettant un poignard à la main⁷.

¹ Furtwängler, *Meisterwerke* p. 697: noch dem fünften Jahrhundert und zwar einem der Schule des Phidias nahestehenden Künstler angehören muss. — Helbig-Amelung, *Führer* II, p. 395: Zweifellos haben wir hier ein kostbares Originalwerk, die Schöpfung eines griechischen Meisters vor uns... Zweifellos stammt das Werk von einem attischen Künstler jener Zeit, in der für den Parthenon, die entwickeltsten Metopen geschaffen wurden und die Arbeit am Fries begann. — Arndt-Amelung, *Einzelstudien* p. 37: Der Stil der Gewandung ist älter als derjenige der Giebelfiguren des Parthenon und ebenso steht der Kopf einer den Parthenontypen vorausliegenden Gruppe nahe: man darf die Entstehung der «Schwutzfliehenden» mit ziemlicher Sicherheit in die Mitte des 5. Jahrhunderts versetzen. — Hauser l. c. p. 76-77: Lässt sich aber die chronologische Fixierung in den Vierziger Jahren des V. Jahrhunderts auch wirklich begründen... Danach lässt sich die Stilstufe ihres Kopfes näher an 450 als an 440 fixieren. — Amelung, *Kat. Vatican* II, 587: Das Original wird heute übereinstimmend in die Zeit kurz vor Entstehung des Parthenonfrieses datiert und speziell dem Kreise des Phidias zugeschrieben. Visconti hielt es seiner Deutung zuliebe für römisch, Overbeck für hellenistisches Werk der rhodischen Schule; Matz setzte es in die Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert und noch bei Benndorf (*Neue Archäol. Untersuchungen auf Samothrake* II S. 72) rangiert es unter Werken des späteren 4. Jahrhunderts. Kalkman gab, indem er es dem Kalamis zuschrieb, wenigstens die richtige Datierung.

² Helbig-Amelung I, n° 198. — Amelung, *Die Skulpturen des Vatic. Museums*, II, n° 393 p. 589 etc.

³ Kieseritzky, *Kat. Ermitage*, n° 166A. — Helbig: *Bulletino* 1889, 236.

⁴ *Museo Pio-Clem.* II, p. 225 et 329 Tav. d'ag. 6. VI.

⁵ *Beschreibung Roms*, II, 2 p. 171 n° 28.

⁶ *Handbuch* § 418, 3.

⁷ *Clarac* 835, 2095.

Mais déjà Braun ¹ repoussa le nom de Didon et reconnut là une *Pénélope*, au moment où, apprenant le départ de Télémaque, elle s'assied, profondément affligée, sur le seuil de sa chambre (*Odyss.* 4,716). En 1861, Overbeck, dans une longue étude ², ne se contente pas de prouver, avec de très forts arguments, la fausseté des exégèses de Visconti, de Braun, ainsi que d'un autre, d'après Clarac (b. c.), qui donnait à notre statue le nom d'Ariadne. Il cherche aussi à prouver comme absolument sûre son opinion, d'après laquelle il s'agit de *Laodameia*, la jeune épouse de Protésilaos, qui, assise sur un autel du genre *eschara* et désespérée de la mort prématurée de son époux, se tue d'un coup de poignard après avoir accompli quelques rites de culte chthonien. L'artiste devait appartenir à *l'akmé* de l'art rhodien et avait dû s'inspirer de la tragédie *Protésilaos* d'Euripide.

Mais, en 1871, Matz ³, dans une étude devenue célèbre, remarquant le morceau de bois que tient la main droite restaurée, mais antique, bois qu'il a pris pour le reste d'une branche d'arbre (*ἱκετήριος κλάδος*), comme en tiennent les suppliants, donna à notre statue le nom de «*suppliante*», accepté généralement ⁴ depuis et qui lui est resté jusqu'à présent.

Pourtant, en 1889, Hauser ⁵ protesta contre cette appellation et, en 1890, A. Kalkmann ⁶, s'appuyant sur quelques types figurés de Niké, d'après quelques monnaies d'Elis et de la grande Grèce, sur un autre type d'*Eiréné* et enfin sur les monnaies des Locriens Epizéphyriens, donna à notre statue le nom d'Eiréné et l'attribua au sculpteur Kalamis, sans que personne acceptât son opinion. En vérité, les déesses des types monétaires en question sont représentées très tranquilles et n'ont rien de la souffrance profonde qu'exprime notre statue. Viennent ensuite bon nombre de savants: Weishaupt (1893) ⁷, S. Reinach (1897) ⁸,

¹ *Ruinen und Museen Roms*, p. 342 n° 85.

² *Über ein Statue im Palast Barberini in Rom, welche Laodameia darstellt: (Berichte der säch. Ges. der Wissensch.*, 1861 p. 251 - 289).

³ *Annali* 1871 p. 202 etc. *Monum. del Inst.* IX. T. 34.

⁴ Friedr. - Wolters, *Bausteine* p. 222 n° 498.

⁵ *Neuattisch Reliefs* p. 78.

⁶ *Eirene Barberini: (Bonner Studien)* 1890 p. 38 - 50.

⁷ *Attische Gräbstatuen*.

⁸ *Répertoire de la Stat.* II, 2 p. 690, 7.

Furtwängler (1907)¹, Rizzo (1910)², Collignon (1911)³ qui, laissant de côté les noms mythologiques, reconnaissent dans notre statue une «statue funéraire» attique. D'autre part, Amelung⁴, s'appuyant de nouveau sur l'incertaine et unique sandale que Visconti a cru voir au pied de notre statue, proposa de chercher le nom de cette figure dans le culte des dieux chthoniens, sans pourtant nous dire à quel personnage il pensait. Enfin, vient à présent M. F. Hauser (l. c.), qui, soumettant la statue à un savant examen, prouve d'une part l'évidente fausseté de toutes les explications proposées jusque ici et, d'autre part, cherche à nous persuader, comme d'une chose absolument sûre, que notre figure doit être la Pythie du sanctuaire de Delphes au moment d'une extase prophétique, extase fatigante jusqu'au sommeil. Ce personnage devait aussi tenir un serpent sur les genoux, devant sa poitrine, posant en même temps le pied gauche sur un omphalos delphique placé devant lui.

M. Hauser est conduit à cette explication en s'appuyant sur l'opinion que les figures analogues de femmes assises par terre, notamment celle du cratère des Médicis et de la base de Sorrente, étaient aussi des Pythies.

Comme nous venons de prouver ici dans nos deux études précédentes que, de ces «Pythies», l'une est Déméter l'affligée assise sur l'Agélastos Pétra de Mégara, et l'autre Prokris expirante, l'explication de Hauser perd ses bases: la «Suppliante» reste de nouveau anonyme et sans explication possible de la situation pathétique où elle se trouve, situation qui rappela, avec raison, à un archéologue italien, Alessandro della Seta, celle des Niobides blessés par les flèches d'Apollon⁵.

Heureusement, l'examen technique minutieux, auquel Amelung et Hauser ont soumis cette statue, combiné avec notre explication du cratère des Médicis, peut nous amener à présent à proposer une autre

¹ *Bayer. Sitzungsber.* 1907 II, 220.

² *Röm. Mitt.* XXV p. 147.

³ *Les statues funéraires*, p. 124 fig. 66.

⁴ *Atti della Pont. accad. romana di archeol.* 1905 p. 121. fig. 1. — *Bonner Jahrbücher*, Heft 101 (1897) p. 161. — *Führer*, l. c. et *Vatican. Katalog*, II p. 585 taf. 57.

⁵ Ap. Hauser, l. c. p. 73-74.

explication de cette figure et même à la rendre sûre: 1° par le fait qu'elle explique à merveille toutes les particularités caractéristiques de la statue Barberini, relevées par ces deux savants, si compétents dans cette matière; 2° par le témoignage de quelques monnaies anciennes qui nous ont conservé d'autres copies du même original, copies qui présentent intacts les attributs caractéristiques de la figure, que le temps ôta à l'original comme pour mettre à l'épreuve les archéologues.

Ma première pensée, en abordant ce problème, était qu'une statue classique si belle et si souvent copiée par les sculpteurs de l'époque romaine, devait être aussi reproduite sur quelques monnaies anciennes, surtout si elle représentait un personnage mythologique, comme cela est certain. Alors je me suis souvenu immédiatement des monnaies arca-diennes des villes d'Orchomènes (pl. XI, 4-8) et de Méthydrion, (pl. XI, 1-3) qui frappées aussitôt après 370 av. J. C. ¹, ont pour type l'héroïne locale des Arcadiens: Kallisto la chasseresse, maîtresse de Zeus, au moment où, sur l'ordre de la jalouse Héra, Artémis lui perce la poitrine d'une flèche qui la renverse sur un rocher à côté de son enfant nouveau-né, Arkas.

Si l'on examine de près les nombreux exemplaires de plusieurs émissions que nous possédons des monnaies de ce type — j'ai devant moi une trentaine d'originaux et d'empreintes — on voit qu'il s'agit vraiment de la copie d'une statue célèbre, car bien que ce type se rencontre sur les monnaies de deux villes différentes, bien qu'il soit reproduit par un grand nombre d'émissions successives, il reste toujours invariable dans tous ces détails importants (pl. XI n° 1-8).

Les deux seules petites variantes, que ces exemplaires présentent entre eux, sont que l'enfant Arkas est quelquefois couché (pl. XI n° 1-5) au lieu d'être assis (pl. XI, 6-8) et que Kallisto porte quelquefois (pl. XI n° 7-8) un pétase sur la tête. Mais ces variantes n'ont aucune importance: en effet, d'abord, les monnaies en question appartiennent déjà à une époque où les graveurs monétaires, copiant des modèles célèbres, gardaient la liberté soit d'ajouter un détail, tel que le pétase, propre à rappeler plus facilement au spectateur qu'il s'agit d'une héroïne chasseresse (Kallisto dans le présent cas), soit de donner à un

¹ Head, *Historia Numorum* p. 451.

détail, tel que le petit Arkas, une pose et une place qui entraient mieux dans le champ rond du flan de la monnaie. L'essentiel pour comprendre qu'il s'agissait de Kallisto était de constater la présence de l'enfant, et non pas de savoir s'il était assis ou couché par terre.

Du reste, pour ces graveurs monétaires, la règle était non pas de reproduire fidèlement un chef-d'œuvre avec tous ses détails artistiques, mais bien de nous donner une figure mythologique d'après son type le plus connu et le plus célèbre, tout en se réservant la liberté d'adapter les détails au goût de leur époque, par exemple en ajoutant un peu plus de *pathos*. Ils se proposaient encore de rendre plus claire, plus accusée et plus reconnaissable la scène du mythe que représentait cette figure créée par un artiste célèbre (voyez ci-dessus, pag. 166).

Dans le cas présent, une seule remarque suffit déjà pour nous indiquer clairement que l'original copié par ces monnaies est notre statue même: les nombreuses émissions des monnaies en question représentent toutes l'héroïne tournée constamment à gauche¹. Or, Amelung² et Hauser³ ont déjà remarqué que les détails techniques de la statue originale de la «Suppliante Barberini» prouvent qu'elle était prédestinée à être vue seulement ainsi tournée à gauche.

Avant d'entrer dans l'examen des autres détails de la statue originale comparée avec ce type monétaire de Kallisto, examen qui prou-

¹ La seule exception (le petit bronze d'Orchomenos [pl. XI, n° 6], qui représente ce type tourné à droite) s'explique par la nécessité numismatique de varier le type sur les plus petites unités, pour rendre plus facile leur distinction, dans le cas — tel est le nôtre — où l'on pourrait confondre leur valeur par l'identité du type. Voyez p. ex. les variétés du type de l'aigle sur les monnaies de bronze de Ptolémée II (Svoronos: *Tà νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων*, pl. XVII, 1-21). Le même fait se produit aujourd'hui.

² Helbig-Amelung, *Führer* p. 393. An der Steinplatte ist ein oben vorspringender Rand vorne und an der r. Nebenseite fast bis zur hinteren Ecke angegeben, während die Rückseite rauh gelassen ist. Wir können daraus schliessen, dass der Beschauer die Rückseite gar nicht — auch die Gewandpartien sind hier mit weniger Sorgfalt ausgeführt als an der Vorderseite, — von der r. Nebenseite wenigstens das hinterste Viertel nicht sehen sollte, und wir müssen demnach annehmen, dass die Statue ursprünglich vor einer Wand aufgestellt war.

³ l. c. p. 73. Der Unterschied im Grade der Durchmodellierung der von allen gezeichneten wie photographischen Abbildungen als selbstverständlich gewählten Hauptansicht im Vergleiche mit der Rückseite ist ein zu erheblicher, als dass die Statue je frei gestanden haben könnte. Namentlich zeigt das oben vorspringende Glied des Sitzes, welches auf der rechten Nebenseite nur bis gegen die Finger der linken Hand hin ausgearbeitet wurde, dass auf allseitige Betrachtung keine Rücksicht zu nehmen war. u. s. w.

vera, à n'en pas douter, que la première est le prototype même imité, sinon copié par le second, voyons, conduits par la présence de ce type sur les monnaies de deux villes arcadiennes, si cet original de la Kallisto Barberini, statue célèbre sans doute, ne se trouve pas mentionné par d'autres sources anciennes.

Comme l'original en question appartient sûrement à l'art attique de la seconde moitié du V^e siècle¹, il ne peut pas être identifié avec la statue de Kallisto, œuvre du sculpteur Pausanias, dédiée par les Arcadiens à Delphes en 366 av. J. C. après leur victoire contre les Lacédémoniens². De plus, cette statue de Kallisto à Delphes ne peut pas être l'original reproduit par les monnaies Arcadiennes en question, car pendant que la Kallisto de celles-ci a près d'elle son fils Arcas, sous la figure d'un enfant nouveau-né, la Kallisto de Delphes avait près d'elle son fils Arcas accompagné de trois enfants à lui, Elatos, Apheidas et Azan; par conséquent, cet Arcas était représenté comme un homme déjà âgé.

Heureusement, nous savons par Pausanias³ que, sur l'Acropole d'Athènes, on voyait au voisinage de Parthénon, près des statues de Xanthippos et d'Anakréon, deux statues faisant pendant, œuvres de Deinoménès et représentant l'une Io, l'héroïne des Argiens, l'autre Kallisto, l'héroïne des Arcadiens, jeunes femmes «dont les mythes étaient identiques» (γυναῖκας δὲ πλησίον Δεινομένης Ἴω τὴν Ἰνάχου καὶ Καλλιστὴν τὴν Λυκάονος πεποιήκεν, αἷς ἀμφοτέραις ἐστὶν ἐς ἅπαν ὅμοια διηγήματα, ἕως Διὸς καὶ Ἥρας ὄργῆ καὶ ἀλλαγῆ, τῇ μὲν ἐς βοῦν, Καλλιστοῖ δὲ ἐς ἄρκτον).

Nous allons à présent chercher à prouver que la statue de la «Suppliante» Barberini, que les savants ont déjà regardée comme appartenant à un groupe⁴, est la Kallisto même de ce groupe de Deinoménès. Ce sculpteur est mentionné par Plinie comme l'un des

¹ Voyez p. 256 note 1.

² Pausanias X, 9, 3. — Hitzig-Blümner l. c. III p. 661 - 663. — Pomtow, *Studien* 461 pl. 24 et 24 b. — B.C.H. 1897 σ. 276 s. 1898, 331 s. — *Athen. Mitt.* 1906, 461 ἔξ. — *Klio* 1907, 412 ἔξ. — *Berlin. Phil. Woch.* 1912 n° 29 ἔξ. — Trendelenburg, *Die Anfangsstrecke der heiligen Strasse von Delphi* — Poulsen, *Bull. de l'Académie de Danemark* 1908, 380 ἔξ. — Karo: B.C.H. 1909, 219 ἔξ. 1910, 201 ἔξ. — Bourguet, *Fouilles de Delphes* III, I p. 4 s.

³ I, 25, 1. — Hitzig-Blümner I, 276.

⁴ Amelung et Hauser l. c.

quatre grands sculpteurs de l'Olympiade 95 (400 - 396 av. J. C.)¹. Comme des trois autres, Naucydès, Kanachos et Patroclus les deux premiers, au moins, appartiennent à l'école argienne, quelques-uns² ont voulu voir aussi dans Deinoménès un membre de cette même école. Cette hypothèse interdirait de lui attribuer la création de notre «*Suppliante*», qui est reconnue, avec raison, par tous les savants comme une œuvre originale attique de l'école de Phidias. Mais, d'abord, Pline se contente de nommer les quatre sculpteurs qui étaient en vogue pendant le 95^e Olympiade, sans les rattacher à une école spécial. Ensuite, la découverte, sur la même Acropole d'Athènes, de la signature d'un autre artiste Deinoménès appartenant au premier siècle av. J. C.³, indique que notre Deinoménès devait appartenir à une famille d'artistes Athéniens, d'autant plus que son nom n'est pas inconnu dans l'onomastique Athénienne⁴. Ainsi, nous connaissons, en 340, un Δεινομένης Ἀρχελάου Κυθαθηναίεύς, et un Δεινομένης Στηριεύς, vers 350 av. J. C. Comme l'*akmé* de notre Deinoménès est placée par Pline en 400 - 396 av. J. C. et comme le style de l'original de la «*Suppliante*» est reconnue appartenir soit au temps où «on avait déjà commencé l'exécution de la frise du Parthénon»⁵, c'est-à-dire vers 440-435 av. J. C., soit — ce qui me paraît le plus probable au point de vue technique — au temps de la transition du V^e au IV^e siècle (selon Matz), nous devons supposer, si notre statue appartient réellement à Deinoménès, que celui-ci l'a fait au début de sa carrière, une quinzaine d'années avant son *akmé*, soit vers 420 av. J. C.

Or, il y a de fort bonnes raisons pour accepter cette hypothèse. Les voici: Parmi ceux qui ont commenté la présence, si étrange, sur l'Acropole même d'Athènes, de ces statues d'héroïnes nationales d'Argolide et d'Arcadie, Io et Kallisto, Löschke⁵ a déjà bien compris

¹ N. H. XXXIV, 50.

² Pauly - Wissowa R. Enc. s. v. *Deinomenes*.

³ Löwy *Inscr. griech. Bild.* n° 232. — CIA. II, 1648. — Pauly - Wissowa l. c.

⁴ Kirchner, *Prosopographia Attica* I, n° 3188 - 3189.

⁵ Amelung, *l. c.* ci-dessus p. 256 note 1.

⁵ *Archaeol. Miscellen.* (Program Dorpat. 1880 p. 10). Beide Werke (Io und Kallisto des Deinomenes) machen einen fremdartigen Eindruck unter den übrigen Weihgeschenken auf der Akropolis; denn nicht einmal die Gruppe der Prokne und des Itys lässt sich ihnen völlig vergleichen, da Prokne wenigstens eine attische Königstochter war. In beiden Wer-

qu'il devait exister une raison historique pour justifier la dédicace sur l'Acropole d'Athènes de ces deux héroïnes nationales et si caractéristiques des Argiens et des Arcadiens. Or, en 420 av. J. C., époque présumée de la jeunesse de Deinoménès, nous savons que le jeune Alcibiade réussit par son énergie et son activité personnelles à conclure contre Sparte une alliance de cent ans entre Athènes, Argos (dont Io était l'héroïne), Mantinée (centre du culte Arcadien de Kallisto) et Elis. Cette alliance, regardée alors comme un « μέγα πεπραγμένον » d'Alcibiade, qui réussit ainsi « à diviser et à ébranler le Peloponnèse presque entier »¹, avait pour but principal la conquête de l'Arcadie entière, en vue d'unir entre elles l'Argolide et l'Elide et d'isoler ainsi Sparte dans le sud.

Quand, deux années plus tard (418 av. J. C.), éclata la guerre entre ces deux partis, les alliés d'Alcibiade se réunirent d'abord dans la ville de Méthydrion (l'une des deux villes arcadiennes dont les monnaies reproduisent notre statue de Kallisto) pour barrer la route vers Phlious à l'armée d'Agis, qui avait pris position sur une colline opposée à Méthydrion. Mais Agis leva le camp pendant la nuit et réussit à arriver à Phlious où l'attendaient les alliés de Sparte². Peu après, ces alliés d'Athènes attaquèrent et prirent la ville restée la plus

ken Weihgeschenke siegreicher Dichter oder Choregen zu sehen, wird nicht zullässig sein, wegen der meist sehr durchsichtigen Beziehungen, die zwischen allen auf der Burg befindlichen Monumenten und den dortigen Cultgottheiten bestehen. Statuen dramatischer Heldinnen würden in den Bezirk des Dionysos gehören. Wenigstens für die Kallisto lässt sich aber die Veranlassung ihrer Weihung vielleicht noch feststellen. Auch zu Delphi sah Pausanias (X, 9, 3) ihr Bild und zwar gehörte es hier zu dem grossen Weihgeschenk der Tegeaten von den Lakedämoniern, das wohl im Namen ganz Arkadiens gestiftet war. Ebenso wird Kallisto auf der Akropolis von Athen als Vertreterin Arkadiens gestanden haben, ein monumentales Zeugniß für die freundschaftlichen Beziehungen Athens und ihrer politisch geeinten Heimat. Ob die Weihung von Athenern ausgegangen ist, die etwa bei Mantinea mitgefochten hatten, oder von athenerfreundlichen Arkadern, man könnte an πρόξενoi denken, muss dahingestellt bleiben. Nur eine Annahme scheint mir ausgeschlossen, dass die Statue, wie die delphische, eine öffentliche Stiftung arkadischer Städte gewesen sei, da Weihgeschenke fremder Staaten sich auf der Akropolis sonst nicht nachweisen lassen. Ist diese Combination richtig, so würde Deinomenes, mindestens bis 360 tätig gewesen sein.

Auch die Io wird man nach dieser Analogie als Vertreterin eines Landes aufzufassen haben, und zwar scheint mir der Umstand, dass Epaphos mit dargestellt war [?] dafür zu sprechen, dass die Veranlassung zur Weihung Beziehungen des Stifters zu Aegypten gaben.

¹ Thucydide, V, 43 - 47. — Plut. *Alcib.* 14 - 15. — Diod. XII, 77.

² Thuc. V, 58.

fidèle aux Spartiates, en Arcadie, Orchoménos ¹ (la seconde ville qui copie sur ses monnaies notre statue de Kallisto). Après cette conquête, les alliés se rangèrent devant Mantinée (centre du culte arcadien de Kallisto: voyez ses monnaies) contre l'armée d'Agis, qui les battit, sans pourtant les disloquer complètement, grâce à la résistance du contingent athénien ².

Toutefois, la victoire d'Agis en cette grande bataille fut si importante qu'elle causa, peu après, la dissolution de l'alliance entre Athènes et Argos, — ville dont on expulsa alors les démocrates amis d'Alcibiade et partisans d'Athènes — et la soumission de Mantinée ³ à Sparte. Dans les années qui suivirent cette guerre, nous voyons un millier de ces exilés d'Argos et de Mantinée prendre part à l'expédition athénienne en Sicile (415 av. J. C.) et cela surtout par amitié pour Alcibiade ⁴.

C'est à ces malheureux vaincus et exilés d'Argos et de Mantinée que j'attribue la dédicace, entre 418 et 415 av. J. C., probablement sous l'inspiration et par les soins de leur «*πρόξενος*» Alcibiade, de ce groupe d'Io et Kallisto de Deinoménès sur l'Acropole, où déjà était exposé, depuis 420, le texte de leur alliance avec Athènes ⁵. Kallisto blessée mortellement par la déesse dorienne Artémis, et la non moins malheureuse Io fuyant la colère de la déesse péloponésienne Héra, représentaient, mieux que tout autre symbole, l'état de ces vaincus et exilés, amis d'Athènes, et formaient à elles seules un groupe qui semblait invoquer l'aide et la protection d'Athéna Polias, dont la ville avait alors pris sous sa protection ces exilés d'Argos et d'Arcadie. Si les autres alliés, les Eléens, ne sont pas représentés par une troisième statue, il faut peut être, en attribuer la cause au fait qu'ils ne prirent part ni à l'expédition de Sicile ni à la grande bataille de Mantinée, par dépit de ce que leurs alliés aient décidé, après la prise d'Orchoménos, de marcher contre Tégée et non pas contre Lépréon ⁶. Il est pourtant fort remarquable que le beau type que les Eléens ont gravé ces mêmes

¹ Thuc. V, 61.

² Thuc. V, 64 - 74.

³ Thuc. V, 75 - 79.

⁴ Thuc. VI, 43, 61. — Plut. - *Alcib.* 19.

⁵ Thuc. V, 47.

⁶ Thuc. V, 62.

années¹ sur leurs monnaies, (la femme ailée prise pour *Niké fatiguée* ou *Ekecheiria*², assise sur une base) rassemble tellement à notre Kallisto Barberini, que c'est sur elle que Kalkmann s'appuya pour soutenir son identification! Il n'est pas dit, dans le texte de Pausanias, que la Kallisto de Deinoménès était représentée expirante et ayant à ses côtés son enfant Arcas: cette pose lui est donnée par les monnaies des deux villes arcadiennes, Méthydrion et Orchoménos, qui copient la statue de la «Suppliante» Barberini. Heureusement, nous avons sur le même Deinoménès un autre texte ancien, qui nous apprend, au moins, que ce motif d'une mère ayant près d'elle son enfant nouveau-né était familier à ce grand sculpteur: Tatianus, l'apologiste-sophiste, dans son discours, aussi stupide qu'érudit, πρὸς Ἑλληνας (c. 33), qui date de 155 ou 172 après J. C.³, dit que Deinoménès, grâce à son art, a fait parler d'une Bésantis, reine des Paioniens, comme d'une femme qui avait accouché d'un enfant noir (Βησαντίδα τὴν Παιόνων βασίλισσαν, ὅτι παιδίον μέλαν [ἀπ]έκύθησεν, Δεινομένης διὰ τῆς ἑαυτοῦ τέχνης μνημονεύεσθαι παρεσκεύασεν).

Blümner⁴ et Löschke (l. c. p. 11) ont émis la supposition, fort probable, sinon sûre, que Tatianus a vu ce groupe de Bésantis à Rome, dans le théâtre de Pompée orné de statues de femmes, qui s'étaient distinguées par quelque chose d'anormal, statues choisies en Grèce par Atticus pour Pompée⁵. Löschke a émis, de plus, la supposition que ce passage sur Bésantis avec son enfant noir ferait allusion à l'Io même de Deinoménès sur l'Acropole d'Athènes. Il s'appuie surtout sur le fait que Io était la mère d'un enfant noir, le κελαινὸς Ἔπαφος⁶. Mais, d'abord, cette seconde hypothèse ne peut pas s'accorder avec la première, étant donné que Pausanias a vu l'Io de Deinoménès sur l'Acropole d'Athènes deux siècles après le transport en Italie de statues envoyées à Pompée par Atticus. Ensuite, cette hypothèse de

¹ Head. *Historia Numorum* p. 420 fig. 228.

² Hauser l. c. p. 59, note 1.

³ Christ *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας* B', 811.

⁴ *Arch. Zeit.* 1870 p. 86 etc.

⁵ Cicero *Ad. Attic.* IV, 9, tibi etiam gratias agebat (Pompeius) quod signa componenda suscepisses. — Ulrichs, *Griech. Statuen in Rom.* p. 22.

⁶ l. c. p. 11.

Löschke oblige — comme on l'a déjà remarqué ¹ — à séparer l'Io de la Kallisto, tandis que ces deux statues sont citées par Pausanias comme se faisant pendant (*die offenbar als Gegenstücke gedacht waren*) ². De plus, je remarque que Tatianus était trop documenté et trop au courant de tous les détails de la mythologie grecque pour confondre Io l'argienne avec une reine des Paioniens, aucun rapport ne justifiant ce reprochement. Löwy (l. c.) a donc complètement raison en soutenant que le groupe mentionné par Tatianus porte dans le texte de cet auteur son premier et véritable nom.

Quelle est donc cette Bésantis dont ne parle aucune autre source? Conduit par sa qualité de «reine de Paioniens» et par la grande ressemblance de son nom Βησαντις avec Βυζαντις et Βισανθίς, ethniques de villes Βυζάντιον et Βισάνθη de la Propontide, *jusqu'où s'étendait, avant l'invasion Perse de 513 av. J. C., le pouvoir des Paioniens* ³, j'ai supposé qu'il faut voir dans ce nom l'ethnique Βυζαντις, devenu nom propre et légèrement corrompu en Βηζαντις dans le texte de Tatianus. Or, voici ce qu'en cherchant j'ai trouvé à Byzance: un mythe local d'une héroïne blanche qui accouche d'un enfant noir, comme l'avait déjà fait Io l'Argienne:

Nous avons déjà vu pourquoi cette reine de Paioniens, la Bésantis de Deinoménès, ne peut pas être identifiée avec l'Io du même Deinoménès, bien que l'on ait dit que cette dernière eut de Zeus un enfant noir, Epaphos. Nous ajoutons de plus que les mythes relatifs à la naissance d'Epaphos sont étrangers à Byzance. Ils placent en effet cette naissance non pas à Byzance, mais soit dans une grotte de l'île d'Eubée ⁴, soit près du Nil d'Egypte, où Epaphos devient roi d'Egypte,

¹ Löwy, *Untersuchungen zur Griech. Künstlergeschichte* p. 35.

² Pour faire pendant à la Kallisto de Deinoménès, son Io devait être assise de la même manière sur un rocher vis-à-vis d'elle. Or, nous avons sur les vases et fresques antiques une grande quantité de représentations de cette héroïne assise ainsi et caractérisée par les cornes qu'elle porte sur le front, cornes qui doivent avoir rappeler à Pausanias: ἡ ἀλλαγὴ εἰς βόων. Toutes ses représentations peuvent très bien être des copies libres (regardez la pose, toujours la même, des pieds!) inspirées de l'original même de Deinoménès. Voyez p. ex. Roscher *Myth. Lex.* s. v. Io p. 271 fig.; p. 274 (vase d'Io de Ruvo); p. 275 (fresque) p. 278 vase à Naples. — Reinach *Rep. des vases*; I, 407, 416; II, 16, 27.

³ Herod. V, 1-2. — *Journ. Intern. d'Arch. Num.* XV p. 203 et p. 210.

⁴ Strabo. 10, 445.

se marie avec Memphis, fille du Nil, et donne naissance à Libya, l'héroïne des Libyens¹, peuple aussi noir que les Egyptiens. A côté de ce dernier mythe — qui est d'une tendance politique bien évidente et date probablement des temps historiques où les Hellènes ('Αργεῖοι) ou les Athéniens se mêlèrent aux affaires politique de l'Égypte — nous avons une légende purement locale de Byzance. D'après celle-ci, la même Io n'aurait pas eu de Zeus le fils appelé Epaphos, mais une fille, belle et anonyme, surnommée *Kéroessa* (= la Cornue), à cause des petites cornes qui lui poussèrent sur les tempes, à cette époque, en souvenir de sa mère Io, quand celle-ci arriva sous la forme d'une vache au pays de la future Byzance². Cette Kéroessa, dont les monnaies de Byzance nous donnent aussi la belle tête cornue³, devient la maîtresse de Poseidon, dont elle eut un fils Byzas, l'éponyme de la ville de Byzance. *Or ce Byzas est dit aussi éponyme du peuple noir, par excellence, des Βύζαντες*⁴, population Libyenne des Africains indigènes du pays *Βυζάκις, Βυζακίτις, Byzacium*, qui, à une époque reculée, avaient accueilli parmi eux les Phéniciens de Carthage sous la domination desquels ils tombèrent de bonne heure⁵. Leur pays, la Libye par excellence selon les Grecs, est celui qui est devenu plus tard la province romaine Africa. Comme le fils de Zeus et d'Io était le noir Epaphos, roi du peuple nègre des Libyens d'Égypte et père de la Libye même, héroïne noire, de même Byzas, le fils de Poseidon et de la Βυζαντίς Kéroessa, devait être un noir, en qualité d'ancêtre des Africains de Carthage. Nous savons aussi que Byzas était reconnu comme un roi des Paioniens Thraces du pays de Byzance⁶; on s'explique par là que Tatianus ait attribué le titre de reine des Paioniens à la mère de

¹ Apollod. 2, 1, 34.

² Dion. Byz. *Anapl. Bosp.* 54, ed. C. Wescher. — Hesych. Miles. = FHG. IV, 148.

³ Svoronos, *Κερόεσσα ἢ τοῦ Βύζαντος μήτηρ* ('Εφημ. Ἀρχαιολ. 1889 p. 71, pl. I, 7-9).

⁴ Steph. Byz. s. v. *Βύζαντες*, Λίβυες περὶ Καρχηδόνα, τῆς Λιβύης ἔθνος, ἀφ' οὗ ἡ πόλις Βυζάντιον. Καὶ Βυζάντιοι οἱ ἐν Λιβύῃ... Βυζάντιον... ἐκτίσθη ὑπὸ Βύζαντος τοῦ Κεροέσσης τῆς Ἰοῦς θυγατρὸς καὶ Ποσειδῶνος ἧ ὅτι τοῦ στόλου Βύζης ἦν ἡγεμῶν... τὸ δὲ κτητικὸν Βυζαντιακός· λέγεται καὶ Βυζαντιάς καὶ Βυζαντίς... Ἔστι δὲ Βυζάντιον ἐν τῇ Ἰνδικῇ. — Eusth. *ad Dion. Per.* 803: Τὸν δὲ Βύζαντα, οὗ ἐπώνυμον τὸ Βυζάντιον ἄστν, δικαιοτάτον φασὶ ἀνθρώπων γενέσθαι καὶ ἐπάρξαι τῆς παραλίας ἀπάσης Θράκης ἕως καὶ εἰς Αἴμιον τὸ ὄρος. Εἰσὶ δὲ καὶ Λίβυες Βύζαντες, καὶ πόλις ἐκεῖ Βυζάντιον.

⁵ Müller, *Numismatique de l'Afrique* II p. 38.

⁶ Cedren, p. 92 ed. de Bonne: Τὸ Βυζάντιον ὑπὸ Βύζου βασιλέως τῆς Θράκης ἐκτίσθη.

Byzas Kéroessa, qui était une héroïne indigène, une Βυζαντίς, (d'où Βηζαντίς) reine des Paioniens et mère d'un enfant noir.

Mais on se demande à présent par quel miracle un dieu grec, comme Poseidon, et une belle et blanche grecque, comme l'était Kéroessa, ont pu donner naissance à un négriillon?

Le fils d'Apollon, ou de Poseidon, *Delphos*, l'éponyme de Delphes, dont nous connaissons la figure éthiopienne par les monnaies archaïques de cette ville¹, a pour mère *Mélantho*, *Mélaina*, *Mélanis* ou *Kélaino*, noms qui signifient la *Noire*. Or comme nous savons que Poseidon, le père de Byzas, portait aussi chez les Athéniens le nom *Mélanthos*² (le Noir), nous pouvons supposer que c'est de ce Poseidon noir qu'Athéniens et Byzantins tirèrent parti, pour créer un mythe de tendance politique, mythe qui faisait de Byzas un nègre, car ni les autres mythes, ni les monnaies de Byzance à l'époque romaine³, qui nous donnent son portrait, ne le connaissent autrement que sous les traits d'un Européen. Et même sur les monnaies la tête de Byzas reproduit exactement les traits de l'empereur Commode, sous lequel furent frappées toutes ses monnaies.

Je ne citerai ici qu'à titre de coïncidence singulière le fait qu'en cherchant dans les physiologues anciens des témoignages sur la naissance d'un enfant noir d'une mère blanche, la seule analogie avec la naissance de Byzas que j'aie trouvée, se rapporte à un habitant de Byzance même! Pline (*Hist. Nat.* VII, 12), dans le chapitre sur les naissances anormales, raconte qu'un célèbre luteur, Nicaïas, *né à Byzance*, avait pour mère une femme provenant d'un adultère commis avec un Éthiopien; et, bien qu'elle ne différât en rien des autres par la couleur, son fils était parfaitement noir comme son grand-père

¹ Svoronos, *Numismatiques des Delphes*: B.C.H. vol. XX, p. 21, n° 12-16.

² Lycoph. *Alex.* v. 767: λήθης Μέλανθον ἀγγληθένθ' Ἰππηγέτην. — *Schol. vetera* l. c. Μέλανθος ὁ Ποσειδῶν παρὰ Ἀθηναίους, τὸν παρ' Ἀθηναίους Μέλανθον Ποσειδῶνα. — Tzetzes *Schol.* l. c.: Μέλανθος ὁ Ποσειδῶν παρ' Ἀθηναίους. — Eusthat. *Schol.* II. p. 116, 8 (A. 350): τὸν πόντον οἶνοπα φησὶν ὁ ποιητὴς καθ' ὁμοιότητα τοῦ αἵθουσ οἶνος ἀντὶ τοῦ μέλας διὸ καὶ Μέλανθος Ποσειδῶν παρὰ Λυκόφρονι, διὰ τὴν τοῦ πόντου μέλαιναν. — Du même *Schol. Od.* 1817, 5: Ἐπίθετον δὲ Ποσειδῶνος ὁ Μέλανθος· ὅπερ σύμβολον ἴσως ἦν τῶν κατὰ θάλατταν ἐπιθέτων ἀναπτυχθέν, ἵνα ἢ μὲν μέλαινα διὰ τὸν μέλαινα πόντον, τὸ δὲ ἄνθος διὰ τὴν πολίαν θάλασσαν.

³ Svoronos, Βύζας: Ἀρχ. Ἐφημ. l. c. pl. I, 16-17.

l'Éthiopien. Serait-ce une répétition aux temps historiques du mythe du nègre Byzas fils de la blanche Kéroessa et du Poseidon *Mélanthos*?

Comme ce Nicias est inconnu d'autre part, une autre hypothèse est permise. Une statue d'athlète de couleur noir, — telle par exemple qui était à Olympie celle de l'athlète Mnaseas de Cyrène, surnommé le Libyen (Λίβυς), œuvre de Pythagoras de Rhegion¹, — où celle de n'importe quel autre athlète nègre, a pu être rapportée au robuste négriillon Byzas, le κρατερός², du groupe célèbre de Deinoménès, recevoir à Rome le nom de *Vainqueur de Byzance* (Νικαίας Βυζάντιος) et donner aussi — à cause de la couleur blanche de sa mère — naissance au mythe qui attribuait à son grand père le couleur noire.

Or, — et ce ci a son importance — nous connaissons, pour le temps dont il s'agit, des faits historiques qui peuvent nous expliquer pleinement la naissance du mythe de Byzas noir, ancêtre des Libyens, et même nous révéler les causes qui déterminèrent la création et la dédicace de ce groupe de Deinoménès.

Peu après les événements historiques, exposés ci-dessus, — qui donnèrent lieu à la dédicace, par Alcibiade et ses amis d'Argos et de Mantinée, des statues d'Io et de Kallisto, œuvres de Deinoménès, — ce fameux général athénien poussa ses compatriotes à entreprendre la grande expédition de Sicile, espérant ainsi conquérir cette île et Carthage (ἐλπίζων Σικελίαν δι' αὐτοῦ καὶ Καρχηδόνα λήψεσθαι: Thucydide VI, 15).

Les habitants de cette dernière, connaissant déjà ces projets — trahis ouvertement peu après par Alcibiade à Sparte³ — craignaient toujours une invasion Athénienne⁴. C'est alors qu'Alcibiade «Καρχηδόνα καὶ Λιβύην ὀνειροπολῶν» gagne à ses vues de conquêtes infinies ses compatriotes, «ὥστε πολλοὺς ἐν ταῖς παλαιστροαῖς καὶ τοῖς ἡμικυκλίοις καθέζεσθαι τῆς τε νήσου τὸ σχῆμα καὶ θέσιν Λιβύης καὶ Καρχηδόνας ὑπογράφοντας» (Plut. *Alcib.* 17). C'est donc alors probablement

¹ Paus. VI, 13, 7. 18, 1. — Hitzig - Blumner, *Paus.* II, 595.

² Hesych. Miles l. c. p. 152.

³ Thuc. VI, 90: ἐπλεύσαμεν ἐς Σικελίαν πρῶτον μὲν εἰ δυνάμεθα, Σικελιώτας καταστρεφόμενοι, μετὰ δὲ ἐκείνους αἰθῆς καὶ Ἰταλιώτας, ἔπειτα καὶ τῆς Καρχηδονίων ἀρχῆς καὶ αὐτῶν ἀποπειράσοντας.

⁴ Thuc. VI, 34: αἰεὶ δὲ φόβου εἰσὶν μὴ ποτε Ἀθηναῖοι αὐτοῖς ἐπὶ τὴν πόλιν ἔλθωσιν.

que les Athéniens, cherchant à s'attirer l'amitié des Libyens de Byzacène, — qui, soumis au Carthaginois, haïssaient ceux-ci et prenaient en toute occasion le parti de leurs ennemis¹, — inventèrent le mythe de leur descendance de Byzas, fils du Poseidon Mélanthos d'Athènes. Nous avons déjà vu (pag. 238) qu'exactement au même moment et dans un but analogue, les mêmes Athéniens d'Alcibiade créèrent les mythes qui apparentaient les Ségestains aux Athéniens en les faisant descendre du héros attique Képhalos.

Le désastre de Sicile en 415 av. J. C., attribué pas les partisans d'Alcibiade aux calomniateurs qui l'avaient éloigné de la direction de l'expédition, annula tous ces rêves de conquête de la Libye. Mais, en 413, le général Athénien devenu suspect à Sparte, se réfugie chez Tissapherne, gagne son amitié au profit d'Athènes, occupe personnellement dans la Propontide plusieurs places fortes, entre autres: Bisantlie, Néoutichos, Ornos², donne une série de victoires éclatantes à sa patrie et, rappelé à Athènes, y revient couvert de gloire nommé στρατηγὸς αὐτοκράτωρ. Il était alors naturel que les anciens «ὄνειροπολήματα» d'Alcibiade pour la Libye reprissent corps. Or, le plus grand fait d'armes d'Alcibiade, — celui qui précisément motiva son rappel d'exil et sa nomination comme στρατηγὸς αὐτοκράτωρ, — fut la prise, en 409, de la grande et puissante ville de Byzance³, la patrie de la Bésantis de Deinomenès. A cette époque, les ennemis les plus acharnés et les plus dangereux d'Athènes dans l'armée de Sparte étaient les Siciliotes conduits par les Syracusains. Pour les obliger à se retirer du pays d'Orient, où l'on combattait alors, il n'y avait rien de mieux que de les faire attaquer chez eux par un puissant voisin. Or, précisément dans la même année, peu avant la prise de Byzance, nous voyons les Egéstains, seuls partisans d'Athènes en Sicile, inviter chez eux, sans doute sur le conseil de leur ami Alcibiade, les Libyens de Carthage. Les Carthaginois arrivent alors en grand nombre sous la direction d'Annibas, neveu d'Amilcas; peu après, les grandes villes grecques du parti de Syracuse, Sélinote, Himéra et Akragas, sont

¹ Müller, *Nomismatique de l'ancienne Afrique* II p. 38.

² Thuc. VIII, 45 etc. — Plut. *Alcib.* 36. — Cornél. *Nep. Alcib.* 7.

³ Xenoph. *Hell.* I, 3, 20 et 12-22. — Diod. Sic. XII, 66-67. — Plut. *Alcib.* 31.

prises et détruites de fond en comble. Ce pillage obligea les Syracusains à rappeler d'Orient leurs forces, qui y opéraient contre Alcibiade et ses alliés au nombre desquels se trouvait Byzance¹. Rien donc de plus naturel que de penser que le parti athénien de Byzance, sous l'inspiration d'Alcibiade, cherchât alors par la création et la dédicace, en 409, du mythe en question et du groupe de la Bésantis de Deinomenès à flatter et à s'attacher les Libyens comme descendants du dieu athénien Poseidon Mélanthos et de l'héroïne de Byzance, grande ville alliée d'Athènes et qui avait des grandes relations commerciales avec les côtes de l'Afrique. Les mythes plus anciens qui, probablement pour des raisons historiques et politiques analogues, avaient fait d'Io la mère du noir Epaphos d'Égypte, légitimaient aussi la création du mythe de Kérœssa, fille de cette même Io, comme mère du négriillon Byzas. Il n'est dit nulle part que ce troisième groupe de Deinomenès fût placé sur l'Acropole d'Athènes; mais on peut l'induire avec une grande probabilité, d'abord du fait que c'était une des statues qu'Atticus envoya de Grèce et surtout d'Athènes, à Pompée, ensuite de sa parfaite parenté, technique et symbolique, avec les deux autres offrandes, en 418-415, des Argiens et Arcadiens, qui, comme les Byzantins, étaient partisans d'Athènes et amis du même Alcibiade. Du reste, ces trois groupes d'*Io*, *Kallisto* et *Byzantis* avec leurs enfants, œuvres du même sculpteur, étaient conçus dans le goût attique du temps d'Alcibiade. On peut s'en rendre compte par le célèbre tableau d'Aglaophon, peintre ami aussi d'Alcibiade. Ce tableau, exposé sur l'Acropole d'Athènes, représentait en effet la nymphe Némée assise et portant *entre ses bras sur ses genoux* Alcibiade enfant. Il est aussi à remarquer en passant que les reliefs de la base en marbre de ce tableau, retrouvée à Athènes, présentent un style identique à celui de la *Kallisto Barberini* de Deinomenès².

Le groupe de la Bésantis de Deinomenès, transporté déjà au temps de Pompée à Rome, y devait naturellement susciter de nombreuses copies, tant à cause de son art classique qu'à cause de l'étrangeté de son sujet mettant en scène une mère blanche accompagnée

¹ Svoronos. *Das Athener Nationalmuseum* p. 464 (fig. 219-221) etc. pl. LXVII.

² Diod. Sic. XIII, 84. — Holm, *Gesch. Siciliens* II, 83.

d'un enfant noir! Je n'ai pas eu encore le temps de rechercher si, parmi les statues de nos musées, il existe des groupes où l'on pourrait reconnaître des copies de cet original célèbre en qui je me plais aussi à retrouver le prototype de quelques-unes des personnifications postérieures que nous possédons de l'*Africa*, de la *Libya*, de l'*Aegyptos*, représentées souvent avec des cornes sur le front, comme Kérœssa, et qui sont aussi des mères de négrillons tels que Byzas qui les accompagnent. Je remarquerai seulement que le négrillon à ma connaissance le plus désigné pour être regardé comme une copie de l'enfant de la Bésantis de Deinoménès, se trouve précisément à Rome ¹.

Revenant à la Kallisto Barberini, il ne me reste plus qu'à faire voir, par sa comparaison détaillée avec les copies sur les monnaies arcadiennes, que toutes ses particularités s'expliquent à merveille par celles de la statue de Kallisto, reproduite par les monnaies des Arcadiens.

Pour bien établir cette comparaison, il faut, avant tout, se faire une idée claire de la manière dont les graveurs des monnaies de cette époque copiaient les modèles célèbres de la sculpture ancienne.

Les numismates ² datent les monnaies en question, d'Orchoménos et de Méthydrion, tout de suite *après* 370 av. J. C. année de la bataille de Leuctres, du relèvement de Mantinée, de la fondation de Mégalopolis et de la création de la Ligue arcadienne. Mais comme Orchoménos et Méthydrion sont, avec Héraïa, les seules villes arcadiennes qui restèrent toujours fidèles au parti de Sparte, — fidélité motivée par la haine que ces villes nourrissaient contre Mantinée —; comme, de plus, Méthydrion est une des villes dont les habitants sont transplantés de force à Mégalopolis en 370, il est évident que les plus anciennes de ces monnaies sont un peu *antérieures* à cette date, et que, par conséquent, elles appartiennent à l'époque de la guerre et de la haine de

¹ Amelung, *Kat. Vatican* I, 96, 62. — Reinach, *Rep.* III, 261, 8.

² B.M.C. *Peloponnesus* p. 190. — Head, *Hist. Numorum* p. 451. — Imhoof-Blumer; *Z. f. Num.* III, 1876 p. 269 - 353; *Monnaies grecques* p. 194 et p. 200 ss.

ces cités contre Mantinée. Je regarde, comme une expression de cette haine, le choix, par ces deux villes, pour leur type monétaire, de la statue de Kallisto par Deinoménès. Elles pouvaient ainsi rappeler, selon la mode numismatique d'alors des allusions historiques, à leurs ennemis Mantinéens — surtout en y ajoutant, comme Orchoménos, sur la partie droite de ses pièces l'Artémis dorienne tuant Kallisto de ses flèches — la défaite de 418 av. J. C., après laquelle ces même Mantinéens consacèrent sur l'Acropole d'Athènes ce type de Kallisto succombant sous les flèches de la déesse dorienne Artémis. Pour moi, la preuve de la justesse de cette hypothèse réside dans le fait que ce même type d'Artémis tuant Kallisto, se retrouve *identique* sur les monnaies contemporaines d'Héraïa, la troisième grande ville ennemie des Mantinéens¹.

En tout cas, même si ces pièces n'étaient pas de 370 av. J. C., mais un peu postérieures, p. ex. de 366, quand, après leur victoire contre les Lacédémoniens, les Arcadiens dressèrent à Delphes les statues de leurs héros éponymes (pag. 261), elles restent toujours postérieures, de plus de 50 ans, à 418, date de la création du type de Kallisto par Deinoménès. Or, nous savons, par un grand nombre d'exemples, que les graveurs monétaires, en copiant une statue classique, en accommodaient les détails au goût et à la mode de leur époque, en les accentuant pour ajouter plus de pathétique et de mouvement à la situation et plus de clarté au nom du personnage reproduite. D'après cette règle, nous devons donc, dans le cas présent, nous attendre à retrouver l'expression de souffrance digne et presque sereine de la Kallisto Barberini mourante, de l'école de Phidias, rendue par le copiste de 370 *un peu plus* pathétique et mouvementée. Or, cet «*un peu plus*» est la seule différence qu'on peut constater entre notre statue de 418 et ses copies de 370 ou 366 av. J. C., comme nous pouvons nous en convaincre en comparant les deux descriptions suivantes:

I) Sur les monnaies en question nous avons la jeune femme

¹ Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* p. 194 — Head *l. c.* p. 448 — *B. M. C. Peloponessus* p. 182, No 17-18 pl. XXXIV, 13. Il ne faut pas non plus oublier que, sur la même Acropole d'Athènes, une autre offrande historique du même temps était: Διατρεφούς χαλκοῦς ἀνδριᾶς ὁϊστοῖς βεβλημένος, comme Kallisto.

Kallisto, portant un chiton transparent avec une ceinture et, autour de la partie basse du corps, un épais «péplos» couvrant en désordre une partie du siège. Elle reçoit soudain à la poitrine une flèche d'Artémis qui la renverse contre un monticule formé d'un rocher si élevé que ses pieds se trouvent audessus du sol. Elle soutient son corps défaillant de la main gauche, posée sur une des extrémités du rocher. Sa belle tête, coiffée comme celle de la statue Barberini,—quelquefois ornée sur les monnaies d'un pétase pour montrer avec plus de clarté qu'il s'agit d'une chasseresse—est un peu renversée en arrière, symptôme de la souffrance et de l'agonie. De même, sa main droite retombe lasse sur ses genoux avec le doigts allongés. Ses pieds sont placés tous les deux un peu plus haut que le sol; le pied gauche porté en avant pend dans la vide, tandis que le droit, ramené en arrière, repose sur une proéminance du rocher (voyez surtout pl. XI, fig. ⁵). Sa poitrine est percée par la flèche d'Artémis, qui vient de la renverser sur ce rocher. Près d'elle, en bas, apparaît, tout nu, son enfant Arkas, soit assis et âgé de quelques mois, lui tendant la main droite, soit couché sur le dos, comme un bébé qui vient de naître. Près de cet enfant se trouve quelques fois (pl. XI, N° 6) le monogramme de son nom ΑΡΚΑΞ, et, autour de la Kallisto, les ethniques ΕΡΧΟΜΕΝΙΩΝ ou ΜΕΘΥΔΡΙΕΩΝ. L'arc, qui devait, avant tout, caractériser cette nymphe comme chasseresse, n'est pas indiqué ou visible. On doit cependant le supposer soit rejeté de la main gauche au moment où la nymphe cherche à s'appuyer de cette main, toute ouverte, sur le rocher; soit passé vite, au moment de la chute, de la main gauche dans la main droite qui, défaillante, le laisse tomber sur les genoux ou sur le sol.

II) La «Suppliante» Barberini est de même renversée subitement sur le sol par un coup qu'elle a reçu à la poitrine¹. Elle porte les mêmes vêtements et disposés de même, autant qu'on peut comparer (pl. XI, 1-5).

¹ Hauser l. c. 62: Amelung zieht darum den Schluss, die Jungfrau sei durch äussere Gewalt auf den Sitz geworfen. — Amelung-Helbig S. 393: das Mädchen lehnt sich zurück und stützt sich rückwärts mit dem l. Arm auf die Sitzfläche. Die Bewegung ist so heftig, dass die Oberschenkel vom Sitze gehoben werden. Die Füsse hängen anscheinend frei in der Luft; nur der r. könnte auf einer besonderen Unterlage geruht haben, die aber mit dem Sitze keinesfalls, etwa als vorgelagerte Stufe, verbunden war.

Elle a les cheveux disposés exactement de la même manière. Elle présente la même face que toutes les monnaies (pag. 260). Elle a aussi la tête renversée de même en arrière et de sa bouche sort un soupir¹ de souffrance, bien d'accord avec l'expression un peu plus accusée du type monétaire. De même le Niobide du vase de la Collection Jaffa, blessé à la poitrine par une flèche d'Artémis, n'est qu'une copie libre de notre Kallisto, imitant exactement la position de la tête, de la main gauche etc.². De plus, notre Kallisto est renversée, ainsi que celle des monnaies sur un rocher élevé. Car, comme on l'a déjà remarqué, la mince plinthe ancienne qui la portait était certainement destinée à être posée sur un autre bloc, grand, élevé et fait de marbre ou de rocher, avec une proéminence sur laquelle devait se fixer le pied gauche, par un morceau de marbre que le sculpteur laissa adhérent à la sole de ce pied³: de ce morceau, seul, l'original garde encore quelques restes, qu'on a pris, à tort, pour ceux de la sole d'une sandale,

¹ Hauser l. c. p. 69. Ob sich dieser Mund zu einem Seufzer oder einem leisen Worte öffnet, bleibt zunächst dahingestellt. Aber der trübe Ernst in den herabgezogenen Mundwinkeln und der müde Blick des Auges mit seinem fallenden Lid unterstützen den Ausdruck mehr, als dass sie ihn hervorrufen; das sieht man am besten an Abgüssen des Kopfes, welche ihn senkrecht stellen. Das eigentliche Pathos spricht aus der Haltung des Hauptes, das so widerstandslos rückwärts hängt; so kraftlos sich zur Seite neigt.

² Voyez aussi, pour la tête renversée, l'épaule nue, la main droite tombant sans force sur les genoux etc., les Amazones, Niobides, héroïnes, soldats, barbares, mourant de blessures dans Reinach *Rep. des reliefs* I, 224, 1 (frise de Phigaleia) I, 475, N et R (reliefs du monument de Nereides à Xanthos) I, 286, 1-2 (Tabula Iliaca) I, 304, 40 (collone aurelienne) III, 492 (Niobide) III, 130 (Alkestis mourante) etc. Cette dernière est certainement inspirée par notre Kallisto de Deinoménès.

³ Amelung, *Vat.* s. 586: Zu beachten ist, dass sich der Sitz augenscheinlich noch weiter nach unten erstreckte; an der Statue im Pal. Barberini, bei der keine Basisplatte ergänzt ist, hängt das Gewand tiefer herab, als der Sitz erhalten ist; man hat den unteren Teil nicht mit dem übrigen aus einem Block gearbeitet, vielleicht aus geringerem Material. Sicher ist es ferner, dass der r. Fuss auf einer Unterlage stehen musste; diese konnte sich aber nicht gleichmässig ausbreiten, wie die Basisplatte im Vatican; das beweist der herabhängende Teil der im Pal. Barberini unklar bleibt, ob der l. Fuss ganz frei in der Luft schwebte; an der erhaltenen Ferse des barberinischen Exemplares ist keine Spur eines Anschlusses bemerkbar, und doch scheint es notwendig, eine Unterstützung anzunehmen.—Voyez aussi Helbig-Amelung, *Führer* II, p. 393: Von dem Sitze ist augenscheinlich nur das Oberteil erhalten; dies wird durch die Tatsache bewiesen, dass links ein Teil des Gewandes tiefer herabhängt als die Steinplatte reicht. Man hat diesen Gewandzipfel jetzt in der Hochbasis des Marmors verschwinden lassen, doch ist er auf früher gefertigten Photographien und Abbildungen der Statue sichtbar. Der untere Teil des Sitzes war also besonders gearbeitet, vielleicht aus schlechterem Materiale.

d'où les explications erronées de Visconti et Amelung qui ont cru y voir, soit Didon *unum exuta pedem vinculis*, soit une *μονοσάνδαλος* du culte chthonien (pag. 258). Une base-rocher *identique* nous est conservée par un grand nombre de monuments et surtout par la statuette d'un autre célèbre chasseur, le Képhalos du Cabinet de Médailles de Paris, qui s'appuie identiquement sur la main gauche et a les pieds exactement placés de la même façon ¹.

Ni l'original, ni ses deux copies du Vatican et de Petrograd n'ont conservé la main droite de la figure à partir du *καρπός*. Pourtant, l'original Barberini est restauré, en cette partie, avec une main *antique* faite d'un autre marbre et d'un travail ancien, maladroit (romain) ².



Fig. 1.

Cette nouvelle main convient pourtant si bien aux dimensions et à la pose si particulière de l'original, qu'il est impossible de supposer qu'on l'ait prise d'une autre statue. Elle fut certainement faite exprès pour notre statue, dans le dessein de réparer une mutilation de l'époque romaine. Pourtant, cette nouvelle main ne concorde pas avec celle de la Kallisto des monnaies, qui est représenté tombant inerte sur les genoux; de plus, «la branche» ³ qu'elle tient ne peut être ni le reste d'une *branche de la suppliante* (*ἰκετήριος κλάδος*), ni un «serpent de Pythie», mais bien un objet en forme de serpent-nous en avons pour preuve les restes qu'il a laissés sur l'étoffe qui couvre la cuisse droite de l'original et des ses deux copies. De ces constatations, nous devons conjecturer, — à présent que nous savons qu'il s'agit d'une nymphe chasseresse par excellence, — soit que cette main tenait l'arc (voyez notre restauration fig. 1), passé de la main gauche à la main droite au moment où Kallisto avait besoin de toute la paume de sa main gauche pour s'appuyer sur

¹ Babelon. *Le Cabinet des Antiques* pl. III. Du même *Katal. des bronzes du Cab. des Médailles*. Voyez aussi: *Jour. Intern. d'Arch. Num.* vol X, pl. VI, 36; X, 19. — *B.M.C. Peloponnesus* pl. XVII.

² Amelung, *Kat. Vat.* II, 584: Die r. Hand ist tatsächlich von anderem Marmor und ganz grober Arbeit.

³ Amelung, *Vat.* l. c.: am ehesten ein Teil eines Stengels oder Astes. — Helbig - Amelung, *Führer* p. 394: Der r. Unterarm ist mässig gehoben und die Hand muss ursprünglich ein Attribut gehalten haben, dessen Ansätze an den höchsten Falten auf dem r. Oberschenkel abgearbeitet, aber an ihren Spuren noch heute kenntlich sind.

le rocher (voyez un grand nombre d'Apollons, Artémis, héros chasseurs et nymphes chasseresses, qui, tous, tiennent l'arc dans la main droite quand il se rervent de la gauche pour soutenir leur corps)¹, soit que la main droite de l'original intact était figurée, de même que sur les monnaies, ayant déjà laissé tomber sur les genoux, l'arc, (voyez notre restauration pl. XI, 10), que le graveur n'avait ni la possibilité ni même le besoin de reproduire aussi, les autres détails étant plus que suffisants pour indiquer clairement à tous qu'il s'agissait de la chasse-resse Kallisto. Le grand soin avec lequel on a supprimé de l'original de notre statue les parties de l'arc figurées sur les genoux de la nymphe à l'époque romaine à laquelle appartient la main droite restaurée, (Hauser l. c.) me fait supposer que ce restaurateur enleva l'arc des genoux pour le mettre plus en apparence dans la main droite qui, primitivement, devait être vide ainsi qu'elle est figurée dans les monnaies arcadiennes. Je n'ai pas à présent sous les yeux l'original pour voir s'il n'a pas conservé, parmi les plis profonds du chiton, des traces de la fixation de la flèche de métal sur la poitrine de Kallisto. Mais Amelung et Hauser parlent de plusieurs traces et retouchements sur la poitrine². De plus, la grande planche phototypique de Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* n° 415 et même la reproduction que donne le cliché de M. Hauser (ici pl. XI, 9) présentent clairement aux yeux, au

¹ B.M.C. *Thessaly* pl. IV, 1-2 (Philoctète) blessé; pl. VII, 2-3 (Artémis); Imhoof Blumer, *Monnaies grecques* pl. D. 9-10 (Apollon); et pl. H, 10 (Apollon) etc.

² Hauser, p. 66: Am Zustande des Marmors machte Amelung ferner die Beobachtung, dass Ansätze eines ursprünglich von der rechten Hand gehaltenen Attributs, «an den höchsten Falten auf dem rechten Oberschenkel abgearbeitet, aber an ihren Spuren noch heute kenntlich sind». Diese Beobachtung muss erweitert werden. Was man selbst an Bruckmanns Lichtdruck deutlich erkennt: auch unten an den zwei vordersten Falten des rechten Ärmels wurde ein Stück weggenommen. Ferner — und das scheint mir wichtiger, lässt sich aber in der Abbildung nicht deutlich genug verfolgen — läuft durch die Chitonfalten, unterhalb der Brüste, ungefähr in der Richtung vom rechten Ellenbogen auf die linke Brustwarze zu, eine nicht genau geradlinige Furche, an welcher angekommen die senkrecht vom rechten Busen herabfließenden Falten aussetzen, dann in rechtem Winkel umbiegen, somit von hier ab ungefähr wagrecht laufen. Feine, nur eingeritzte Stoffbrüche am Rand der Furche deuten darauf hin, dass hier einst ein Fremdkörper nicht etwa bloss sich anschmiegte, sondern auch — vom Beschauer aus gesprochen — sich von rechts nach links in dieser schrägen Furche hinbewegte, die Falten, auf die er nicht gleichmässig drückt, stellenweise mit sich ziehend. Über die nackte Brust aufwärts kann der einst anhaftende Körper nicht mehr deutlich verfolgt werden; doch fühlt man fast auf der Höhe der Achsel eine rauhe Stelle. Besonders zu beachten wäre, dass in den Tiefen der Furche jede Modellierung aufhört.

point où j'ai fixé la flèche, une cavité profonde creusée entre les plis des étoffes de la poitrine, cavité ayant la forme d'une blessure de flèche, dans laquelle on pouvait fort bien fixer la pointe de la flèche, dont la tige pouvait être tenue entre les doigts de la main gauche qui portait l'arc (voyez notre restauration fig. 1). Ainsi nous aurons la répétition d'un motif aimé déjà par l'art éginétique¹, le blessé portant la main droite à la flèche qui lui perce le corps.

Quant au jeune Arkas, qui devait être travaillé à part et posé sur le bas du rocher qui portait Kallisto, il est à espérer qu'on retrouvera l'original, ou une de ses copies, parmi les nombreuses œuvres de nos Musées. Que ce petit Arkas de Deinoménes dût être aussi célèbre que sa mère, nous le voyons par une reproduction libre, que nous avons de lui comme type principal sur une rare monnaie d'argent des Arcadiens de la même époque².

Athènes, Mai 1915

JEAN N. SVORONOS



¹ Collignon - Baumeister, *Gesch. d. gr. Plastik* I p. 306 fig. 144.

² *Rev. Num.*, 1865 pl. VII, 2. Voyez aussi le jeune Arkas aux mains d'Hermès sur de beaux didrachmes frappés par les Phénéates d'Arcadie après 362 av. J. C. (Head, *Hist. Num.* 2 p. 452).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΙΣΤ' ΤΟΜΟΥ

TABLE DES MATIÈRES

TOME SEIZIÈME (1914)

	Pages
I. G. MILNE, A hoard of Constantian coins from Egypt . . .	1—27
ΚΩΝΣΤ. Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΥΛΟΥ, Ἡ σφραγὶς τοῦ αὐτοκράτορος Δούκα Βατάτζη (avec 3 vignettes)	28—31
— — Σφραγὶς Νικήτα μητροπολίτου Ἀθηνῶν	32
GUSTAVE BLUM, Numismatique d'Antinoos (avec 3 vignettes et les planches I-V)	33—70
I. N. SVORONOS, Un groupe inconnu de trois statues à Si- cyone (avec 3 vignettes)	71—80
I. N. SVORONOS, Stylides, ancres hierae, aphlasta, stoloι, ackro- stolia, embola, proembola et <i>totems</i> marins (avec 19 vignettes)	81—152
I. N. SVORONOS, Explication de la base de Sorrente. Déméter Agelastos à Megara et Eleusis (planches VI-VII)	153—210
Chronique: Presentation of the medal of the Royal Numis- matic Society to M. Jean N. Svoronos	211—212
I. N. SVORONOS, Explication du cratère des Médicis: Képha- los devant l'Aréopage d'Athènes (avec 1 vignette et les planches VIII-X)	213—254
I. N. SVORONOS, Explication de la «Suppliante» Barberini: Kallisto, œuvre de Deinoménès, sur l'Acropole d'Athènes (avec 1 vignette et la planche XI)	255—278
Table des matières	279



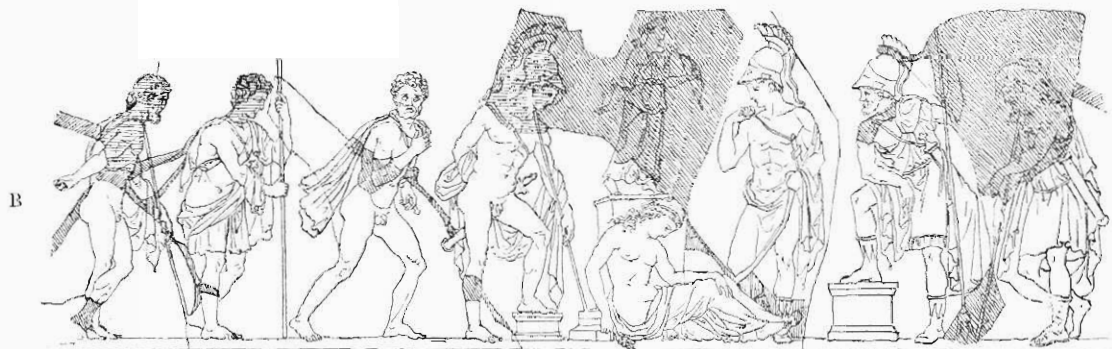
A



B

CRATÈRE DES MEDICIS

(Clichés ex Jahresheften des Oest. Archaeol. Institutes vol. XVI, 1913, p. 36—37 fig. 19—20).



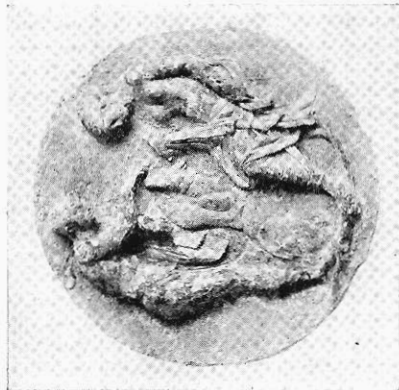
CRATÈRE DES MEDICIS

(Clichés ex Jahresheften des öster. archaeol. Institutes vol. XVI (1913), p. 38–39 fig. 21–22 et p. 55 fig. 23.)



1

2



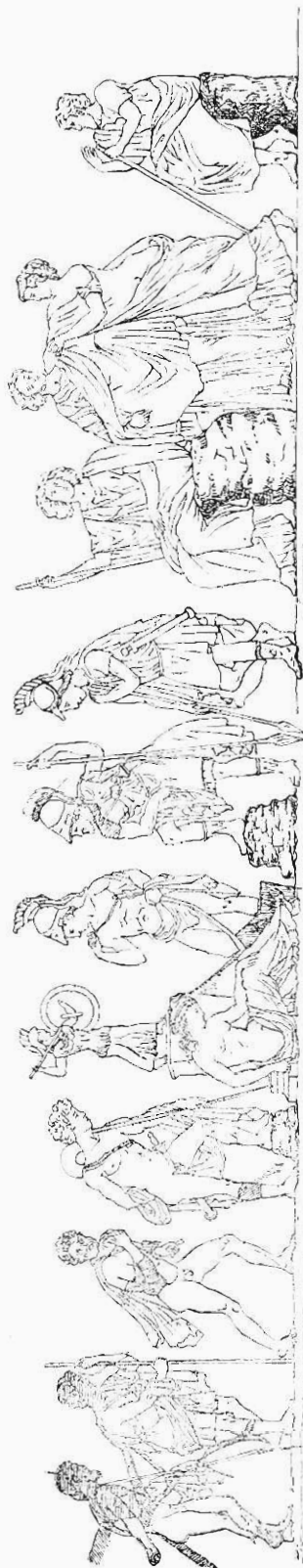
3



4



5



6 ΗΛΕΙΟΣ β ΠΑΝΟΤΕΥΣ γ ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ δ ΚΕΦΑΛΟΣ ε ΑΘΗΝΑ ΑΡΕΙΑ η ΑΡΗΣ θ ΕΡΕΧΘΕΥΣ ι ΒΟΥΤΗΣ κ ΠΡΑΣΙΘΕΑ λ ΠΡΟΚΝΗ μ ΦΙΛΟΜΗΛΑ ν ΠΑΝΔΙΩΝ
ζ ΠΡΟΚΡΙΣ
ζηθος ηθηος θηθος ιθηθος κθηθος λθηθος μθηθος νθηθος ξθηθος οθηθος πθηθος ρθηθος σθηθος τθηθος υθηθος φθηθος χθηθος ψθηθος ωθηθος
θηθος ιθηθος κθηθος λθηθος μθηθος νθηθος ξθηθος οθηθος πθηθος ρθηθος σθηθος τθηθος υθηθος φθηθος χθηθος ψθηθος ωθηθος

6



7

8

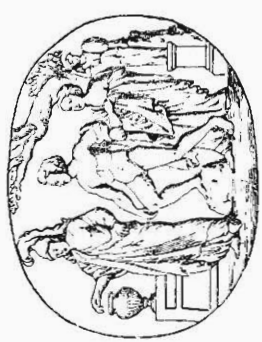
9

10

11

12

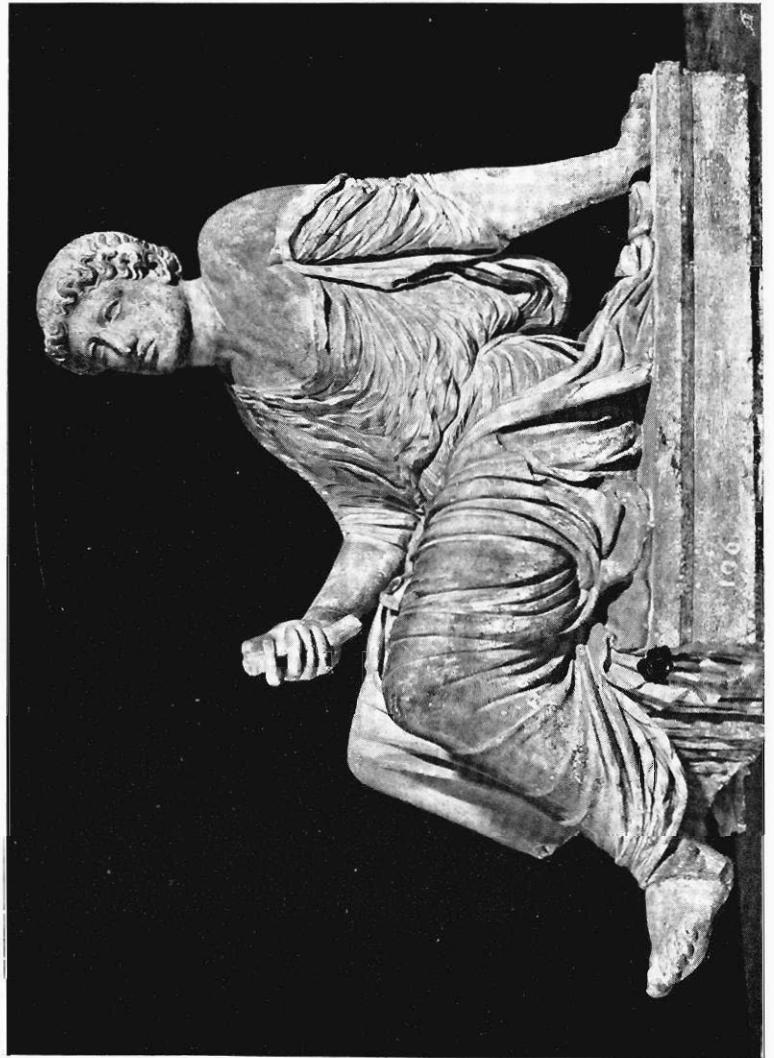
13



CRATÈRE DES MÉDICIS. PROCÈS DE KEPHALOS DEVANT L'ARÉOPAGE D'ATHÈNES

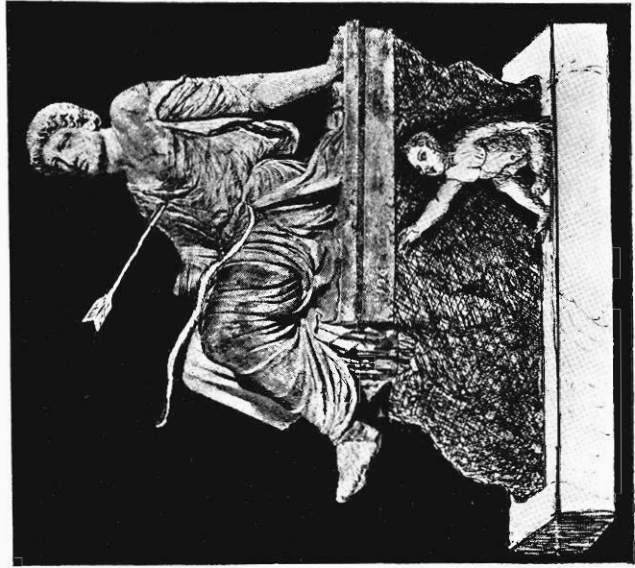


1-8



KALLISTO ŒUVRE DE DEINOMÈNE SUR L'ACROPOLE D'ATHÈNES

9



10

