

P. WUILLEUMIER

---

# CRATÈRE INÉDIT DE CEGLIE

---

Extrait de la *Revue Archéologique*  
(Juillet-octobre 1933)

---

PARIS (6<sup>e</sup>)  
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX  
28, rue Bonaparte, 28

Bibliothèque Maison de l'Orient



171993

A ma petite Hélène,  
Bien affectueusement

duy

## CRATÈRE INÉDIT DE CEGLIE

Depuis quelque trente années, les savants italiens et français, anglais et allemands qui visitent le musée de Tarente notent avec curiosité un cratère à volutes<sup>1</sup> recueilli avec plusieurs autres vases, attiques et italiotes, dans une tombe de Ceglie, près Bari ; mais, ne disposant d'aucune reproduction, n'osant même le regarder à loisir, ils se bornent à des allusions rapides et souvent erronées ; je n'avais pu moi-même l'étudier jusqu'ici que dans ces conditions peu propices<sup>2</sup>. Or le hasard d'une promenade dans les rues de Rome vient d'en livrer les photographies à l'un de mes amis qui, sachant l'intérêt que j'y porte, a bien voulu me les transmettre. Peu de vases présentent une telle valeur à la fois documentaire et artistique.

### A) LES SUJETS

#### a) *Face principale : Bacchanale* (fig. 1)

La Bacchanale qui occupe seule une face entière se joue entre cinq personnages. Quatre sont, pour ainsi dire, de

1. Haut. : 0 m. 71 ; diam. sup. : 0 m. 42.

2. Bibliographie : QUAGLIATI, *Not. Sc.*, 1900, p. 504 ; PICARD, *Bull. corr. hell.*, 1911, p. 191-2 ; 202 ; BIEBER, *Jahrb.*, 1917, p. 55, n. 2 ; ALBIZZATI, *Alli Pont. Accad.*, XIV, 1919, p. 212 ; TILLYARD, *The Hope vases*, Cambridge, 1923, p. 9 ; WATZINGER, *Gr. Vasen in Tübingen*, 1924, p. 55, ad E 174 ; BEAZLEY, *Journ. Hell. st.*, 1926, p. 292 ; 1927, p. 228 ; *Gr. vases in Poland*, Oxford, 1928, p. 72, n. 4 ; MOON, *Pap. Brit. Sch. Rome*, 1929, p. 30 ; WUILLEUMIER, *Rev. arch.*, 1929, II, p. 197 ; 1931, I, p. 250 ; WATZINGER, in FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Gr. Vasenmal.*, III, p. 324 ; 341 ; 348, n. 13 ; MAYER, in PAULY-WISSOWA, *R. E.*, s. v. *Metapontum*, col. 1365 ; QUAGLIATI, *Il Mus. Naz. Taranto*, 1932, p. 26. J'ai décrit rapidement le reste de la trouvaille dans mon premier article (*Rev. Arch.*, 1929, II, p. 190 sqq.). Une tombe de Rugge contenait de même des vases attiques et italiotes : cf. HAUSER, in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, II, p. 28.



Fig. 1.

fondation : Dionysos qui tient un canthare et un narthex, la Ménade qui danse appuyée à un thyrses, la flûtiste qui l'accompagne, le Satyre barbu qui les regarde un autre thyrses en main. Le cinquième, au contraire, est exceptionnel et énigmatique : parée, comme la flûtiste, d'un turban, d'un collier et de boucles d'oreilles, mais vêtue d'un chiton court à manches longues, d'une nébride en sautoir et d'endromides, une jeune femme porte une situle dans la main gauche et brandit de la droite une torche allumée sur la tête de Dionysos. La parure et les attributs appartiennent aux Ménades, tandis que le costume caractérise deux déesses, Artémis et Hécate, qui ont aussi le flambeau pour emblème commun ; celui-ci a dû faciliter leur introduction dans le thiasse dionysiaque. Mais, sous cet aspect nouveau, s'agit-il d'Artémis ou d'Hécate ? L'une et l'autre étaient l'objet d'un culte dans la région tarentine. Après avoir parlé d'une Ménade, Quagliati vient d'opter pour Hécate — sans doute parce qu'elle accompagne Dionysos-Hadès sur quelques représentations apuliennes des Enfers<sup>1</sup>. Mais, quoi qu'il en dise, notre vase n'a aucun caractère infernal, et Dionysos ne porte pas la barbe d'Hadès. Or la même question s'est posée pour un certain nombre de monuments et, en particulier, pour un bas-relief en bronze de Délos, où la déesse incline deux torches sur un autel en présence de Satyres<sup>2</sup>. F. Courby y voyait le symbole d'un sacrifice propitiatoire à Hécate. Mais M. Vallois a soutenu les droits d'Artémis, que de nombreux témoignages littéraires, épigraphiques et archéologiques<sup>3</sup> mettent en relations avec Dionysos, et il a proposé de son geste l'explication suivante : Dionysos, « dieu saisonnier », perdrait son énergie

---

1. S. REINACH, *Rép. vas. peints*, Paris, 1923, I, p. 108, 1 ; 258, 4 ; 356, 4 ; 455, 1 ; 479 ; JATTA, *Mon. Ant.*, XVI, col. 517, pl. III ; TILLYARD, *The Hope vases*, n° 233.

2. Cf. COURBY, *Mon. Piot*, XVIII, 1910, p. 19, pl. VI ; VALLOIS, *Bull. corr. hell.*, 1921, p. 246 sqq., fig. 2.

3. Ajoutons à ceux que cite M. Vallois un cratère apulien où Artémis est accompagnée d'un Satyre : WALTERS, *Cat. vases Brit. Mus.*, Londres 1896, IV, n° F 274.

si on ne la restaurait par l'action fécondante du feu, d'autant plus efficace lorsqu'il vient d'Artémis, « source de vie constante et inépuisable ». Fondée sur un seul texte de Pausanias<sup>1</sup>,



Fig. 2.

d'après lequel les Argiens allaient chercher dans un sanctuaire de la déesse le feu nécessaire à la célébration des *Lernaia*, cette hypothèse convient parfaitement à notre tableau, qui la confirme et l'illustre. La situle doit contenir, plutôt que l'eau de purification, le vin des libations, autre élément

1. PAUS., VIII, 15, 9. Ἐν δὲ τῇ Κράθιδι τῷ ὄρει Πυρρονίας ἱερὸν ἔστιν Ἄρτεμιδος καὶ τὰ ἔτι ἀρχαιότερα παρὰ τῆς θεοῦ ταύτης ἐπήγοντο Ἄργεῖοι πῦρ ἐς τὰ Λερναῖα; cf. VALLOIS, *loc. cit.*, p. 263-4.

créateur d'énergie<sup>1</sup> : sur un cratère italiote<sup>2</sup>, un Satyre y verse le liquide contenu dans une amphore devant Dionysos, derrière lequel une Ménade tient une torche dressée, et sur un second

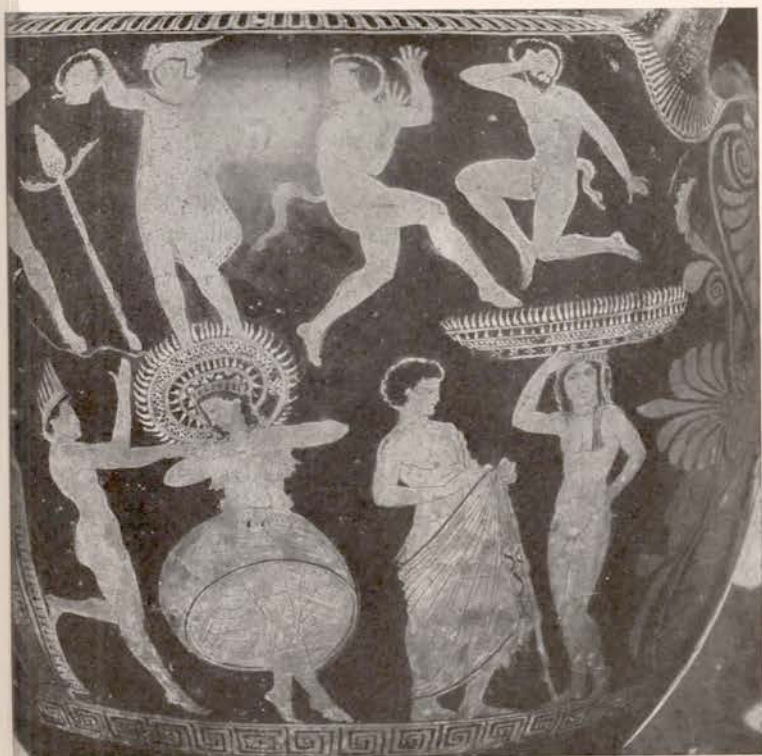


Fig. 3.

vase<sup>3</sup>, qui dérive du nôtre, une femme brandit une torche enflammée au-dessus d'une compagne assise dans une attitude d'accablement, tandis qu'à l'extrémité opposée une autre

1. J'attribuerais volontiers la même destination aux amphores des Dioscures.

2. S. REINACH, *Rép. vas. peints*, I, p. 492. La situle contient le vin du cottabos : *ibid.*, II, p. 321.

3. *Dict. Ant.*, s. v. *Dionysia*, p. 236, fig. 2425 ; F.-R., *Gr. Vasenmal.*, pl. 175-6. Cf. *infra*, p. 29, n. 1.

verse le contenu d'une coupe dans un cratère. Les deux opérations, rituelles et magiques, me semblent effectuées ici par la personne d'Artémis sur celle de Dionysos, et acquérir de ce double fait une vertu supérieure — et un intérêt considérable.

b) *Revers* (fig. 2-3) : α) *Persée et les Satyres*

Loin d'être abandonné, comme il arrive trop souvent, à des personnages sans importance, le revers de notre vase porte superposées deux scènes aussi rares que curieuses. Le registre supérieur ne présente aucune difficulté d'interprétation : Persée brandit la tête de Méduse devant cinq Satyres barbus épouvantés. Un tel sujet est exceptionnel dans l'art antique, et aucun monument ne le traite avec une telle ampleur : les deux seuls cratères invoqués jusqu'ici<sup>1</sup>, l'un attique de style libre, l'autre italiote, ne mettent le héros qu'en présence de un ou deux adversaires. L'analogie de la situation n'en est que plus significative, plus propre à révéler une inspiration commune. Or une légende, répandue en Argolide<sup>2</sup>, attribuait à Persée une victoire sur les Satyres et le meurtre de Dionysos : elle s'adapterait curieusement au témoignage, lui-même argien, qui nous a permis de voir sur la face principale du vase une sorte de résurrection dionysiaque. Mais, avant de s'appliquer à la scène du revers, elle a subi une profonde transformation. Il est difficile, en effet, d'y prendre la lutte au sérieux : la tête de Méduse n'a rien d'un Gorgoneion menaçant, les Satyres ne portent en guise d'armes que deux thyrses vite abandonnés, et, tout en fuyant, ils exécutent des figures de danse, celles du *σκοπός* en particulier, dressant les pieds

1. Cf. O. JAHN, *Philol.*, 1868, p. 16, pl. I, 2-3 ; KNATZ, *Quomodo Persei fabulam artifices... tractaverint* Bonn, 1893, p. 27, O ; E. POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, III, Paris, 1922, n° G 558, pl. 156.

2. PAUS., II, 20, 4 ; 22, 1 ; 23, 7 ; NONN., *Dionys.*, XLVII, 559 ; cf. GRUPPE, *Gr. Myth. und Relig.*, Munich, 1906, p. 169, n. 6.

sur la pointe et portant la main droite devant les yeux<sup>1</sup>. Ajoutons qu'ils gesticulent de même auprès de Persée sur trois autres vases d'Italie méridionale<sup>2</sup> où c'est le héros qui fuit devant les Gorgones ou bien qui subit l'épreuve du masque par les soins d'Athéna. Enfin, ils jouent un rôle analogue auprès d'Héraclès et d'autres héros en diverses circonstances<sup>3</sup>. Cette attitude, moins hostile que moqueuse, porte visiblement la marque du drame satyrique<sup>4</sup>. Eschyle avait dû joindre une pièce de ce genre à la trilogie qu'il composa sur le mythe de Persée<sup>5</sup>, la seule dont nous ayons témoignage : peut-être les céramistes s'en sont-ils inspirés<sup>6</sup>. Ceux d'Italie ont pu la voir jouer sur place, car les exploits de Persée intéressaient la population apulienne<sup>7</sup>, et les farces dramatiques le public de Tarente<sup>8</sup>.

β) *Danseurs de calathiscos aux Carneia*

La scène inférieure pose un problème plus délicat. Quagliati l'interprétait, au moment de la découverte, comme une « offrande de dons », à laquelle M. Albizzati conférait même en 1919 une valeur funéraire. Il ne saurait en être question : le costume et les attitudes des personnages prouvent qu'il s'agit d'une danse rituelle, le *καλαθίσκος*, qu'illustrent un

1. Sur le Satyre *ἀποσκοπεύων*, cf. POTTIER-REINACH, *Nécrop. de Myrina*, Paris, 1887, p. 381-2.

2. HEYDEMANN, *Vasensamml... Neapel*, Berlin, 1872, n° 1767 : 2562 ; STEPHANI, *Vasensamml. der Kais. Ermit.*, Saint-Pétersbourg, 1869, n° 1609 ; cf. O. JAHN, *Philol.*, 1868, p. 16.

3. Cf. SÉCHAN, *Et. sur la trag. gr. dans ses rapp. avec la céram.*, Paris, 1926, p. 40-1. Y ajouter GUARDUCCI, *Mon. Ant.*, 1930, p. 1 ; WALTZ, *L'Acropole*, 1931, p. 280 sqq.

4. Cf. O. JAHN, *Philol.*, 1868, p. 16 ; SÉCHAN, *op. cit.*

5. SÉCHAN, *op. cit.*, p. 107.

6. Hypothèse émise déjà par KÜHNERT, in ROSCHER, *Lex., s. v. Satyros*, col. 502.

7. Plusieurs vases représentent la délivrance d'Andromède : cf. SÉCHAN, *op. cit.*, p. 259 sqq.

8. Témoin Rhinthon et le théâtre phlyaque.

grand nombre de bas-reliefs, de statuettes et de vases<sup>1</sup>, mais qui présente ici un développement exceptionnel et des traits particuliers :

1° La plupart des monuments portent des figures isolées ; sur un petit nombre de vases, contemporains du nôtre<sup>2</sup>, elles se groupent par deux ou trois, et s'accompagnent parfois d'un musicien qui joue de la double flûte ; seule à ma connaissance une hydrie de Nola<sup>3</sup> y ajoute, comme le cratère de Ceglie, un spectateur dans la pose traditionnelle des éphèbes à manteau et à bâton. Mais on ne retrouve nulle part autant d'exécutants dans des attitudes aussi variées. L'un se dispose à coiffer le calathos<sup>4</sup> ; le second, au repos, tient non pas un casque, comme le disait Quagliati, ou une éponge, comme le pensait Mlle Bieber, mais un aryballe sans anses dont retombent les courroies de suspension<sup>5</sup> ; les deux suivants exécutent les figures caractéristiques de la danse<sup>6</sup> : l'un glisse sur l'extrémité du pied droit sans plier le genou et oppose ses membres deux à deux, mais en formant un chiasme plus accusé, des angles plus droits que d'habitude<sup>7</sup> ; l'autre accomplit une pirouette sur les pointes qui soulève et ballonne son chiton

1. Des listes ont été dressées par STEPHANI, *C. R. Comm. Arch. St-Petersb.*, 1865, p. 21 sqq. ; 57 sqq. ; 1869, p. 236 ; HAUSER, *Neuattische Reliefs*, Stuttgart, 1889, p. 96 sqq. ; V.-K. MÜLLER, *Der Polos*, Berlin, 1915, p. 83 sqq ; MOON, *Pap. Bril. Sch. Rome*, 1929, p. 30 ; ZAHN, in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, p. 193, n. 84 ; WATZINGER, *ibid.*, p. 323-4.

2. Cratères conservés aux musées de Leyde (V.-K. MÜLLER, *op. cit.*, p. 83, pl. VI-VII) de South Kensington et dans la collection Ruesch à Zurich (MOON, *loc. cit.*, p. 30, pl. XII).

3. WATZINGER, in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, p. 324, pl. 171, 1.

4. Et non pas, comme le disait Quagliati, à déposer sur la vasque une corbeille d'offrande. La même explication a été souvent donnée d'un geste analogue sur un vase de Ruvo à Naples : HEYDEMANN, *Vasensamml. Neapel*, n° 3231 ; MICHAELIS, *Arch. Zeit.*, 1869, p. 46, pl. 17 ; S. REINACH, *Rép. vas. peints*, I, p. 405, 3 ; OVERBECK, *Gr. Kunstmyth.*, III, 5, Leipzig, 1889, p. 441, pl. XXV, 4 ; COOK, *Zeus*, Cambridge, 1925, I, p. 128, pl. XII ; l'erreur a été rectifiée par HAUSER, *Arch. Anz.*, 1890, col. 68, et BIEBER, *Jahrb.*, 1917, p. 55, n. 2, fig. 27.

5. Cf. l'étude technique de HASPELS, *Ann. Br. Sch. Ath.*, XXIX, p. 218, fig. 2. Un aryballe italote sans anses a été trouvé à Tarente : BEAZLEY, *ibid.*, p. 210, n° 20.

6. SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, 1930, p. 137-8.

7. Cf. en particulier les cratères de Leyde et de South Kensington.

et il ramène les deux bras à hauteur de la poitrine ; le dernier achève son rôle en portant symétriquement la main gauche à la tête et la droite à la hanche.

2° Parmi ces personnages, l'éphèbe spectateur se drape dans un manteau d'homme ; le musicien porte le costume habituel aux joueurs de flûte, tel qu'on le retrouve, par exemple, sur deux cratères voisins du nôtre<sup>1</sup> ; quatre danseurs ont conservé, comme sur la plupart des monuments, une nudité qui ne laisse aucun doute sur leur sexe masculin. Le dernier, au contraire, a revêtu un chiton de femme ; Mlle Bieber le considère toutefois comme un homme ; elle aurait pu alléguer que certaines fêtes comme les Antesthéries de Dionysos ou les Maimactéries de Zeus comportaient des travestis<sup>2</sup>, et invoquer, parmi les représentations mêmes du calathiscos, les danseurs de Gjölbaschi Trysa qui portent à la fois une barbe et un fin chiton<sup>3</sup>. Mais notre personnage n'a aucune trace de déguisement, aucun indice de virilité, et, si l'on compare les lignes de son cou à celles des autres, on ne peut hésiter à y reconnaître une femme. Or le mélange des sexes est exceptionnel dans le calathiscos : le seul exemple que j'en connaisse figure sur un cratère contemporain<sup>4</sup>.

3° Nos danseurs portent deux genres de coiffure : une couronne faite de feuilles espacées dont la pointe s'incurve à l'extérieur, ou une large et haute corbeille qui se compose d'un coussinet et de trois cercles superposés à la riche décoration. Dans une étude spécialement consacrée à l'histoire du polos, V.-K. Müller ne donne aucun exemple approprié de l'une<sup>5</sup>,

1. Ceux de South Kensington et de Zurich.

2. HEUZEY, *Bull. corr. hell.*, 1892, p. 183 ; SÉCHAN, *Dict. ant.*, s. v. *saltatio*, p. 1036, fig. 6002. Aux *Skira*, c'étaient des femmes qui se déguisaient en hommes : BUSCHOR, *Jahrb.*, 1923-4, p. 128.

3. COLLIGNON, *Hist. de la sculpt. gr.*, Paris, 1897, II, p. 204, fig. 97 ; PICARD, *La sculpt. ant.*, II, Paris, 1926, p. 68.

4. Celui de Leyde, où Mlle Bieber veut aussi reconnaître un homme.

5. Il l'indique à deux reprises, p. 27 et 28, mais sur les figures correspondantes, nos 21 et 76, qu'il distingue sans grande raison, les pointes supérieures sont déjà encadrées dans un cercle. La figure n° 77 donne un type plus proche, mais les feuilles s'entrecroisent, et le monument est romain (WALTERS, *Cat. terrac. Brit. Mus.*, Londres, 1899, n° D 646).

aucune description même de l'autre<sup>1</sup> ; on peut y voir cependant l'origine et l'aboutissement du calathos employé dans la danse. Le premier type, dont Stephani citait déjà plusieurs exemples<sup>2</sup>, reproduit assez fidèlement la couronne végétale qui dut être en usage au début comme dans de nombreuses cérémonies ; puis, les brins se resserrent, s'égalisent,

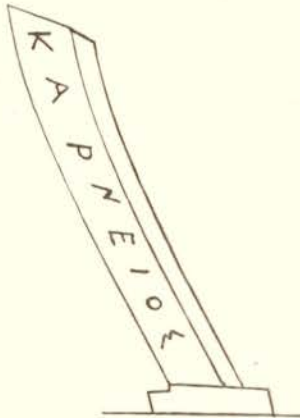


Fig. 4.

comme sur les trois cratères italiotes invoqués plus haut<sup>3</sup>, et viennent s'encaster dans un cercle qui les relie l'un à l'autre. Cette stylisation progressive de l'art<sup>4</sup> doit refléter une transformation parallèle du métier : l'osier est desséché, travaillé, tressé par le vanneur qui en fait une véritable corbeille. L'idée nouvelle, une fois admise, se prête à de nombreuses variantes et finit par produire la forme excentrique de notre second

type, qu'arborent des danseurs isolés sur quatre autres vases italiotes<sup>5</sup>. Mais aucune représentation du calathiscos

1. Il la dit seulement « différente de forme », p. 83.

2. STEPHANI, *C. R. Comm. Arch. St-Petersb.*, 1865, p. 65. Y ajouter l'hydrie de Nola : WATZINGER, in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, pl. 171, 1 (cf. *supra*, p. 10, n. 2). En dehors du calathiscos, une couronne plus ou moins analogue se retrouve dans plusieurs fêtes, notamment aux lampadéphories : *ibid.*, p. 324, n. 11-2 ; HOPPIN, *Handbook*, Cambridge, 1919, p. 218-219 ; *Röm. Mith.*, 1932, pl. 17, 3. Stephani note qu'Éros porte souvent la couronne, mais parfois aussi le calathos ordinaire.

3. Voir *supra*, p. 10, n. 1.

4. Elle est surtout sensible dans la plastique, où il était plus difficile qu'en peinture de représenter les brins indépendants.

5. Cratères de Ruvo à Naples (*supra*, p. 10, n. 3) ; de Rugge à Berlin (*Röm. Mith.*, 1909, p. 119, fig. 6 ; ZAHN, in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, p. 193, fig. 84 ; LUNGSINGH SCHEURLEER, *Arch. Anz.*, 1932, col. 315, n. 2) ; de Paestum au British Museum (WALTERS, *Catal.*, IV, n° F 188 ; *Corp. Vas. Ant.*, *Brit. Mus.*, IV, E a, pl. 2, 3 a), de la collection Campana à l'Ermitage (STEPHANI, *C. R. Comm. Arch. St-Petersb.*, 1869, p. 236, pl. VI, 4 = S. REINACH, *Rép. vas. peints*, I, p. 32, 7).

n'offrait encore simultanément des couronnes et des corbeilles<sup>1</sup>.

4<sup>o</sup> Ces différents traits s'expliquent peut-être par une dernière particularité : alors que toutes les autres figurations du calathiscos lui laissent une destination anonyme, sur un cippe dressé à l'extrémité gauche du tableau est peinte l'inscription KAPNEIOS (fig. 4). Ce mot désigne nécessairement la divinité laconienne formée par la fusion d'Apollon avec un génie pré-dorien. Peut-être même le cippe a-t-il une valeur autre que décorative : il pourrait représenter soit la tombe<sup>2</sup> du génie primitif qui, dans le récit de Pausanias<sup>3</sup>, porte le triple nom de Crios, Carnos, Carneios, et qui, ayant péri assassiné, meurt et ressuscite à la manière d'Adonis-Thammouz<sup>4</sup>, soit plutôt l'image de la divinité composite qui, à Las, près de Gythion, figure sous l'aspect d'un pilier quadrangulaire couronné par une tête de bélier<sup>5</sup>, dont l'inscription tiendrait ici la place. De toute manière, cette inscription situe la scène à la fête des *Carneia* : or, rien n'y attestait jusqu'ici la pratique du calathiscos. Les rares textes qui les mentionnent décrivent sommairement deux cérémonies, une course symbolique et un banquet sous la tente. La seconde s'exclut d'elle-même ; on pourrait songer à la première où un homme, enveloppé de bandelettes, était poursuivi par des jeunes gens appelés σταφυλοδρόμοι et définis comme « encourageant les vendangeurs »<sup>6</sup> ; mais cette hypothèse, que j'ai présentée en 1929<sup>7</sup> sous toutes réserves, me paraît infir-

1. Un scyphos de Chiusi à Berlin offre un exemple analogue, mais dans le rite de l'Aïora : HAUSER in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, p. 31, pl. 125.

2. Notons que les Tarentins offraient sur des piliers à Zeus Kataibatès des sacrifices annuels en souvenir de leurs morts : ATH., XII, p. 522 d.

3. PAUS. III, 13, 3.

4. Cf. KRAPPE, *Arch. j. Religionw.*, 1930, p. 380.

5. SCHRÖDER, *Ath. Mitth.*, 1904, p. 21, fig. 1.

6. HÉSYCH., s. v. σταφυλοδρόμοι : τινές τῶν Καρνεατῶν, παρορμῶντες τοὺς ἐπὶ τρύγη ; BEKKER, *Anecl.*, I, p. 305. Σταφυλοδρόμοι κατὰ τὴν τῶν Καρνείων ἑορτὴν στέμματα τις περιθέμενος τρέχει ἐπευχόμενός τι τῇ πόλει χρήστον, ἐπιδιώκουσι δὲ αὐτὸν νέοι, σταφυλοδρόμοι καλούμενοι· καὶ ἐὰν μὲν καταλάβωσιν αὐτὸν, ἀγαθόν τι προσδοκῶσιν κατὰ τὰ ἐπιχώρια τῇ πόλει· εἰ δὲ μὴ, τούναντίον.

7. *Rev. arch.*, 1929, II, p. 201.

mée, au vu des photographies, par le nombre, la variété et l'attitude même des personnages qui dansent plus qu'ils ne courent. On ne saurait pour la même raison invoquer, avec Mme Oakeshott-Moon, l'histoire d'Antée, roi de Cyrène, qui faisait courir les prétendants de sa fille pour l'accorder au premier qui l'atteindrait<sup>1</sup>. Par contre, deux témoignages méritent considération. D'une part, à Cyrène, Callimaque<sup>2</sup> chante la danse des guerriers avec les blondes libyennes à l'heure sacrée des *Carneia* : la fête comportait donc — au moins dans la colonie — une danse mixte d'hommes et de femmes. D'autre part, à Sparte même, une glose anonyme<sup>3</sup> rapporte au culte d'Apollon Carneios le rite des Gymnopédies ; quelques historiens<sup>4</sup> l'admettent sans réserves ; la plupart<sup>5</sup> la rejettent aussi catégoriquement comme une interpolation de copiste : ils invoquent les témoignages de Pausanias et d'Hésychius d'après lesquels la cérémonie se déroulait sur l'agora devant les statues d'Apollon Pythien. Artémis et Léto, et plusieurs allusions d'où il ressort que les Gymnopédies se célébraient avec tout l'éclat d'une fête indépendante au mois attique d'hécatombaion, tandis que les *Carneia* avaient lieu en metageitnion ; ajoutons qu'une loi de Lycurgue privait les célibataires d'assister aux Gymnopédies, alors qu'ils jouaient aux *Carneia* un rôle essentiel<sup>6</sup>.

1. PIND., *Pyth.*, IX, 112 sqq.

2. CALLIM., *In Apoll.*, 85... ὅτε ζωστῆρες Ἐννοῦς ἀνέρες ὠρχήσαντο μετὰ ξανθῆσι Λιβύσσαις, | τέθιμαι εὐτέ σφι Καρνειάδες ἤλυθον ὄραι.

3. BEKKER, *Anecd.*, I, p. 234. Γυμνοπαΐδια· ἐν Σπάρτῃ παῖδες γυμνοὶ παιᾶνας ἄδοντες ἐχόρονον Ἀπόλλωνι τῷ Καρνεΐῳ κατὰ τὴν αὐτοῦ πανήγυριν.

4. FARNELL, *The cults of the Gr. Sl.*, IV, Oxford, 1907, p. 260. WEBER (*Quaest. Lacon.*, Göttingen, 1887, p. 51-2), tout en maintenant la distinction des deux fêtes, croyait pouvoir détacher des Gymnopédies, pour la transférer aux *Carneia*, la commémoration de la victoire remportée à Thyra ; mais son hypothèse implique une confusion invraisemblable d'Athénée et des scolastes (cf. *infra*, p. 15, n. 1), sans supprimer la difficulté topographique : cf. NILSSON, *Gr. Feste*, Leipzig, 1906, p. 141, n. 5.

5. NILSSON, *ibid.* ; in P.-W., *R. E.*, s. v. *Gymnopaΐdai* ; PREHN, *ibid.*, s. v. *Karneia* ; LIPPOLD, *ibid.*, s. v. *Sparta*, col. 1509 ; SAGLIO, *Dict. ant.*, s. v. *Gymnopaΐdai*. Cf. PAUS., III, 11, 9 ; HÉSYCH., s. v. *γυμνοπαΐδια*.

6. PLUT., *Lyc.*, 15. Ἀτιμίαν τινὰ προσέθηκε τοῖς ἀγάμοις εἶργοντο γὰρ ἐν ταῖς γυμνοπαΐδαϊς τῆς θεᾶς ; HÉSYCH., s. v. *καρνεῖται· οἱ ἀγάμοι*.

Mais les anciens<sup>1</sup> s'accordent à reconnaître qu'aux Gymnopédies des enfants dansaient tout nus et que les prostates portaient des couronnes de palmier. Or, comme je l'ai noté dès 1929, ces deux éléments caractéristiques se retrouvent sur notre tableau des *Carneia*. Cependant Hésychius<sup>2</sup>, avant de se ranger à l'avis général, rapporte, pour la réfuter, une autre version divergente d'après laquelle les chœurs des Gymnopédies se déroulaient à l'autel d'Amyclées : elle se heurte aux mêmes difficultés que la précédente, et nul ne l'a prise au sérieux. Or les fouilles de l'Amycleion ont dégagé précisément la statuette d'un homme lyricine coiffé d'un calathos dont le dessin rappelle une couronne de feuilles, et tout le monde<sup>3</sup> prétend y reconnaître un prostate des Gymnopédies. Ainsi les deux témoignages anonymes que réfute la tradition officielle et qui sont eux-mêmes en désaccord semblent recevoir chacun la consécration de l'archéologie. Comment résoudre cette triple contradiction ? En admettant que les trois fêtes offertes par le même peuple à trois aspects de la même divinité comportaient des rites assez proches pour qu'on pût les confondre. Or des danses d'un caractère particulier étaient exécutées aux Hyacinthies d'Amyclées par les hommes comme par les femmes, et, quoi qu'on en ait

1. ATH., XV, p. 678 B. Θυρατικοί... φέρειν δ' αὐτοὺς ὑπόμνημα τῆς ἐν Θυρέᾳ γενομένης νίκης τοὺς προστάτας τῶν ἀγομένων χορῶν ἐν τῇ ἑορτῇ ταύτῃ, ὅτε καὶ τὰς Γυμνοπαίδας ἐπιτελοῦσιν; Suid., s. v. γυμνοπαίδαια'... χοροὶ ἐκ παίδων ἐν Σπάρτῃ τῆς Λακωνικῆς εἰς θεοὺς ὕμνους ἄδοντες εἰς τιμὴν τῶν ἐν Θυραϊαῖς ἀποθανόντων Σπαρτιατῶν; *El. M.*, s. v. γυμνοπαίδαια' ἑορτὴ Λακεδαιμονίων ἐν ἧ παῖδες ἤδον τῷ Ἀπόλλωνι παιῖνας γυμνοὶ εἰς τοὺς περὶ Πυλαίαν πεσόντας; BEKKER, *Anecd.*, I, p. 234 (cf. *supra*, p. 14, n. 3). Peut-être la fête commémorative de Thyrea ne faisait-elle pas partie à l'origine des Gymnopédies, mais elle n'a pu y être rattachée qu'en vertu de rites analogues : cf. LIPPOLD, in P.-W., *R.-E.*, s. v. *Sparta*, col. 1509.

2. HÉSYCH., s. v. γυμνοπαίδαια' ἔνιοι μὲν ἑορτὴν φασὶ Σπαρτιατικὴν, ἐν ἧ τὸς ἐφήβους κύκλῳ περιθεῖν τὸν ἐν Ἀμυκλαίῳ βωμὸν τύπτοντας ἀλλήλων τὰ νῶτα. Ταῦτα δὲ ἐστὶ ψευδῆ· ἐν γὰρ ἀγορᾷ ἑορτάζουσι, πληγαὶ δὲ οὐ γίνονται ἀλλὰ πρόσδοι χορῶν γεγυμνωμένων. Notons que le démenti d'Hésychius relatif aux coups est infirmé par Platon qui parle de luttas, *Lois*, p. 633 c.

3. WOLTERS, *Jahrb.*, 1896, p. 84; NILSSON, *Gr. Feste*, p. 141, n. 1; V.-K. MÜLLER, *Der Polos*, p. 27, n. 2.

dit, la statuette trouvée au sanctuaire peut fort bien les refléter. D'une part, en effet, Athénée<sup>1</sup> rapporte, d'après Polycrate, non seulement que des enfants y jouent de la cithare et y chantent drapés dans des chitons qui évoquent ceux de Gjölbaschi Trysa, mais encore que des jeunes gens exécutent « une danse ancienne » au son de la flûte. D'autre part<sup>2</sup>, Euripide fait allusion à des κώμοι de femmes ; Hiéronyme y rattache l'enlèvement de quinze jeunes filles par Aristomène de Messénie; une inscription désigne une ἀρχηίδα καὶ θεωρὸν... τοῦ σεμνοτάτου ἀγῶνος τῶν Ἰακινθίων; enfin, une stèle représente, parmi d'autres personnages qui semblent masculins, une danseuse dont la tête est malheureusement très effacée, mais qui relève aux hanches le bord de son chiton et glisse sur la pointe des pieds dans l'attitude caractéristique du calathiscos. La danse pouvait donc figurer au programme des *Carneia* spartiates, que la tradition rapproche des Hyacinthies par l'intermédiaire des Gymnopédies.

En dehors même des fêtes apolliniennes, le calathiscos apparaît des plus familiers aux femmes de Laconie. Elles portaient sur la tête, nous dit Hésychius<sup>3</sup>, une corbeille, appelée σαλία, analogue au calathos ; elles avaient inspiré au sculpteur Callimaque une œuvre que Pline appelle *Lacænae saltantes* et qu'évoque le groupe delphique des trois danseuses coiffées d'un calathos<sup>4</sup>; l'une d'elles accompagne sur un

1. ATH., IV, p. 139 d-f. Παῖδες τε γὰρ καθαρίζουσιν ἐν χιτῶσιν ἀνεζωσμένους καὶ πρὸς αὐτὸν ἄδοντες πάσας ἅμα τῷ πλήκτρῳ τὰς χορδὰς ἐπιτρέχοντες ἐν βυθιῶ μὲν ἀναπαίστω, μετ' ὀξέος δὲ τόνου τὸν θεὸν ἄδουσιν... χοροὶ τε νεανίσκων παμπληθεῖς εἰσέρχονται καὶ τῶν ἐπιχωρίων τινὰ ποιημάτων ἄδουσιν, ὀρχησθαὶ τε τοῦτοις ἀναμειγμένοι τὴν κίνησιν ἀρχαϊκὴν ὑπὸ τὸν αὐτὸν καὶ τὴν ᾠδὴν ποιῶνται.

2. EURIP., *Hel.*, 1465 sqq.; Hieron., *adv. Jovinian.*, I, 308 (Migne); Ἐφ. Ἀρχ., 1892, p. 19; Schröder, *Ath. Mitth.*, 1904, p. 29. Ajoutons que PLUTARQUE (*Amat. narrat.*, p. 775 D) et POLYAENUS (II, 31, 3) semblent viser les Hyacinthies en parlant de fêtes que célèbrent ensemble hommes, femmes et enfants : cf. WIDÉ, *Lakon. Kulte*, Leipzig, 1893, p. 288 et n. 1; LIPPOLD, *loc. cit.*, col. 1518.

3. HÉSYPH., s. v. σαλία· πλέγμα καλάθῳ ὁμοιον ὃ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φοροῦσιν αἱ Λακωναί.

4. Cf. PICARD, *La sculpt. ant.*, II, p. 40, fig. 19; SÉCHAN, *La danse gr. ant.*, p. 139, pl. VIII, 3.

vase<sup>1</sup> la marche nuptiale d'Hélène et Ménélas ; mais elles célébraient surtout dans cet accoutrement l'Artémis de Caryae où elles auraient subi, d'après Pausanias<sup>2</sup>, les violences d'Aristomène : les Caryatides, dont le nom et le type se perpétuent à travers les siècles, se présentent à nous comme les plus anciennes et les principales danseuses grecques de calathiscos<sup>3</sup> ; elles ont dû recevoir ce rite d'Asie Mineure où une « danse des calathos » était exécutée près de Sardes en l'honneur d'Artémis<sup>4</sup>.

Aucune d'elles toutefois ne porte la corbeille excentrique dont les seuls exemples se rencontrent dans la céramique apulienne<sup>5</sup> : un garçonnet l'arbore devant Artémis, un phlyaque et une femme devant Dionysos, et sur un dernier vase une femme s'apprête à la coiffer, comme l'un de nos éphèbes, pour danser en l'honneur d'Apollon vainqueur de Marsyas. D'autre part, c'est encore dans la céramique apulienne que nous avons noté le seul monument<sup>6</sup> où une femme se mêle à des hommes pour exécuter le calathiscos, et la scène de ce vase, dont le style est proche du nôtre, est limitée aussi par des cippes. Ces diverses analogies suggèrent l'hypothèse d'une inspiration locale, qui expliquerait mieux encore les particularités de notre tableau. On a cru recueillir déjà quelques traces d'Apollon Carneios en Italie Méridionale, mais la tête cornue frappée sur une monnaie de Métaponte au IV<sup>e</sup> siècle semble représenter plutôt Dionysos Ériphios<sup>7</sup>, et la mention des

1. WATZINGER, *Gr. Vas. in Tübingen*, p. 55, n° 174, pl. 38 ; SÉCHAN, *op. cit.*, pl. XII, 1.

2. PAUS., IV, 16, 9 ; cf. NILSSON, *Gr. Feste*, p. 196.

3. Mais ce n'est pas une raison pour appeler Caryatides, avec MM. WOLTERS, (*Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1895, p. 36), HAUSER (*in F.-R. Gr. Vasenmal.*, III, p. 31, n. 12) et WATZINGER (*ibid.*, p. 324, n. 12) toutes les danseuses de calathiscos ; ce nom est attesté par ATHÉNÉE (XI, p. 467 f), HÉSYCHIUS (*s. v. καλαθίσκος· εἶδος ὀρχήσεως*) et POLLUX (IV, 104).

4. STEPHANI, *C. R.*, *Comm. arch.* 1865, p. 28 ; NILSSON, *op. cit.*, p. 253. Pour la provenance orientale, cf. MÜLLER, *Der Polos*, p. 28 ; SÉCHAN, *op. cit.*, p. 137.

5. Cf. *supra*, p. 12, n. 4.

6. *Ibid.*, p. 10, n. 1 ; 11, n. 4.

7. M. GIANNELLI (*Culti e miti della Magna Grecia*, Florence, 1924, p. 63, n. 2) se prononce en faveur d'Apollon Carneios, mais U. VON WILAMOWITZ-

*Carneia* dans une idylle de Théocrite peut s'appliquer à la patrie du poète, Syracuse, aussi bien qu'à celle du berger, Thurii<sup>1</sup>. Cependant la fête, née à Sparte, s'est répandue à travers tout le monde dorien, d'Argos à Théra et à Cyrène ; il semble donc logique de l'inférer à Tarente, colonie laconienne<sup>2</sup> ; aucun témoignage ne l'y atteste encore, mais les Hyacinthies, dont nous avons vu la parenté avec les *Carneia*, y jouissaient d'une faveur particulière, et les céramistes apuliens ont puisé surtout dans les cultes de cette ville leur inspiration religieuse.

Ainsi les trois tableaux du cratère représentent des scènes de danse ; les légendes qui s'y rattachent se trouvent rassemblées en Argolide ; mais l'une est répandue dans toute la Grèce, la seconde a subi la déformation du drame attique, la dernière provient de Laconie ; toutes trois ont dû prendre pied dans la région tarentine où des vases les illustraient déjà, mais sans les réunir ni les traiter avec l'ampleur qu'elles prennent ici pour la première fois.

## B) L'ART

### a) *Face principale* (fig. 5-7)

La valeur artistique de notre vase ne le cède point à l'intérêt documentaire. Elle se manifeste surtout dans le tableau principal. Notons d'abord l'habileté de la composition. Le céramiste a su partager l'attention entre deux figures différentes. Dionysos est assis au centre, et son corps, placé en oblique, occupe à lui seul un tiers du registre, mais tous les

---

MÖLLENDORFF en doute (*Der Glaube der Hellenen*, Berlin, 1931, I, p. 91, n. 1), et M. MAYER (*in P.-W., R. E., s. v. Metapontum*, col. 1365) défend les droits de Dionysos Eriphios.

1. THÉOCR., V, 82-3 ; MM. NILSSON (*Gr. Feste*, p. 125) et GIANNELLI (*op. cit.*, p. 119) doutent qu'il s'agisse de Thurii.

2. Ajoutons que le terme *σαλία*, qui désigne le calathos des Laconiennes (cf. *supra*, p. 16, n. 3) paraît avoir été employé aussi par Rhinthon, mais peut-être dans un autre sens : la glose d'Hésychius est corrompue, s. v. *σαλία ἄρκυι, παρὰ Πίνθωνι* (corr. Bernhardt).



Fig. 5.

regards convergent sur la Ménade. Il a su aussi relier les personnages l'un à l'autre par un enchaînement de lignes : les jambes du Satyre s'entrecroisent avec celles d'Artémis, dont le bras encadre la tête de Dionysos ; une jambe et un



Fig. 6.

ped du dieu sont parallèles à ceux de la Ménade, dont les mains rejoignent dans une position symétrique celles de la flûtiste intercalée un peu en retrait. L'unité matérielle de la composition est renforcée par l'harmonie des figures qui dégagent toutes un sentiment d'équilibre sous la diversité des attitudes, et qui sont traitées avec une maîtrise digne du grand art, et inspirée surtout de la sculpture. Dionysos,

aux formes larges, à la puissante musculature, l'œil grand ouvert, un demi-sourire aux lèvres, trône dans une calme et nonchalante majesté — comme les dieux de Phidias sculptés sur la frise du Parthénon. Par contraste, la Ménade est



Fig. 7.

animée d'un mouvement rapide : son corps s'incurve, la poitrine à demi nue ; sa tête se renverse en arrière, l'œil dilaté, la coiffure ébouriffée ; sa draperie s'envole et tournoie ; mais, loin de s'abandonner à des gestes convulsifs, elle garde le contrôle d'elle-même et de sa danse, qu'elle achève en reprenant pied et en se soutenant au thyrsé : cet équilibre, que devait rompre bientôt la fougue hystérique de la Ménéade

scopasique<sup>1</sup>, reste encore dans la tradition mesurée du v<sup>e</sup> siècle. La flûtiste établit un trait d'union entre le calme de Dionysos et l'agitation de la Ménade : elle surgit du rocher et se dresse, grande et droite, mince et fine dans les plis réguliers de son chiton, mais elle reste souple et vivante par le fléchissement d'une jambe, l'ondulation du corps qui semble vibrer aux accents de la flûte, la tension du cou, le gonflement des joues, l'acuité du regard fixé sur la danse qu'elle inspire : c'est peut-être la figure la mieux réussie de tout le vase, et elle évoque de nouveau les créations de la sculpture attique, les jeunes filles de la procession, les Caryatides de l'Érechtheion et plus encore, par sa tunique ionienne, Coré sur le relief de Triptolème. Artémis est bâtie un peu sur le même type, mais le dessin de la jambe infléchie et le geste, d'ailleurs gracieux, du bras droit portent tout le corps en avant ; le chiton court, qui achève la transformation, est intéressant à noter, car la déesse le revêt pour la première fois sur un relief laconien de 450 environ, et il reste exceptionnel jusqu'à la fin du v<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Malgré son rôle accessoire, le Satyre est traité avec le même soin et la même ampleur que Dionysos : la paupière retroussée, le nez camus, la bouche sensuelle, l'oreille bestiale, la barbe en broussaille lui donnent une physionomie expressive, encore empreinte d'archaïsme, tandis que sa pose, essentiellement sculpturale, apporte des éléments nouveaux : quelques statues de l'école polyclétéenne tournent la tête de profil<sup>3</sup> ou penchent le corps en s'appuyant à un pilier<sup>4</sup> ; mais le support ne se généralise qu'avec Praxitèle auquel on attribue le mérite de l'avoir porté un peu plus haut que la hanche pour reposer le buste et libérer une jambe, en particulier dans son fameux Satyre imberbe<sup>5</sup> ; encore

1. PICARD, *La sculpt. ant.*, II, p. 85-6, fig. 38.

2. Cf. FARNELL, *Cults*, II, p. 540, n. a. Une copie romaine, découverte récemment à Ostie, dérive d'un original antérieur à Praxitèle : CALZA, *Not. Sc.*, 1922, p. 88, fig. 1.

3. PICARD, *op. cit.*, I, p. 385, fig. 116.

4. COLLIGNON, *Hist. de la sculpt. gr.*, II, p. 170, fig. 83.

5. COLLIGNON, *Scopas et Praxitèle*, Paris, 1907, p. 78 ; 95-6, fig. 15 ; PICARD, *op. cit.*, II, p. 116.

aurait-il laissé à ses disciples le soin de faire croiser complètement les jambes<sup>1</sup> : les deux mouvements se réalisent en céramique, sur notre vase comme sur quelques autres<sup>2</sup>, avant la fin du v<sup>e</sup> siècle. S'il aime donner à ses personnages des formes plastiques, notre céramiste sait aussi utiliser les ressources propres de la peinture, art plus libre et plus minutieux, dans la recherche ornementale. Il soigne surtout le costume. Dionysos reçoit une draperie à larges plis et à bordure de pourpre, des embades piquetées de cercles, une couronne de lierre — comme le Satyre — et au-dessus un turban et des ténies brodées de palmettes et terminées par des franges. La Ménade est drapée dans une ample et légère tunique à pois, qui retombe en apoptygma et s'agrafe sur le bras gauche ; la banderole de son thyrses a des franges et des dessins en spirales. Le chiton de la flûtiste est tout uni, mais finement plissé et retenu aux épaules par un cordonnnet de fantaisie ; elle porte aussi un turban semé de croix. Mais le vêtement d'Artémis est le plus riche, le plus « théâtral » : endromides piquetées, turban à pois, chiton orné à la fois de larges plis, d'une bordure de pourpre, de pois, de cercles, de rayures, de flammes et de créneaux, nébride enfin agrémentée elle-même de palmettes et de rosaces. Ajoutons à cette débauche de broderies le luxe des bijoux, colliers, bracelets et boucles d'oreilles. L'artiste multiplie de même les attributs et en varie les détails : le thyrses du Satyre a une hampe rugueuse, celle que tient la Ménade est polie, et Dionysos porte un narthex dont les cinq corolles ombellifères se dressent régulières et symétriques. Le goût du décor se manifeste enfin par le pilier du Satyre et le rocher de Dionysos qu'égayent diverses plantes.

---

1. COLLIGNON, *op. cit.*, II, p. 450.

2. Cf. *infra*, p. 28 ; y ajouter, S. REINACH, *Rép. vas. peints.* I, p. 127, 1.

b) *Revers*

L'autre face du vase présente de telles différences dans le nombre des tableaux, le groupement des personnages, la délicatesse du dessin, le fini de l'exécution qu'on peut hésiter un moment à l'attribuer au même auteur. Mais elle offre des analogies manifestes dans la technique du corps humain<sup>1</sup> et, derrière les imperfections de détail, on y retrouve les principaux dons de l'artiste.

Le registre supérieur est fort bien composé : l'un des Satyres forme avec Persée un groupe central, autour duquel les quatre autres se répartissent par couples symétriques, mais en variant leurs attitudes pour éviter l'écueil de la monotonie : les deux premiers se sauvent à toutes jambes, celui de droite, vu de profil, levant les deux bras, celui de gauche, vu presque de dos, une draperie jetée sur les épaules, portant une main à la tête ; les deux derniers encadrent la scène, l'un appuyé sur le genou gauche et la pointe du pied-droit, plaçant une main devant ses yeux dans l'attitude du Satyre ἀποσκοπεύων, l'autre debout, tendant les deux bras que recouvre en partie une peau de panthère. Comme sur le tableau des Bacchanales, leurs jambes dessinent un ensemble de lignes harmonieuses et leurs gestes mesurés traduisent une danse rythmique. Quant aux deux figures centrales, elles donnent, là aussi, l'impression de statues — surtout Persée qu'on retrouve, coiffé d'un bonnet ailé, à peine vêtu d'une chlamyde à fibule, tenant la harpè dans la main gauche et brandissant de la droite la tête de Méduse, sur les deux autres vases consacrés au même sujet et sur un troisième<sup>2</sup> où, en présence d'Athéna, il pétrifie le roi Polydectès. Or il existait au moins une statue célèbre du héros<sup>3</sup> : Pausanias et Pline attestent que Myron

1. Noter la structure du torse, la ligne pointillée sur le bas-ventre des Satyres, les pouces retroussés.

2. O. JAHN, *Philol.*, 1868, p. 15, pl. III ; S. REINACH, *Rép. vas. peints*, I, p. 344, 6 ; PELLEGRINI, *Vasi greci dipinti delle Necropoli Etrusche*, p. 161, n° 325.

3. Sur toute cette question, cf. LECHAT, *Pythagoras de Rhégion*, Lyon-Paris, 1905, p. 32-3 ; 78-80 ; 95-7. PAUS., I, 23, 7 ; PLINE, *H. N.*, XXXIV, 37 ; DION CHRYS., *Orat.*, XXXVII, 10.

l'avait représenté après la décapitation de la Méduse ; Pythagoras aussi l'aurait sculpté, muni d'ailes, d'après un discours de Dion Chrysostome ; mais le passage est apocryphe, l'allusion rapide, et l'œuvre, dont on cherche en vain quelque témoignage archéologique, semble devoir se confondre avec celle de Myron que reproduiraient plutôt deux têtes antiques. Le Persée de la céramique s'y rattache peut-être, malgré la négligence de l'exécution, d'autant plus que le Satyre qui lui fait face sur notre cratère évoque par son attitude le Marsyas de Myron. Enfin, le souci du décor se marque par les plis et la bordure des draperies et par les deux thyrses munis de hampes noueuses d'où partent de petites feuilles.

La scène des *Carneia* forme un ensemble moins harmonieux, mais la variété des gestes et des costumes atténue l'effet de la simple juxtaposition. Là encore, plusieurs personnages ont une pose sculpturale, notamment les deux extrêmes qui se répondent symétriquement : cela tient en partie au fait que la danse crée par elle-même des formes plastiques, mais il faut noter aussi qu'elle nous est surtout connue par des œuvres de sculpture. La tendance ornementale de l'artiste se donne à nouveau carrière. Le spectateur et la danseuse sont drapés dans une étoffe à pois, bordée de pourpre et plissée avec soin ; le danseur de droite porte une ténie à franges qui rappelle celle de Dionysos et le double vêtement de la flûtiste a une parure aussi riche que celui d'Artémis. Ce luxe éclate encore dans les corbeilles excentriques surchargées d'ornements, et l'on peut se demander si la rencontre exceptionnelle de couronnes et de calathos ne s'expliquerait pas, en dernière analyse, par les goûts de l'artiste plus encore que par des prescriptions rituelles. Le décor enfin est constitué par le cippe et la vasque.

### C) LA DATE ET LA FABRIQUE

Il reste à fixer la place qu'occupe notre vase dans l'histoire de la céramique grecque : par sa forme, sa technique et son

style, il marque, dans le dernier quart du v<sup>e</sup> siècle, la transition des œuvres attiques aux produits apuliens.

La forme du cratère remonte au vase François ; dès la seconde moitié du vi<sup>e</sup> siècle, Nicosthènes l'allégeait et l'ornait d'anses à volutes, qui, au début de la céramique à figures rouges, se développent et se parent de lierre<sup>1</sup> ; mais le type se répand surtout aux environs de 450 ; exporté en Italie<sup>2</sup> il est imité sur place<sup>3</sup> ; cependant l'extrémité inférieure des anses se prolonge bientôt en col de cygne<sup>4</sup>. Notre spécimen se distingue d'ailleurs de tous les autres, attiques ou italiotes, par son col bas et sa panse trapue. Il s'en distingue aussi par la composition du revers : on y trouve très rarement deux scènes superposées, et en ce cas elles sont nettement séparées par une bande ornementale<sup>5</sup> au lieu d'une simple ligne sinueuse et ténue, qui marque en même temps, à la manière de Polygnote, le terrain où évoluent les acteurs du drame satyrique. Le dessin est de style attique. Certains traits se retrouvent dans l'œuvre de Meidias<sup>6</sup> : Dionysos évoque son Akamas, la Ménade ses danseuses à la tête penchée, au sein nu, à la robe tourbillonnante, et les riches costumes lui sont familiers. Mais, sans doute par reconnaissance envers l'un des rares céramistes qui ait bien voulu signer l'une de ses œuvres, on tend à exagérer son mérite et son influence en Italie : comme M. Dugas<sup>7</sup> vient de le montrer, il n'a fait que reprendre dans les dernières années du siècle, et en la poussant jusqu'aux limites extrêmes du maniérisme, la tendance la plus délicate de la génération antérieure. Notre vase reflète

1. Cf. E. POTTIER, *Cat. vases ant. du Louvre*, Paris, 1928, III, p. 756 ; *Vas. ant. du Louvre*, II, Paris, 1901, n° F 198, pl. 77.

2. C'est de là que proviennent la plupart des exemplaires attiques : F.-R., *Gr. Vasenmal.*, pl. 26-8 ; 38-9 ; 117 ; E. POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, III, n° G 343, pl. 137 ; FURTWÄNGLER, *Beschr. der Vasensamml.*, Berlin, 1885, n° 2371, forme n° 38, etc.

3. F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, pl. 98-9 ; p. 346, fig. 166 ; *Corp. Vas. Ant., Pologne, Goluchow*, IV c, pl. 48.

4. Cf. *infra*, p. 27, n. 3 ; 28 ; 29, n. 1.

5. Ainsi F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, pl. 98-9.

6. Cf. NICOLE, *Meidias*, Genève, 1909, p. 113, pl. I ; II, 2 ; IV.

7. DUGAS, *Aison*, Paris, 1930, p. 116 sqq.

précisément les divers aspects de cette céramique, contemporaine de Périclès, que M. Dugas<sup>1</sup> a su faire revivre : « le maître d'Achille » relie ses personnages par la ligne des membres et la convergence des regards ; Aison réalise « la sereine grandeur de la composition, la noblesse puissante des gestes, le naturel vivant des attitudes, la grâce rythmée des figures ... qui évoquent les créations de la sculpture contemporaine » ; chez le maître de Cléophon, « pénétré de plastique phidiesque », « ce qui était saut et contorsion est devenu danse et rythme, ce qui était extase passionnée ou pétulance lubrique, tension de l'âme, restée maîtresse d'elle-même, vers l'harmonie qu'elle s'efforce de réaliser » ; le « maître de l'épinétron d'Erétrie » a créé sur l'aryballe Sabouroff le type de la Ménade danseuse d'où dérivent à la fois la nôtre et celles de Meidias ; enfin le maître d'Atalante a revêtu Pélopes et Hippodamie d'étoffes luxuriantes, dont le goût se généralise chez les potiers attiques dans la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du théâtre<sup>2</sup>.

Si proche qu'il soit du style attique, notre vase a dû être exécuté en Italie. La terre et le vernis en portent la marque, ainsi que trois attributs caractéristiques, la situle d'Artémis, la fêrule de Dionysos, les corbeilles des danseurs, toutes étrangères aux monuments de la Grèce propre. Certains traits enfin permettent d'établir une parenté avec les premiers vases fabriqués en Italie<sup>3</sup>. Le plus proche, malgré la négligence de l'exécution, est un modeste cotylè de la collection Oppenheimer, que M. Beazley<sup>4</sup> a récemment publié : on y retrouve une Ménade qui danse drapée dans un chiton à longs plis, le corps de trois quarts, la tête renversée ; Dionysos

1. *Ibid.*, p. 40 ; 55 ; 79 ; 83-4, fig. 15 ; 91, fig. 21.

2. Cf. POTTIER, *Cal. vas. ant. Louvre*, III, p. 1056 ; SÉCHAN, *Études...* p. 544.

3. Je ne parle pas du deuxième cratère trouvé avec le nôtre, n'ayant pu m'en procurer les photographies ; il diffère d'ailleurs de forme (col plus haut, panse moins trapue, anses à col de cygne), de technique (col décoré de palmettes et d'une scène figurée sur chaque face ; panse ornée de nombreux personnages à l'avant, d'un seul sujet au revers) et de style.

4. BEAZLEY, *Journ. Hell. st.*, 1927, p. 226, fig. 4.

y reparait avec son canthare, sa chlamyde bordée de pourpre, son diadème et ses ténies à franges ; un Satyre y gesticule, le bas-ventre marqué d'une ligne pointillée, et au revers l'un des éphèbes porte un aryballe. Parmi les vases plus importants, le groupe attribué au maître de Sisyphe<sup>1</sup> présente quelques points communs : déjà dans la scène consacrée à ce héros l'un des personnages croise les jambes comme notre Satyre, l'autre face du cratère est divisée en deux tableaux et sous les anses à volutes se déroule un décor analogue de palmettes et de rinceaux ; or, un vase de même forme et de même main présente au revers une Bacchanale où Dionysos chemine entre un porteur de situle et de torche et une joueuse de double flûte, drapée dans un long chiton à plis serrés ; à la même école se rattachent encore, d'une part, un fragment de cratère en forme de calice où l'on retrouve, parmi d'autres membres du thiasse, une flûtiste et un Satyre ἀποσκοπεύων, d'autre part, les trois cratères-cloches où figurent des danseurs de calathiscos. Mais la communauté même des sujets fait ressortir la différence d'exécution : le maître de Sisyphe a la touche plus fine, moins virile que notre peintre<sup>2</sup>. Celui-ci se rapprocherait plutôt à cet égard d'un artiste contemporain auquel nous devons le cratère en forme de calice qui représente l'évocation des ombres et le jugement de Pâris<sup>3</sup> ; l'analogie porte encore sur d'autres points : Ulysse, chaussé d'endromides, est assis sur un rocher dans une pose analogue à celle de Dionysos, tandis qu'un de ses compagnons et Hermès sur l'autre face s'appuient en croisant les jambes comme notre Satyre ; le regard a la même acuité, et les cheveux la même frisure ; les vêtements sont

1. BEAZLEY, *Gr. vas. in Poland*, p. 72, n. 4 ; MOON, *Pap. Brit. Sch. Rome*, 1929, p. 32 ; WATZINGER in F.-R., *Gr. Vasenmal.*, III, p. 347, n. 9 ; cf. *supra*, p. 26, n. 3.

2. C'est aussi l'opinion de MM. Beazley et Watzinger. Notons, parmi d'autres différences, un détail caractéristique du décor : l'extrémité inférieure des anses est cernée par des languettes sur notre cratère, par une palmette sur les deux autres.

3. F.-R., *Gr. Vasenmal.*, pl. 60, 1 ; 147.

aussi plissés avec soin et bordés de pourpre. Il y a toutefois plus de maniérisme dans les attitudes. Une autre comparaison s'impose avec deux cratères à volutes, conservés à Naples et à Bruxelles, et un troisième en forme de calice, qui sont postérieurs mais apparentés<sup>1</sup> ; tous trois portent une ou même deux scènes de Bacchanale où figure, à côté du thyrses, un narthex identique ou analogue à celui de Dionysos, et sur l'un des vases une Ménade brandit une torche dans la même attitude qu'Artémis. Ainsi, tout en conservant son individualité, notre céramiste se rattache à la même tradition et à la même génération que les maîtres de Sisyphe et d'Ulysse, et il annonce des œuvres de la période suivante.

L'emplacement de sa fabrique est plus difficile à préciser. Il y a un demi-siècle, Lenormant attribuait à Tarente l'essentiel de la céramique italote ; Patroni et M. Macchioro se sont disputé l'honneur de l'en déposséder, mais les Anglais et les Allemands prennent à cœur aujourd'hui de lui en restituer le début, sinon même la totalité<sup>2</sup>. Il y a, semble-t-il, excès dans un sens comme dans l'autre. Tarente, principal centre politique et commercial, intellectuel et artistique de Grande-Grèce, dont les cultes et les légendes se reflètent sur les vases, n'a pas dû rester à l'écart de la fabrication matérielle. Mais, quand les artistes grecs ont émigré de l'Attique pendant la guerre du Péloponèse, ils ont pu trouver un accueil<sup>3</sup> — et peut-être une argile — meilleur en dehors de la cité laconienne, qui n'a fourni encore que peu d'exemplaires en comparaison des petites villes apuliennes. De Ceglie notamment ou de Bari toute voisine proviennent, outre les vases enfouis avec le nôtre, plusieurs spécimens contemporains,

1. *Ibid.*, pl. 174, 1 ; 175-6 ; *Corp. Vas. Ant., Bruxelles*, IV D b, pl. 1. Les deux cratères à volutes ont des anses à col de cygne et présentent plusieurs traits communs avec le second vase de Ceglie (*supra*, p. 27, n. 3).

2. LENORMANT, *Gaz. arch.*, 1881-2, p. 184-6 ; PATRONI, *La ceram. ant. nell'II. merid.*, Naples, 1897, p. 131 ; MACCHIORO, *Röm. Mitth.*, 1911, p. 187 ; 1912, p. 21 ; 163 ; MOON, *Pap. Brit. Sch. Rome*, 1929, p. 48-9 ; BUSCHOR in *F.-R., Gr. Vasenmal.*, III, p. 164 ; 175 ; WATZINGER, *ibid.*, p. 361 sqq.

3. Les Athéniens renouvellent à ce moment « une ancienne alliance » avec les populations apuliennes : THUC., IV, 99.

au moins l'un<sup>1</sup> des deux cratères à volutes qui en dérivent directement et de nombreux exemplaires postérieurs : l'hypothèse d'une fabrique locale, vraisemblable au milieu du iv<sup>e</sup> siècle, n'est donc pas impossible dès la fin du v<sup>e</sup><sup>2</sup>.

Ainsi, le cratère de Ceglie apporte une précieuse contribution à l'histoire religieuse, littéraire et artistique de la région tarentine où, dans le dernier quart du v<sup>e</sup> siècle, un rameau détaché de l'Attique vient se greffer sur la souche laconienne<sup>3</sup>.

P. WUILLEUMIER.

---

1. Celui de Naples est de provenance douteuse : WUILLEUMIER, *Rev. Arch.*, 1929, II, p. 197.

2. *Ibid.*, p. 206 sqq ; 1931. I, p. 250

3. Je tiens à remercier MM. Pottier, Picard et Dugas des conseils qu'ils ont bien voulu me donner dans la rédaction de cet article.