

MONUMENTS GRECS

RELATIFS

À ACHILLE

MONUMENTS GRECS

RELATIFS

À ACHILLE

PAR

M. FÉLIX RAVAISSON

EXTRAIT

DES MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

TOME XXXIV, 2^e PARTIE



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE G. KLINCKSIECK, RUE DE LILLE, 11

M DCCC XCV

MONUMENTS GRECS

RELATIFS

À ACHILLE.

(PLANCHES I, II, III, IV, V, VI.)

On a souvent expliqué par les poèmes homériques des monuments figurés où sont empreintes des idées et des traditions différentes de celles dont ces poèmes sont inspirés et qui, en effet, remontent à d'autres sources mythologiques et poétiques.

J'en trouve un exemple dans un cratère du Musée du Louvre décoré de peintures d'Euphronios ⁽¹⁾ qu'ont expliquées par des passages de l'*Iliade* M. Panofka, M. Raoul Rochette, M. Brunn, M. Karl Robert, et qui me paraissent devoir l'être par des compositions épiques antérieures, aujourd'hui disparues.

Sur une hydrie du Musée de Berlin, à figures rouges, on voit un homme d'âge mûr, assis, tenant de ses deux mains un de ses genoux, le regard fixé sur un second personnage assis en face de lui; celui-ci est un jeune homme à longue chevelure, enveloppé d'un ample manteau et replié sur lui-même. Derrière le premier, un vieillard tenant un bâton ou un sceptre; derrière le second, un homme debout.

Panofka, qui décrit ce vase, après Raoul Rochette, en

⁽¹⁾ Pl. I et II.

1849⁽¹⁾, reconnu dans le premier personnage Ulysse. Quant au second, remarquant qu'il avait dans tout son aspect quelque chose de féminin, et qu'il ressemblait à une statue d'ancien style, appartenant au Vatican, dans laquelle on avait vu une Pénélope, parce qu'il s'en rencontre des imitations, dans des bas-reliefs en terre cuite, où elles représentent, en effet, cette héroïne, et parce que, de plus, dans ces imitations, il se trouve sous le siège de la femme une corbeille, il en fit une Pénélope, et il interpréta le tableau comme représentant l'entrevue, que rapporte l'*Odyssée*, du roi d'Ithaque avec son épouse. Et son interprétation fut adoptée par Gerhard.

Plus tard, rencontrant dans une collection privée, celle du marquis Campana, un cratère, passé depuis au Louvre, sur le devant duquel se trouvent quatre personnages, dont les deux principaux, placés au milieu, sont fort semblables aux principaux personnages de l'hydrie de Berlin et accompagnés d'inscriptions qui les désignent nominativement comme étant Ulysse et Achille, Panofka abandonna l'explication qu'il avait donnée de l'hydrie, et ce fut pour interpréter la scène, sur l'un et l'autre vase, comme représentant l'épisode de l'*Iliade* où, après qu'Achille, irrité de ce qu'on lui a enlevé Briséis, s'est retiré sous sa tente, Ulysse, accompagné par Ajax, vient, au nom de tous les chefs grecs, essayer de fléchir sa colère et de le ramener aux combats. M. Brunn, dans un article des *Annales de l'Institut archéologique* de Rome intitulé « La colère d'Achille⁽²⁾ », adopta l'idée à laquelle Panofka s'était arrêté. Il crut, de plus, pouvoir la confirmer au moyen de plusieurs monuments qui avaient certains rapports avec l'hydrie de Berlin et le cratère Campana, et qu'il interprétait comme représentant le même

(1) *Annali del l'Instituto archeologico*, p. 256. — (2) *Ibid.*, 1858.

épisode homérique. Enfin, à son explication de la scène représentée sur le devant du cratère, il ajouta celle d'une seconde peinture qui en décore le revers, et où l'on voit un jeune homme porté par les deux génies du Sommeil et de la Mort, en y signalant le moment où, dans un passage de l'*Iliade*, ces génies transportent en Lycie le corps de Sarpédon qui a été tué par Patrocle. Plus récemment, M. Karl Robert, en publiant deux autres peintures de vases qui se rapportent évidemment au même sujet que celles de l'hydrie de Berlin et du cratère du Louvre, les a interprétées de la même manière que ses prédécesseurs⁽¹⁾.

Pourtant il ne paraît pas que ces interprétations puissent être maintenues. Dans l'*Iliade*, Ulysse, comme je viens de le rappeler, est accompagné sous la tente d'Achille par Ajax. Et Achille dit à ces deux ambassadeurs qu'on ne pouvait en choisir qu'il lui fût plus agréable de recevoir. Or, sur le cratère d'Euphronios, c'est Diomède, désigné par son nom, qui accompagne Ulysse.

Ulysse tenant, sur le cratère, un de ses genoux, et étant un peu renversé en arrière, a une attitude dont la familiarité s'accorde mal avec la mission solennelle auprès d'Achille qui lui est attribuée par Homère. Un pétase pend sur son dos; un pétase, c'est-à-dire un chapeau de voyage. Pourquoi cette coiffure, si Ulysse n'a eu à franchir que la distance qui sépare de sa tente celle du fils de Pélée? — Le vieillard qui est debout derrière Ulysse regarde du côté d'Achille en élevant la main d'une manière qui exprime la surprise. Comment expliquer ce geste si le vieillard est Phénix, et si la scène est celle que raconte l'*Iliade*?

Mais, surtout, d'un détail du costume d'Achille il résulte évidemment que ce n'est pas dans le moment où il reçoit sous sa tente les ambassadeurs grecs que le peintre l'a représenté,

⁽¹⁾ *Jahrbuch*, etc., 1881.

mais dans une tout autre circonstance de sa vie : le guerrier n'est pas seulement enveloppé d'un manteau, mais sous ce manteau on voit une robe ou tunique longue dont les plis tombent jusque sur ses pieds.

Les artistes grecs ne représentent jamais vêtu d'une robe aucun héros, sauf Pâris, dont ils veulent caractériser ainsi la mollesse, et Hercule, lorsqu'il a pris le costume d'Omphale; si l'on a vêtu de la sorte Achille, ce n'a pu être que pour le représenter à l'époque où, afin de se cacher parmi les compagnes de Déidamie, fille de Lycomède, il s'est déguisé en femme.

Si donc c'est d'une ambassade auprès d'Achille qu'il s'agit ici, et d'une ambassade dont le principal personnage est Ulysse, ce n'est pas celle dont parle l'*Iliade*, mais celle, racontée sans doute dans quelque autre poème, qui, composée d'Ulysse et de Diomède, avait été envoyée antérieurement dans l'île de Scyros pour en arracher le jeune héros et l'amener sous les murs de Troie.

Dans cette hypothèse, toutes les circonstances de la composition s'expliquent aisément : et la présence de Diomède, et le costume d'Achille, et la coiffure d'Ulysse, et le geste même du vieillard qui est debout derrière celui-ci; ce vieillard avec son sceptre, qui pourrait convenir à la rigueur à Phénix, dont Homère fait un prince, mais qui convient mieux encore au roi de Scyros, rien de plus naturel que d'y voir Lycomède. Au discours d'Ulysse, à l'attitude d'Achille, il a commencé à comprendre en quelle compagnie a vécu depuis quelque temps sa fille; son geste témoigne de sa surprise.

L'attitude d'Ulysse s'explique pareillement; c'est celle d'une observation qui n'est pas exempte de malice.

Quant à Achille, non seulement sa robe de femme suggère une interprétation tout autre que celle de Panofka, de

M. Brunn et de M. Robert, mais son attitude n'exprime pas plus la douleur dont elle leur a paru être l'expression incontestable que tout autre sentiment qui porte à se replier sur soi-même.

Comment se fait-il que ces savants aient été d'accord pour interpréter l'attitude d'Achille ainsi qu'ils l'ont fait, et qu'ils n'aient pas pris garde aux diverses particularités qui s'opposent à cette interprétation?

C'est peut-être qu'ils ont obéi à un préjugé qui, depuis le dernier siècle, a exercé sur la critique de l'antiquité et de ses monuments une influence considérable. Depuis le dernier siècle, sous l'influence des célèbres recherches *Sur les représentations de la mort chez les anciens*, de Lessing, l'opinion s'est établie que toute l'antiquité avait vécu sous l'empire d'une conception profondément mélancolique de la destinée humaine, opinion favorisée par Homère lui-même tel qu'on le lisait et l'entendait alors; de là une disposition générale à interpréter comme des expressions de tristesse non seulement presque tous les monuments funéraires, qui, cependant, ont en réalité, pour la plupart, un sens tout opposé, mais encore beaucoup d'autres monuments de toute nature; de là l'idée que telle devait être, sur celui qui nous occupe, la signification de l'attitude mystérieuse d'Achille, et, par suite, la méconnaissance de particularités dont l'examen conduit à une tout autre interprétation du sujet.

En réalité, et toute prévention écartée, dans la peinture d'Euphronios l'attitude d'Achille, enveloppé de son manteau et replié sur lui-même, n'indique pas autre chose que la réflexion.

Dans une peinture d'un vase qui appartient au Musée du Louvre⁽¹⁾, un sphinx est perché sur une colonne au pied de

⁽¹⁾ Pl. III.

laquelle sont assis deux jeunes gens enveloppés de leurs manteaux et repliés sur eux-mêmes. Évidemment, ils méditent sur une énigme que le monstre vient de leur proposer; et, pour le dire en passant, puisque rien n'indique qu'il soit ici question de l'histoire d'Œdipe, on peut croire que par ce tableau, comme par beaucoup d'autres qui représentent des exercices divers, l'artiste a voulu figurer une des occupations du loisir élyséen.

Cette attitude est encore celle de jeunes gens qu'une peinture d'un autre vase du même musée représente assis dans un gymnase. Évidemment, ils méditent ainsi des enseignements qu'on vient de leur donner.

Même attitude, enfin, donnée à Achille lui-même dans une autre peinture, où, en présence de Priam qui le supplie à genoux de lui rendre le corps d'Hector, il délibère s'il continuera d'exercer sa vengeance sur les restes du meurtrier de son ami, ou s'il cédera aux prières du vieillard.

Par contre, on ne voit pas que, sur les monuments où l'on a voulu indubitablement représenter des personnages affligés, on leur ait attribué cette attitude de concentration. On leur a donné plutôt un air d'abattement, tel que l'expriment, par exemple, des cheveux dénoués, des bras qui tombent, une tête baissée.

Sur le cratère d'Euphronios, ce qu'exprime l'attitude d'Achille, c'est l'état de réflexion dans lequel il entre, se demandant, sous l'influence des paroles par lesquelles Ulysse vient sans doute de le rappeler à lui-même, s'il s'affranchira, pour accomplir sa mission héroïque, de la séduction à laquelle il a cédé. On peut ajouter qu'on ne rencontre point dans l'antiquité, sur les monuments d'autres pays que la Grèce, d'exemples d'une semblable peinture. Ce fut un des traits de ce peuple,

à qui l'oracle qui le dirigeait conseillait, comme étant le commencement de la sagesse, de se connaître soi-même, que de peindre la réflexion; et l'occasion qu'il en prit fut naturellement celle de la glorification du héros dont il fit son principal modèle, s'arrachant, par un retour courageux sur lui-même, à une passion. Comment finira le combat que livre alors en lui à ce qu'il y a d'inférieur dans sa nature ce qu'il y a en elle de supérieur? C'est ce qu'indique, non sa physionomie, dont il dérobe la vue, mais la dépouille d'un monstre duquel il a autrefois triomphé, une peau de panthère dont son siège est couvert, souvenir d'un exploit passé, promesse d'exploits nouveaux.

Dans plusieurs légendes antiques, on voit un personnage destiné à quelque rôle qui lui sera pénible, ou qui le mettra en grand péril, s'efforcer d'abord de s'en exempter par divers déguisements. C'est ainsi que Protée et Thétis cherchent à se soustraire, par des métamorphoses successives, celui-là aux efforts que l'on fait pour tirer de lui des oracles, celle-ci aux entreprises d'un amant. Dans des poèmes qui racontaient toute l'histoire d'Achille, dont l'*Iliade* n'offre qu'un épisode, ce héros subissait en plusieurs circonstances ce qu'on pourrait appeler la tentation de se soustraire à sa tragique destinée.

La première de ces circonstances était celle que paraissent rappeler des pierres gravées qui ont été publiées d'abord par Millin, puis par M. Brunn. Ces pierres représentent Achille assis sur une peau de bête tachetée, dans l'attitude méditative que lui donne le cratère d'Euphronios; près de lui, un bâton noueux, l'arme que beaucoup de monuments attribuent soit aux géants, représentants des âges primitifs, soit à Hercule lui-même. On peut supposer avec vraisemblance, pour expliquer ces intailles, qu'elles représentent, d'après quelques passages de vieux poèmes, une période de la vie d'Achille où sa mère avait

essayé, pour le sauver de la mort qui l'attendait devant Troie, de le cacher dans des solitudes où il menait la vie d'un pasteur, en lutte fréquente avec les bêtes sauvages, et, dans cette période, le jeune héros se demandant s'il n'aurait pas mieux à faire; on peut supposer également que ce fut alors, dans sa poursuite des lions et des panthères, qu'il acquit la qualification, si fréquente chez Homère, et qui n'y est pas motivée, de jeune homme « aux pieds rapides », et, enfin, que, sa vaillance trahissant en lui un autre personnage qu'un simple berger, ce fut alors que sa mère imagina de l'engager à profiter de sa beauté pour se cacher sous des habits de femme auprès de Déidamie, fille de Lycomède. Et Stace, dans son *Achilléide*, nous le montre, sans doute d'après les traditions grecques, résistant d'abord aux instances de sa mère, puis, en voyant passer la jeune fille, s'éprenant soudainement d'elle, et cédant, pour vivre en une telle compagnie, aux instances, jusque-là inutiles, de Thétis.

De cette tentation il triomphe lorsque Ulysse met sous ses yeux des armes, sur lesquelles il se jette. Le guerrier l'emporte alors en lui sur l'amant.

La troisième de ses épreuves est celle à laquelle le soumet sa colère, sujet principal de l'*Iliade*, lorsque lui est enlevée sa captive Briséis. Il la surmonte par compassion pour les Grecs, ses compagnons d'armes.

La dernière, enfin, est celle que lui fait subir sa colère encore, lorsque Hector lui a tué Patrocle, son ami. Cette colère, après s'être exercée sur les restes d'Hector, cède aux prières de Priam qui les lui redemande.

C'est une partie analogue de sa légende que celle où, après avoir tué l'amazone Penthésilée, il se prend, en la voyant mourir, à l'aimer.

Dans cette âme passionnée, souvent violente, l'emporte ainsi,

vers la fin de l'*Iliade*, la vertu la plus propre aux magnanimes, et dont Thésée avait fait une déesse, la pitié. C'est ce que semble rappeler, sur le cratère d'Euphronios, la douceur empreinte sur la physionomie du héros. La poésie et l'art grec paraissent ainsi pénétrés de la pensée que le parfait héroïsme comporte la fougue barbare, amendée par la vertu dont se vanta le plus la Grèce.

Il fallait, dit plus tard un des fondateurs du christianisme, que l'olivier doux fût greffé sur l'olivier sauvage.

Cependant, des résolutions successives par lesquelles a triomphé des tentations la magnanimité d'Achille, la plus méritoire a été la seconde, consistant à décider, malgré les conseils de l'amour, de s'offrir à une mort inévitable. Aussi est-ce celle à laquelle la légende, telle que l'art l'a traduite, a attaché, comme on va le voir, la récompense finale qui lut celle d'Hercule.

Telle est, en effet, la signification du tableau qui décore la partie postérieure du cratère d'Euphronios.

Dans ce tableau, les deux génies du Sommeil et de la Mort, dont le premier est nommé par une inscription, déposent à terre un jeune guerrier aux yeux clos.

Ici encore, on a cru trouver un épisode de l'*Iliade*.

Dans l'*Iliade*, Sarpédon ayant été tué par Patrocle, Jupiter commande au Sommeil et à la Mort de le transporter dans la Lycie, son pays natal, pour qu'il y reçoive la sépulture. C'est ce transport que représenterait, suivant M. Brunn et M. Robert, la partie postérieure du cratère d'Euphronios.

Dans cette hypothèse, le second tableau ne se rattacherait en rien au premier, en rien à aucune partie de la légende d'Achille. Si je ne me trompe, il en est tout autrement.

D'abord, la ressemblance est frappante entre l'Achille du

premier tableau et le personnage principal du second. Ce sont les mêmes traits; c'est la même chevelure divisée en longues boucles. C'est donc Achille mort que représente le deuxième tableau, comme le premier le représente vivant. Mais il y a entre les deux représentations du même personnage une importante différence : dans la seconde, il est de grandeur surhumaine. Ce changement ne peut guère s'expliquer que comme signifiant que le jeune héros a passé à un état nouveau et supérieur. D'un homme, il est devenu, par la mort, un dieu. C'était la croyance antique que les ombres étaient, comme les divinités, de grandeur surhumaine.

Ce n'est pas tout : si l'Achille du deuxième tableau a les yeux fermés, il donne pourtant un signe de vie; dans les compositions de n'importe quel temps où l'on voit transporter à bras quelque mort, on ne manque jamais, pour faire comprendre qu'il ne vit plus, de le montrer les bras tombants. Ici, le héros a un bras relevé : c'est un indice que, s'il a perdu la vie, il la recouvre. On voit de même, sur une lécythe attique à fond blanc du Musée du Louvre, une femme que le Sommeil et la Mort déposent sur les marches d'un monument funéraire, et qui a les yeux ouverts. Sur une autre lécythe, qui a été publiée par M. Pottier, les deux génies déposent sur un autel un homme dont les yeux sont également ouverts. J'expliquerai ailleurs comment je crois que doivent être compris dans leur ensemble ces tableaux. Ici je me borne à faire remarquer qu'on n'y peut voir autre chose que des scènes de résurrection. Évidemment donc, sur le cratère d'Euphronios, le tableau de devant représente le moment critique où Achille va prendre une résolution héroïque, et l'autre, celui où il commence à recevoir dans une nouvelle vie la récompense que cette résolution lui a valu. Le

sol sur lequel les deux génies le déposent ne peut être que celui du pays des âmes.

Voir dans ce tableau les deux génies terminant par l'en-sevelissement la carrière d'un héros, c'était expliquer par un passage de *Illiade*, que maintenant on sait être quelque tardive interpolation, une conception mythologique des anciens temps, dont il n'offre qu'une corruption.

Que l'épisode de *Illiade* où Jupiter ordonne au Sommeil et à la Mort de porter le cadavre de Sarpédon dans la Lycie, pays natal du héros, pour qu'il y reçoive la sépulture, ne soit qu'une corruption d'une conception mythologique ancienne d'après laquelle ces deux génies portaient les âmes à l'Élysée, comme le font, sur le monument de Xanthe, les prétendues Harpyes, c'est ce qui résulte de l'insignifiance de l'idée soi-disant homérique comparée à l'autre. A cette différence se fait généralement reconnaître une copie d'avec son modèle. Comment comprendre l'emploi des deux génies du Sommeil et de la Mort pour une simple cérémonie de funérailles, sinon comme une altération grossière d'une croyance qui assimilait la mort à un sommeil d'où procédait une nouvelle vie, croyance à laquelle, alors qu'elle était plus ou moins délaissée par la poésie, la religion et l'art, qui s'y associait, devaient longtemps rester plus ou moins fidèles, comme il arrive d'ordinaire?

On a donc dans l'épisode pseudo-homérique un exemple de la dégénération, en des siècles où faiblissait l'antique esprit des temps héroïques, des idées dont cet esprit avait été la source.

On en a un autre exemple, plus remarquable encore, dans l'épisode de *Odyssée* où Ulysse va consulter chez les morts Tirésias. Achille y déclare que plutôt que de régner, comme il le fait, sur des ombres, il préférerait de beaucoup être sur

la terre au service de quelque laboureur. Et pour ce discours Platon veut bannir Homère de sa République, non moins que pour maint autre passage attentatoire à la majesté des dieux.

Et telle est, en effet, la contradiction qu'il présente avec l'esprit de magnanimité qui est celui des héros, qu'on peut se demander s'il n'y faut pas voir, comme peut-être dans toute la description des enfers qui remplit le livre de l'*Odyssée*, quelque addition faite au poème dans un temps où s'était profondément altéré cet esprit.

Ce n'est pas tout, et même dans les parties les plus authentiques des poèmes homériques, on peut retrouver des conceptions plus grandes, en même temps que plus anciennes, réduites par l'imitation à de moindres proportions.

L'attachement d'Achille pour Briséis, d'où procède toute l'*Iliade*, semble n'être qu'une imitation affaiblie de celui qui, dans de plus anciens chants, l'avait uni à Déidamie. Déidamie est la fille d'un roi, digne objet de l'affection du jeune souverain de la Phthotide. Briséis est une simple captive, et à peine Achille l'a-t-il perdue qu'il s'en console avec une autre. L'ambassade même d'Ulysse et d'Ajax auprès d'Achille sous sa tente semble avoir eu son modèle dans le voyage à Scyros, plus important et plus décisif, d'Ulysse et de Diomède; et de la ressemblance des deux aventures est résultée celle des figurations par l'art, qui a égaré la critique, et a fait que, dans les monuments, elle a pris l'une pour l'autre.

D'une manière générale, dans les siècles qui succédèrent aux temps héroïques, la littérature paraît ne plus offrir, Pindare et Platon mis à part, que des retentissements plus ou moins lointains de la haute poésie d'autrefois; et, pour retrouver ses premiers accents, il faut chercher ce qui en reste d'échos dans les

coutumes religieuses et dans les œuvres correspondantes des arts plastiques.

Les poèmes homériques, tels qu'ils avaient été composés, devaient s'éloigner déjà sur bien des points des maximes primitives. Vers le vi^e siècle, un certain scepticisme, né de maintes révolutions, et qu'érigéait en doctrine une sophistique naissante, commença à ébranler ces maximes; récitées de contrées en contrées par les rhapsodes, l'*Iliade* et l'*Odyssée* durent subir des modifications qui les accommodaient çà et là à la nouvelle manière de penser; Pisistrate put y voir un danger public, et peut-être ce fut ce qui le détermina à constituer une commission pour reviser les chants homériques et pour en préparer une sorte d'édition officielle. Les commissaires étaient tous ou presque tous des Pythagoriciens, c'est-à-dire des hommes pénétrés des idées antiques, et adeptes d'une haute morale, de caractère religieux et héroïque, que dominait la croyance à l'éternité de l'âme.

Lobeck, très opposé à ces idées, et peu favorable aux Pythagoriciens, qu'il appelle les pires interprètes de l'antiquité, les soupçonne d'avoir altéré, pour les rapprocher de leurs doctrines, les textes anciens; plus probablement, ils s'efforcèrent de les ramener, autant qu'il était encore possible, à leur pureté originelle, et les morceaux apocryphes que la critique moderne y a encore découverts sont ceux qu'il leur était impossible de supprimer, parce qu'ils étaient trop profondément gravés dans la mémoire de tous. Revisée, corrigée, l'*Odyssée* n'en dut pas moins conserver ce discours attribué à Achille que Platon vint plus tard stigmatiser comme propre à abattre les courages et à anéantir l'esprit de sacrifice, qui pouvait seul faire la force d'une cité.

Mais, comme la religion, l'art, qui y tenait de près, protesta à sa manière, en figurant sur presque tous les monuments relatifs à la mort, comme l'a dit un antiquaire du siècle précédent, l'idée de l'éternité.

Remarquons qu'au même peintre auquel est dû le cratère du Louvre il est dû un autre monument entièrement analogue, que possède aussi le Louvre : je veux parler de la grande coupe triomphale qui, dans la principale des scènes qui la décorent, et quoique, par suite du préjugé que j'ai signalé plus haut, elle ait été autrement expliquée, à savoir comme une scène d'adieux, représente certainement l'apothéose du fondateur d'Athènes, Thésée, accueilli, en effet, par sa mère Amphitrite dans l'empire divin.

Si donc, en résumé, on veut interpréter avec vérité les monuments de l'art antique qui se rapportent à des personnages chantés par Homère, il ne faut pas s'en tenir à interroger les poèmes homériques, même en les purgeant des interpolations que nous pouvons encore découvrir; il faut aussi, à la lumière que fournissent les pratiques religieuses, celles surtout du culte des morts, et les monuments de l'art, remonter à des sources plus hautes et plus pures.

II

J'ai rappelé, dans ce qui précède, la représentation que faisait souvent l'art antique des tentations auxquelles les héros étaient plus ou moins longtemps soumis; les moments où ils y cédaient étaient des moments de faiblesse par lesquels ils descendaient de leur hauteur normale jusqu'à devenir quelquefois de dignes sujets de raillerie; c'était, à côté de la grandeur tragique de leur caractère et de leur destinée, matière à comédie. Et cette ma-

tière, l'art ne pouvait guère manquer de la traiter. C'est ainsi que, si les poètes célébraient Hercule, ce prototype des héros, dont le sérieux allait jusqu'à faire de lui, nous dit Aristote, le prototype aussi des mélancoliques, ils n'en tournaient pas moins en dérision, chez lui, certaines imperfections auxquelles étaient plus sujets que d'autres les athlètes, dont il était le modèle et le patron : la voracité, la violence, par exemple, et aussi la faiblesse qui l'avait porté, pour complaire à une princesse barbare, en se prêtant à son caprice, à se vêtir en femme comme elle, et à échanger la massue contre une quenouille.

Il en fut de même pour Achille. Sa conduite à Scyros devint un objet de moquerie. C'est ce qu'on voyait sans doute dans les anciens poèmes qui le célébraient; c'est ce que nous montrent des peintures de vases où l'on n'a vu, comme dans celle qui vient de nous occuper, que des représentations de l'ambassade envoyée, dans l'*Iliade*, au héros retiré sous sa tente : je veux parler de deux vases du Musée de Berlin⁽¹⁾ qui ont été publiés par M. K. Robert, et sur lesquels ce savant a cru retrouver, comme sur le cratère d'Euphronios, le sujet appelé par M. Brunn la « colère d'Achille ».

Sur le premier de ces deux vases, de très petite dimension, Ulysse et Achille sont assis l'un en face de l'autre de la même manière que sur le cratère, et dans des attitudes à peu près semblables, mais avec des particularités de caractère comique. Ulysse, se tenant un genou et se penchant en avant comme pour observer Achille de tout près, est coiffé d'un énorme casque, d'aspect ridicule. Achille porte une barbe qui fait avec sa robe féminine un contraste grotesque, et il élève, d'une ma-

⁽¹⁾ Pl. IV.

nière qui ne l'est pas moins, entre Ulysse et lui, pour cacher son visage, un pan de son manteau.

Sur l'autre vase, l'intention comique, accusée en traits moins grossièrement burlesques, n'en est pas moins incontestable. Cinq personnages y figurent, dont chacun est désigné par une inscription qui énonce son nom : Ulysse, Achille, Ajax, Phénix, Diomède. Ulysse et Achille sont assis l'un en face de l'autre, de la même manière que sur le cratère d'Euphronios, mais le premier coiffé du pétase qui, dans la peinture du cratère, pend sur son dos, et le second enveloppé d'un manteau, mais sans la robe qu'il porte aussi sur le cratère, et qui y sert, comme on l'a vu, à faire comprendre la scène. Ce n'est pas la seule négligence que l'artiste se soit permise; c'en a été une, évidemment, que d'adjoindre aux deux principaux personnages, avec Diomède, qui, en effet, avait accompagné Ulysse à Scyros, Ajax et Phénix, qui chez Homère figurent dans la scène de l'ambassade sous la tente d'Achille. Il y a là un mélange singulier de deux scènes différentes, quoique en partie analogues. M. Robert a cru reconnaître ici, comme sur le cratère du Louvre, l'ambassade envoyée à Achille sous sa tente. Aussi la physionomie d'Achille lui a-t-elle paru, comme sur le cratère, exprimer une profonde douleur.

Mais si l'on examine de près les particularités où M. Robert croit trouver des arguments à l'appui de sa thèse, il paraît difficile de ne pas arriver à une conclusion diamétralement opposée. La physionomie d'Achille exprime, dit M. Robert, la douleur, parce que le coin de la bouche du héros est relevé, parce que la lèvre inférieure est avancée et pendante, parce qu'il regarde de côté et en bas. Mais un coin de bouche relevé n'est pas un signe de douleur; c'est, au contraire, l'effet d'un sourire, et la lèvre inférieure avancée est une marque habituelle de doute

et de perplexité. Quant au regard dirigé de côté et en bas, c'est ordinairement celui d'un homme qui voudrait se dérober à une enquête et à l'embarras qu'elle lui cause.

Ajoutons qu'Achille ramène ses pieds sous son siège, de sorte qu'il est comme suspendu sur les extrémités de ses orteils. Au total, son attitude et sa physionomie le montrent embarrassé, se dérobant au regard qui l'épie, avec la conscience de ce que sa situation offre de sujet à moquerie.

Telle est la parodie, inspirée probablement par certaines parties des anciennes traditions, qui accuse, dans la légende du héros, la faiblesse à laquelle sa grande âme a momentanément succombé.

III

De la scène d'apothéose que porte à son revers le cratère d'Euphronios, je crois pouvoir rapprocher, comme y faisant suite, celles qu'offrent deux bas-reliefs grecs bien connus, mais qui ne me paraissent pas avoir été expliqués jusqu'à présent d'une manière satisfaisante.

Dans l'un de ces bas-reliefs, dont il existe trois exemplaires, un au Musée de Naples, un autre à la villa Torlonia (autrefois Albani), un troisième au Louvre, auxquels il faut joindre un fragment d'un quatrième exemplaire trouvé récemment à Rome, on voit une femme, entre deux personnages virils, quittant de la main droite la main du premier pour poser la main gauche sur l'épaule du second, qui tient une lyre.

L'exemplaire du Louvre⁽¹⁾ porte l'inscription : ZETVS ANTIOPA AMPHION. Mais cette inscription, gravée en caractères latins, doit dater de la Renaissance, et l'explication qu'elle donnerait du sujet (explication admise par Winckelmann) a été re-

⁽¹⁾ pl. v.

connue insoutenable. Sur l'exemplaire de Naples, on lit : ΕΡΜΗΣ ΕΥΡΥΔΙΚΗ ΟΡΦΕΥΣ. Quoique cette inscription soit plus récente que la sculpture, Zoega a pensé qu'elle fournissait l'interprétation véritable du sujet⁽¹⁾ : ce serait le moment où, après qu'Eurydice, descendue chez les morts, avait été rendue au chantre thrace, son époux, celui-ci n'ayant pas observé la condition à laquelle elle lui avait été rendue, Hermès vient la chercher pour la ramener aux enfers. Cette explication a été admise sans conteste⁽²⁾. Il ne me paraît pas, néanmoins, qu'elle puisse être maintenue. Le personnage viril placé à la droite des bas-reliefs est Hermès : il est reconnaissable à ses cheveux courts et bouclés, et surtout à son pétase de voyageur. Mais je ne crois pas qu'on puisse voir dans les deux autres personnages Eurydice et Orphée, ni dans la composition une scène d'adieux.

Sous l'influence de l'opinion préconçue qui a fait de nombreux monuments de l'art grec, quoique sans preuve, et contrairement au caractère de ces monuments, des monuments de douleur, on a pris ici, si je ne me trompe, comme en beaucoup d'autres cas, pour une scène de séparation ce qui est réellement une scène de réunion.

Dans les bas-reliefs funéraires, que l'archéologie de ce siècle a longtemps dénommés « scènes d'adieux », et où deux personnages se prennent ou vont se prendre la main, j'ai fait remarquer ailleurs⁽³⁾ que des mouvements ou des attitudes il résulte presque toujours que l'un des deux personnages est en marche vers l'autre, et que, par conséquent, il ne s'y agit pas de séparation, mais de réunion; à quoi j'ai ajouté que le sujet de ces compositions devait être la réunion, après la mort, dans une autre vie. Aujourd'hui on commence à admettre, si ce n'est

⁽¹⁾ *Bassi rilievi*, I, 193 sq. — ⁽²⁾ Par O. Jahn, Welcker, Kékulé, Friedrichs, Wolters, etc. — ⁽³⁾ *Le monument de Myrrhine*.

encore la seconde, au moins la première des deux conjectures que j'ai proposées, et plusieurs archéologues considèrent ces tableaux comme représentant une union, sinon dans l'Élysée, au moins dans la vie terrestre, de parents ou d'amis.

Or, dans notre bas-relief aussi, rien chez les personnages n'indique qu'ils se quittent ou se disposent à se quitter. Ils sont en marche les uns vers les autres; il ne peut donc être question de la séparation d'Eurydice et d'Orphée, non plus que d'aucune autre. Loin de là, si l'on considère le geste de la femme et du personnage dont elle s'approche, geste qui est chez celle-là de poser doucement une main sur l'épaule de celui-ci, et, chez celui-ci, d'élever une main pour prendre la main qui le touche; si l'on considère ensuite leurs airs de tête et la manière dont ils se regardent, force est de reconnaître que leurs attitudes et leurs gestes ne témoignent que tendresse, sans aucun mélange de chagrin. Dans ce bas-relief donc, comme dans ceux qui sont vulgairement qualifiés de « scènes d'adieux », il faut voir une scène de réunion par affection mutuelle, réunion procurée ici par Hermès.

On ne voit point d'ailleurs que ce dieu soit ordinairement chargé de missions funestes. Si Virgile lui attribue sans distinction l'office de conduire les âmes soit à l'Élysée, soit au Tartare, c'est là une altération de la tradition grecque. Horace y est plus fidèle lorsqu'il dit, en s'adressant au messager des dieux :

Tu pias lætis animas reponis
Sedibus.

Sur plusieurs monuments, en effet, à commencer par celui de Myrrhine, qui remonte au iv^e siècle, Hermès conduit une âme au séjour de l'éternel bonheur, et je ne crois pas qu'on en puisse citer où il en mène une au Tartare.

D'autre part, des attributs à raison desquels on a cru pouvoir donner au troisième personnage le nom d'Orphée, l'un, la lyre qu'il porte, ne suffit pas pour le caractériser à l'exclusion de tout autre personnage; le second, sa coiffure, ne suffit pas pour caractériser, comme on l'a dit, un Thrace, et soit sa coiffure, soit son costume ne conviennent pas à ce que fut Orphée.

La lyre fit prendre autrefois le troisième personnage pour Amphion. Elle ne conviendrait pas moins à plusieurs autres personnages encore qu'à Amphion et à Orphée : à Arion, à Demodocus, par exemple, ou à Iopas, sans parler d'Hercule même, qu'on voit sur plusieurs monuments avec cet instrument à la main.

Quant à la coiffure, avec la pointe qui la surmonte, elle est évidemment un casque et ne peut appartenir qu'à un guerrier; par conséquent, elle ne peut convenir à Orphée. Et il en est de même de tout le costume, qui consiste en une tunique relevée au-dessus des genoux, une chlamyde ou manteau court, et des bottes lacées.

Comment aurait-on costumé ainsi ce citharède, prêtre d'Apollon, appelé par Virgile, conformément à la tradition grecque, « le prêtre thrace à la longue robe » :

Threïcius longa cum veste sacerdos,

et que les monuments représentent toujours vêtu à l'orientale ?

Impossible donc de songer ici à Orphée, ni, par conséquent, à Eurydice.

La légende d'Achille nous fournit une explication plus vraisemblable.

La coiffure proprement thrace, telle que nous la montrent de nombreux monuments, coiffure qu'ils attribuent également

aux Phrygiens, thraces d'origine, aux Scythes, et généralement à tous les Barbares, est un bonnet ordinairement fait d'une peau de bête, terminé en haut par une partie étroite, ou même par une pointe, le plus souvent courbée en avant. Un casque de cette forme, surmonté d'une crête dentelée, est fréquemment la coiffure des Amazones; cette crête semble rappeler celle que l'ancien art attribuait souvent au serpent, et le casque ainsi fait, avec la crête remplacée par une crinière ou une queue de cheval, est celui de Minerve sur les vases peints d'ancien style; circonstance, pour le dire en passant, qui peut donner lieu de se demander si cette divinité, dont on a cherché l'origine en Égypte, ne serait pas au contraire originaire des contrées septentrionales que les Grecs désignaient par l'épithète d'hyperboréennes. Enfin, le casque à pointe, courbé en avant, est celui d'un cavalier thessalien sur un bas-relief rapporté de Thessalie par M. Heuzey, et que l'on voit au Louvre, et celui aussi de guerriers qui, dans une peinture publiée par Raoul Rochette, sont rangés autour d'Achille occupé à jouer de la lyre. Et sur un vase qui se trouve au Louvre, Achille lui-même porte un casque de la même forme.

Sur les monuments d'époque relativement récente, les artistes ne sont plus fidèles, en ce point, à l'ancien usage, et donnent à Achille, comme à Minerve, le casque athénien ou le casque corinthien aussi souvent, si ce n'est plus souvent encore, que le casque thrace. Mais il n'en était pas ainsi à l'époque à laquelle appartient évidemment notre bas-relief, c'est-à-dire au v^e siècle.

La coiffure que porte le héros de notre bas-relief, si on peut l'appeler thrace, nous reporte plutôt à la Thrace primitive, qui se confondait avec la Grèce du Nord; car elle est proprement celle d'un thessalien. Il en est de même du costume. C'est bien un vêtement grec que cette tunique relevée, aussi fine d'étoffe que

la tunique courte attribuée sur plusieurs vases peints à Thésée, que cette chlamyde jetée sur les épaules du guerrier, que ces bottes enfin, qui, sur un exemplaire de notre bas-relief (celui du Louvre), sont lacées, et sur un autre (celui de Naples) sont à revers pendants; toutes particularités qui se retrouvent sur les bas-reliefs du Parthénon, où vraisemblablement elles caractérisent des cavaliers thessaliens ou équipés à la thessalienne.

Je viens de dire que la Thrace se confondait d'abord avec la Grèce septentrionale.

Vico a découvert cette loi de la géographie historique, qu'à mesure que s'accroissent les connaissances on porte plus loin les noms donnés d'abord à des contrées voisines. On ne peut guère douter que les Hyperboréens des Grecs, desquels ils faisaient venir le culte d'Apollon, n'aient été d'abord pour eux les peuples placés au nord de la Béotie, et qu'ils ne les aient ensuite reportés à des distances de plus en plus éloignées dans la même direction. La Thrace primitive ne dut être, originairement, comme l'a dit Ottfried Müller, que la Thessalie, disons plus précisément la région montagneuse de Piérie, que dominait le Parnasse.

On faisait vivre sur le Pélion, autre montagne toute voisine, le centaure qui enseigna à Achille les deux sciences auxquelles présidait Apollon, et qui jadis, au temps des incantations médicatrices, n'en faisaient qu'une seule. Dans ces régions, où la civilisation grecque, à l'époque même de son plus complet développement, allait encore chercher les oracles qui devaient la guider, dans ces régions relativement septentrionales cette civilisation doit avoir son origine.

Ce n'est pas dans la Thrace orientale des temps historiques, considérée par les Grecs comme un pays de mœurs tout à fait

sauvages, qu'ils peuvent avoir voulu placer un Linus, un Musée, un Orphée, civilisateur des hommes et fondateur des Mystères, un Eumolpe, qui alla établir les Mystères à Éleusis, mais plutôt dans la région où l'on plaçait le séjour favori d'Apollon et des Muses.

Dès lors rien de plus naturel que de trouver dans la Thessalie un costume qui fut celui des habitants de la Thrace historique, et de l'y trouver soit tel que les Thraces le communiquèrent à la Phrygie, qu'ils peuplèrent, soit, comme nous le montre notre bas-relief, dans les différents exemplaires qui en ont été découverts, plus ou moins hellénisé.

Il se peut bien, du reste, que dans aucun des exemplaires du bas-relief le costume du héros ne soit exactement ni celui des Thraces, de n'importe quelle province et de n'importe quel temps, ni celui des Thessaliens; car c'est sans doute une erreur de croire que les monuments grecs représentent avec une exactitude scrupuleuse les accoutrements des différentes nations. L'art qui a produit ces monuments a cherché à exprimer dans ses représentations soit d'Hellènes, soit de Barbares, ce qu'ils devaient être au gré de la pensée hellénique plutôt que ce qu'ils étaient. Cet art fut toujours poésie plus qu'histoire.

Il n'est pas vraisemblable, en effet, que les Grecs, dans les combats qu'ils livraient aux Barbares, fussent tels que les représentent presque toujours les bas-reliefs qui décorent les temples à partir du vi^e et du v^e siècle, entièrement nus, pourvus seulement de casques et de boucliers, tandis que tous les Barbares sont vêtus complètement et tous de la même manière. Ce sont là des figurations de nature symbolique, qui, sans souci de la stricte vérité, opposent en traits saillants à la mollesse et au faste barbares la vaillance et la simplicité grecques.

Ce travail d'idéalisation, le génie hellénique s'y livra plus que jamais à l'époque où les guerres médiques le séparèrent, plus profondément qu'aux temps antérieurs, de l'Orient et de ses mœurs. En ce même temps, où la Grèce fixait en des images expressives les caractères propres de ses différents dieux, jusqu'alors mal distingués les uns des autres, en ce même temps, répudiant comme en bloc tout ce qu'elle pouvait avoir encore de commun avec les nations qui l'entouraient, elle chercha à figurer en des types distincts les vertus auxquelles elle prétendait. De ces types, les plus frappants furent les deux statues les plus célèbres de Polyclète, le Doryphore et le Diadumène, images du héros hellénique en sa sévère nudité; dans l'une, armé de la simple lance achilléenne; dans l'autre, après la victoire, se ceignant lui-même d'un diadème.

Au vi^e siècle, le type du deuxième fondateur d'Athènes fut fixé, sur les vases peints, sous la figure d'un jeune homme à longs cheveux, vêtu d'une tunique courte et fine, tel que nous le montre, par exemple, la grande coupe d'Euphronios; le type du roi des monts thessaliens, sous la figure de Pélée, une peau tachetée de bête fauve lui servant de vêtement; attribut donné aussi, comme on l'a vu, sur divers monuments, à son fils Achille; de la même manière dut être fixé alors, en même temps que le type général du costume barbare, bonnet conique et longues braies, soit qu'il s'agisse d'un Phrygien, d'un Dace ou d'un Gaulois, le type, mêlé de barbare et de grec, du proto-Hellène qui fut le fils de Pélée et de Thétis.

Sur notre bas-relief, le héros thessalien porte de la main gauche une lyre; de cette circonstance ajoutée aux autres, il est permis d'induire que ce héros n'est autre que le fils de Pélée.

Achille avait appris de Chiron non seulement à poursuivre et à vaincre les bêtes sauvages, mais aussi à exercer la médecine et à jouer de la lyre. Un vase peint d'ancien style le montre pansant une blessure de Patrocle. Sur une intaille célèbre du Cabinet des antiques, il joue de la lyre; et probablement ce n'est pas, comme chez Homère, sous sa tente, pour se consoler de la perte de Briséis, mais plutôt comme Hercule le fait sur d'autres instruments, puisqu'il est nu, sur un rocher, sous les ombrages élyséens. Sur notre bas-relief, si on lui a mis une lyre à la main, c'est vraisemblablement pour suggérer l'idée qu'il charmait dans l'Élysée son loisir solitaire lorsque Hermès vient lui amener une compagne.

Il se trouve dans la légende d'Achille un trait avec lequel, dans la supposition où le guerrier de notre bas-relief serait ce héros, s'accorderait parfaitement toute la composition.

Ce trait est que Thétis ayant fait sortir du Pont-Euxin, pour servir de séjour à son fils dans une autre vie, l'île de Leucé, l'île « blanche », c'est-à-dire ici vraisemblablement la « lumineuse », les dieux y envoyèrent, pour y vivre avec lui, une épouse. Par quel autre la lui auraient-ils envoyée que par Hermès, leur messenger ordinaire et l'ordinaire « guide des âmes »? C'est donc une probabilité, qu'on peut appeler une certitude, que tel est le sujet de notre bas-relief : Hermès amenant à Achille dans l'île de Leucé la compagne que lui envoient les dieux.

Que la compagne qu'Hermès amène à Achille soit de condition supérieure à celle du héros, c'est ce qu'indiquent, outre sa haute taille, son air de majesté et son geste, geste de protection en même temps que d'affectueuse familiarité, à peu près le même que celui de la Vénus de Milo, posant, elle aussi, la main gauche sur l'épaule du héros auquel elle s'adresse. Cette main

qui se pose sur l'épaule du prince thessalien, il élève sa main droite pour la prendre, et témoigne ainsi qu'il accepte l'union qui lui est offerte. C'est aussi ce qui résulte du mouvement de sa tête doucement penchée vers la déesse. Rien donc qui ne concoure, dans toute la composition, à l'expression de ce thème : l'union spontanée d'une déesse avec Achille dans son île privilégiée de Leucé.

Quelle est-elle, maintenant, cette déesse? Rien de plus naturel que d'y voir celle qui était la fiancée promise aux héros, Proserpine, la souveraine même du séjour infernal et surtout de l'Élysée, autrement dit celle en laquelle on adorait aussi, du moins aux anciennes époques, la souveraine du monde entier, Vénus Uranie. Et c'est pourquoi, sans doute, Catulle l'invoque sous le nom de la Bonne mère, en même temps qu'il invoque les héros d'autrefois :

O nimis optato sæclorum tempore nati
Heroes, salvete deùm genus, o bona mater.

Si donc, dans le groupe qu'offre le bas-relief qui nous occupe et dans celui à une répétition duquel appartenait la Vénus de Milo, le héros est différent, la déesse paraît être la même, et la pensée principale identique.

Ce n'est pas tout : l'un ou l'autre monument peuvent, si je ne me trompe, être rapportés au même auteur ou, tout au moins, à la même école.

En effet, je crois avoir sinon rigoureusement démontré, au moins rendu très vraisemblable, que le groupe statuaire était une création d'Alcamène et de Phidias, et surtout de celui-ci. Or le bas-relief offre une telle conformité de style avec les bas-reliefs du Parthénon, qu'il est impossible de ne pas les rapporter à la même école, peut-être au même maître. Cette

différence seulement les sépare, que le monument où figure le prétendu Orphée paraît accuser une date un peu plus reculée. Sur celle des reproductions encore existantes de ce monument qui paraît être la plus ancienne, et qui se trouve dans la villa Torlonia, autrefois Albani, la chevelure d'Hermès est rendue par des boucles régulièrement rondes, et celle de la déesse par des ondes régulièrement parallèles et en zigzag, procédés archaïques dont les bas-reliefs du Parthénon n'offrent presque plus de traces. De plus, les têtes y sont fortes relativement aux corps, ce qui est encore un caractère à noter de la sculpture archaïque. Je crois avoir rendu très vraisemblable aussi que le groupe statuaire avait dû être commencé, sinon terminé, plus anciennement que les sculptures du Parthénon. Notre bas-relief paraît donc avoir encore ce rapport avec le groupe statuaire de remonter à la première époque de la carrière de Phidias, et appartenir même à un moment antérieur de cette époque. Les deux monuments, en tout cas, auraient été consacrés à peu près dans le même temps, et, encore une fois, par un même artiste, à la glorification de l'héroïsme.

Le groupe statuaire, probablement créé pour un temple, fut naturellement appliqué à la décoration de sépultures, où l'on assimilait ainsi la destinée du défunt à celle de Thésée. Il devait en être de même du bas-relief où figure Achille, et qui servait ainsi à assimiler la destinée de quelque personnage à celle du héros thessalien.

Ce fut un procédé fréquemment employé par la religion et par l'art antique : une sorte de métonymie muette.

C'était un quart de siècle plus tôt, peut-être auparavant, qu'Euphronios avait peint, sur le cratère du Louvre, Achille à Scyros d'abord, puis entre les bras du Sommeil et de la Mort

au seuil de l'Elysée, et, plus anciennement encore, sur la coupe de dimensions extraordinaires qui appartient également au Louvre, les exploits de Thésée et sa réception dans un séjour divin.

Pourquoi, à la fin du vi^e siècle et au commencement du v^e, cette double apothéose de deux des grands types de l'héroïsme grec? N'est-ce pas parce qu'à ce moment la Grèce, par un effort héroïque, venait de repousser l'attaque de l'Asie? Les dix mille hommes d'Athènes et de Platée, Thésée à leur tête, ont vaincu à Marathon cent mille Perses; les trois cent quatre-vingts vaisseaux de Thémistocle ont triomphé des douze cents vaisseaux de Xerxès. A ce moment, le fils du vainqueur de Marathon, Cimon, puis Périclès, relèvent les édifices détruits par les Asiatiques; à ce moment, et avant même que ces édifices soient rebâti, aux mêmes jours où Polygnote peint dans le Pœcile, sans vouloir aucune rétribution, la journée de Marathon, et tandis qu'Eschyle se guérit de ses blessures de Salamine, deux grands artistes, interprètes de l'enthousiasme public, consacraient à l'apothéose des héros d'autrefois d'immortels monuments.

Même pensée d'ailleurs que celles qu'expriment, sur des vases déposés auprès des morts dans leurs tombes, tant de tableaux où l'on voit Minerve menant Hercule sur un char de triomphe; en avant du char, Hermès, le guide des âmes; auprès du char, Apollon chantant sur la lyre l'hymne de victoire; mais pensée appliquée maintenant aux héros qui sont particulièrement les modèles en même temps que les génies protecteurs de l'Attique et de la Grèce entière.

Celui à qui échet presque en même temps qu'à Polygnote la tâche d'exalter par l'art l'héroïsme dans Athènes, qui avait le

plus contribué à la défaite des Asiatiques, fut Phidias. Il semble qu'avant la guerre médique, Vénus, la grande déesse, dont le culte était commun à l'Asie et à la Grèce, régnait sur l'Acropole. On peut du moins l'inclure de la présence de ces statues au sourire et au geste expressifs par leur grâce qu'on y a récemment exhumées, et où il paraît difficile de ne pas voir des images de Vénus. Peut-être, puisqu'elle se distinguait à peine d'Amphitrite, avait-elle alors pour époux Neptune, qui paraît avoir été anciennement le dieu tutélaire de toute l'Attique. Après la guerre médique, l'Acropole fut consacrée surtout à Minerve, la déesse guerrière, qui y veillait en une statue de bronze, la lance en arrêt, comme pour prévenir tout nouvel assaut.

En même temps, dans le Parthénon ou maison de la Vierge, on l'adorait en son indépendance absolue, à la différence de temps plus anciens qui l'avaient faite épouse de Vulcain, grâce auquel elle était née de Jupiter.

Peut-être voulait-on par là donner à entendre qu'elle était sans partage aux héros, que, sur de nombreux monuments, elle assiste dans leurs luttes, puis qu'elle mène en triomphe, ou enfin qu'elle accueille dans l'autre monde, soit en leur versant à boire, soit en leur offrant une fleur.

Quant à Vénus, ce fut peut-être par une espèce de dédommagement qu'il lui fut consacré par Phidias, à l'orient et à l'occident de l'Acropole, dans la vieille ville et dans la nouvelle, deux sanctuaires, dans l'un desquels, au moins, il semble qu'on faisait d'elle, comme d'une Proserpine, la fiancée du fondateur d'Athènes.

Une remarque encore à propos de ce fait singulier que le héros type pour tous les Grecs n'appartient pas à la Grèce proprement dite, mais à la Thessalie, et, comme en témoigne ici le

costume de ce héros, à cette contrée considérée comme peu différente de la Thrace.

J'ai déjà fait remarquer ailleurs⁽¹⁾ que, tout en paraissant faire peu de cas des Barbares, la Grèce ne leur rapportait pas seulement l'origine de sa civilisation, mais qu'après les avoir dépassés de loin dans toutes les sciences, elle leur attribuait des vertus et des connaissances d'un ordre supérieur à tout ce qu'elle possédait elle-même. Elle croyait les Scythes les plus justes des hommes. C'était un disciple du Thrace Orphée qui avait fondé, dans les Mystères, les rites religieux par lesquels on se rapprochait le plus de la divinité. A des êtres encore mêlés d'animalité, placés au-dessous même de la barbarie, comme les Silène, les Atlas, il fallait demander la révélation des plus importantes vérités, auxquelles n'atteignait pas le raisonnement : la formation du monde, la destinée humaine. Et lorsque Pélée veut faire donner au fils qu'il a eu d'une déesse une éducation qui réponde à ses hautes destinées, ce n'est pas à un sage grec qu'il le confie, c'est à un centaure, à Chiron; sujet souvent représenté sur les vases funéraires; et, comme je le rappelais tout à l'heure, Chiron n'apprend pas seulement à son élève à chasser sur le Pélion les bêtes fauves, il lui apprend la musique et la médecine. La même manière de penser se retrouve dans la légende d'Achille. Le premier héros qui devient l'époux d'une déesse est Pélée lui-même, le montagnard que plusieurs vases peints, encore une fois, représentent vêtu de la dépouille d'une panthère.

Ainsi, c'est chez des princes des monts thessaliens que les Grecs vont chercher leurs types d'héroïsme, aussi bien que les principaux auteurs de leur civilisation.

⁽¹⁾ *Mém. de l'Acad. des inscript.*, t. XXII, 2^e partie : *L'Hercule ἐπιτραπέζιος* de Lysippe.

La raison générale paraît en avoir été la croyance, exprimée chez Platon et encore chez Cicéron, que les hommes des premiers temps, plus voisins des dieux, en avaient reçu des enseignements dont la barbarie gardait la tradition, et qu'on ne pouvait égaler quelquefois qu'en s'en inspirant.

Aussi les hommes de l'âge héroïque étaient-ils devenus, au dire d'Hésiode, des génies ou démons, qui servaient de patrons et de guides aux mortels.

De toutes les connaissances, la plus importante était celle de la vie divine qui devait succéder à la vie terrestre et des moyens d'y parvenir, comme de toutes les vertus les principales étaient celles en lesquelles consistaient surtout ces moyens. Or il semble qu'aucune population n'eût en cette vie mystérieuse une foi plus profonde, ni même peut-être aussi profonde que la population qui occupait la Thrace. On y remarquait une peuplade, celle des Trauses⁽¹⁾, qui célébrait la naissance comme un malheur, la mort comme un bonheur. Et certainement, ce n'était pas, comme Lobeck se le persuade, pour ce motif que la vie terrestre était pénible et que la mort en faisait cesser les peines par l'anéantissement : c'était, comme en témoignent les usages funéraires de tous les peuples de l'antiquité, sans en excepter, quoi qu'on en ait dit aussi, un seul, parce qu'ils espéraient par delà le tombeau une vie meilleure. Les Thraces honoraient tout particulièrement une déesse du nom de Bendis, qui paraît avoir été, comme l'Astarté de la Syrie, une déesse de la terre, Cérès et Proserpine à la fois; et il n'est pas invraisemblable qu'ils aient cru être en communication secrète avec elle dans ces antres que renfermait le Parnasse, et desquels sortait pour la Pythie l'inspiration divine. De là, plutôt que de partout ailleurs, il était na-

⁽¹⁾ Hérodote, V, 4.

tuel, dès lors, que partit ce disciple d'Orphée qui alla, dépassant la Phocide et la Béotie, porter à Éleusis les rites au moyen desquels on devenait l'hôte et enfin l'époux de Cérès ou de Proserpine.

Ne pourrait-on pas conjecturer que ce fut aussi, en conséquence, dans la région du Parnasse et du Pinde, domaine propre d'Apollon et des Muses, que se trouva le berceau de cet art primitif dans les monuments duquel, récemment retrouvés à Mycènes, à Spata, à Rhodes, apparaissent à un état pour ainsi dire embryonnaire, mais déjà reconnaissables, les qualités éminentes où éclatera le génie propre de l'Hellade, différent du génie de toutes les autres nations?

IV

Le second bas-relief que je crois devoir rapprocher du cratère d'Euphronios est celui où Visconti avait cru trouver la visite de Bacchus au roi Icarius, père d'Érigone. Il en existe plusieurs exemplaires, dont un au Musée du Louvre, un autre au Musée de Naples, un troisième au Musée britannique. Le premier est restauré et retouché en plusieurs endroits. Le second, malheureusement un peu fruste en certaines parties, est d'un travail savamment hardi, qui peut faire croire qu'il est l'original émané de l'auteur même de la composition, ou, au moins, une copie très rapprochée de cet original et exécutée par quelqu'un des meilleurs disciples du maître.

Je décrirai la composition d'après cet exemplaire⁽¹⁾, en notant les principales variantes que présentent les autres.

On voit dans le fond un temple auquel s'appuient des édifices

⁽¹⁾ Pl. VI.

annexes. A ces édifices est attachée une draperie qui limite sur le devant un espace formant ainsi une espèce de salle. Un lit s'y trouve, devant lequel une table chargée d'un canthare, de gâteaux et de fruits, et, à demi couché sur ce lit, un jeune homme à longs cheveux ceints d'un bandeau. Ce jeune homme se tourne, en faisant d'une main un geste d'admiration, vers Bacchus qui vient d'entrer. Sur les exemplaires du Musée britannique et du Louvre, une jeune femme est aussi sur le lit, couchée aux pieds du jeune homme, et portant comme lui son regard vers Bacchus. Le dieu est de grandeur surhumaine. Il n'est pas ici, d'ailleurs, tel que le représentent la plupart des monuments à partir du siècle de Périclès, c'est-à-dire jeune et vêtu d'une simple peau de bête. Il porte une longue chevelure ramassée sur sa tête, une longue robe, un ample manteau, c'est-à-dire le costume dans lequel on le représenta d'abord et qu'on appelle vulgairement le costume de Bacchus indien, mais qui probablement lui était attribué dans la Thrace, d'où son culte était originaire⁽¹⁾ et où c'était un usage général que de porter de longues robes⁽²⁾ et probablement de longues chevelures relevées. Ce fut, du reste, aussi l'ancien usage athénien. Les citoyens d'Athènes portaient jadis, au rapport de Thucydide, des tuniques de lin, sans doute blanches, sans doute aussi enveloppées d'un manteau, et rattachaient leurs cheveux avec des cigales d'or. — Un petit satyre s'incline devant le dieu pour lui dénouer sa chaussure; c'est un indice qu'il va prendre place, lui aussi, devant la table. — L'usage antique était, à l'égard d'un hôte qui survenait, de le déchausser: après quoi on lui lavait les pieds, qui pouvaient être souillés par la poussière des chemins, on l'oignait d'une huile parfumée, souvent enfin on le couronnait de fleurs. C'est dans

⁽¹⁾ Voir Lobeck, *Aglaoph.*, p. 285-295. — ⁽²⁾ *Ibid.*, p. 293.

cet appareil qu'on prenait part à un festin. — Un deuxième satyre soutient Bacchus; puis viennent à la file un troisième satyre, dansant et portant le thyrses colossal du dieu, puis Silène dansant, tout en jouant de la double flûte, puis un autre satyre encore, portant une outre, plus facile à reconnaître dans l'exemplaire du Musée britannique que dans celui de Naples; enfin, un dernier personnage viril difficile à déterminer. Dans l'exemplaire du Musée britannique, ce personnage soutient une jeune ménade qui porte un quartier d'un chevreuil qu'elle vient sans doute de déchirer, et paraît succomber à l'ivresse. Dans l'exemplaire du Louvre, le même groupe se retrouve, et le personnage viril y porte une coiffure semblable à celle que plusieurs monuments donnent au Sommeil. — Au plan le plus reculé, un peu au delà du temple, deux arbres s'élèvent, dont l'un paraît être un pin, arbre consacré à Bacchus, et l'autre est un palmier. Dans l'exemplaire de Naples, le temple qui occupe le fond est décoré de guirlandes qu'un satyre s'occupe à attacher. — Enfin au pied du lit sont posés à terre plusieurs masques scéniques.

Il est impossible de voir, avec Visconti, dans une telle composition la visite de Bacchus au roi Icarius, dont il séduisit la fille Érigone. Il suffit, pour écarter cette explication, de remarquer premièrement que dans l'exemplaire le plus ancien la prétendue Érigone ne figure même pas; secondement, que, si l'on eût voulu représenter par le personnage placé sur le lit le roi de Naxos, on n'en eût pas fait, comme l'a fait l'artiste, un homme jeune imberbe, mais, selon l'usage constant pour les rois, un vieillard, ou tout au moins un homme d'âge mûr, et barbu.

L'arrangement du lit et de la table est celui qui se trouve sur tous ces bas-reliefs qu'on appelle vulgairement des « ban-

quets funèbres », en désignant ainsi des repas offerts aux morts par des vivants, et auxquels ceux-là viendraient prendre part sur la terre.

Placés sur des monuments funéraires, ces sortes de tableaux sont, comme presque toutes les représentations dont on décorait les tombeaux, des figures de l'éternelle béatitude. L'origine s'en trouve dans certaines images de Bacchus, génie de la félicité, qu'on figurait souvent un canthare à la main, quelquefois seul, quelquefois ayant auprès de lui son épouse Ariane.

Rencontrant çà et là des bas-reliefs où se trouvaient deux personnages, évidemment un époux et une épouse, semblablement placés l'un à côté de l'autre, on y avait toujours vu un Bacchus et une Ariane. Dans des bas-reliefs archaïques de ce genre, exhumés à Sparte, M. Milchhoefer a démontré qu'il fallait voir des morts divinisés, et confirmé ainsi l'interprétation générale des monuments funéraires grecs que j'avais proposée.

C'est évidemment une représentation tout à fait analogue que celle de l'Athénien Lyséas peint sur sa stèle funéraire, en longue robe, tenant de la main droite un canthare, de la main gauche un rameau, symbole presque indubitable, comme sur maint vase archaïque, des jardins de Proserpine.

La stèle de Lyséas paraît appartenir au commencement du v^e siècle. Sur une stèle de ce même siècle, le mort, tenant comme Lyséas un vase à boire, est à demi couché sur un lit : devant lui, une table. Ainsi commence la représentation, qui va devenir usuelle, d'un repas. La table se charge alors non d'aliments grossiers, mais uniquement de gâteaux et de fruits, témoignant sans aucun doute qu'il ne s'agit que d'une espèce de collation symbolique semblable à ces banquets des dieux qui ne se composent que d'ambrosie et de nectar, moyens et signes d'im-

mortalité. Souvent, pour mieux accuser l'idée d'un festin tout élyséen, il y est joint soit le serpent, qui est évidemment, quoi qu'en ait dit Welcker, de signification mystique, et qui figurait déjà sur les stèles archaïques de Sparte, soit aussi l'arbre allégorique du jardin des Hespérides, avec le serpent autour du tronc; soit un cheval ou simplement, dans un cadre, une tête de cheval signifiant apparemment que le mort est, dans l'autre monde, du rang supérieur, qui était sur la terre celui des cavaliers; soit enfin des adorants, qui, en adressant des prières au mort ou en lui offrant un sacrifice, témoignent de sa condition désormais semblable à celle des dieux. Si l'on a si longtemps méconnu le sens des prétendus banquets funèbres, c'est que prévenu de la pensée que les anciens ne s'étaient fait généralement, à l'exception de quelques philosophes, que les idées les plus tristes de la destinée humaine, on a, comme je l'ai dit plus haut au sujet du cratère d'Euphronios, passé sans les apercevoir sur des éléments caractéristiques des monuments funéraires, et surtout négligé de classer ces éléments et d'en suivre méthodiquement l'histoire.

En somme, s'il se joint souvent aux prétendus banquets funèbres la représentation d'un sacrifice offert au mort par les siens, ce n'est pas à un banquet terrestre, suite d'un tel sacrifice, qu'ils les montrent présents, mais bien à ce qu'on peut appeler un repas élyséen.

Ici encore c'est mal comprendre l'esprit de l'antiquité que de ne voir dans ses monuments que des figurations du genre qu'on nomme aujourd'hui réaliste, et qu'on pourrait aussi appeler historique, cet esprit ayant été, encore une fois, comme l'avait si bien dit Vico, un esprit de poésie, et par conséquent d'allégorie. Les prétendus banquets funèbres, ainsi que les représentations analogues, quoique plus simples, qui les précèdent,

ne furent autre chose que des expressions symboliques de la pensée de ces vieux poètes, cités par Platon, qui prédisaient aux morts une vie nouvelle où ils siègeraient, tels qu'on s'imaginait avec Homère les dieux, dans la joie de perpétuels festins.

Dans le bas-relief qui nous occupe ici, la disposition des personnages placés sur le lit, la table et les objets dont elle est couverte, indiquent suffisamment, malgré l'absence d'accessoires explicatifs, qu'il s'agit d'une collation élyséenne.

Cela posé, la légende d'Achille fournit pour ce monument, aussi bien que pour le précédent, une interprétation qui me semble incontestable.

D'après cette légende, les dieux n'envoyèrent pas seulement au fils de Pélée, dans son île de Leucé, une compagne : ils venaient quelquefois eux-mêmes l'y visiter.

Rien de plus naturel, pour exprimer de la manière la plus claire une visite honorifique faite à un bienheureux par un dieu, que de montrer celui-ci entrant, dans tout l'éclat de sa gloire, chez celui-là pour se faire son hôte et prendre place à sa table.

Et quel dieu choisir, parmi tous les autres, pour une semblable démonstration, sinon le dieu libérateur (*λύσιος*), génie de l'ivresse qui transporte au-dessus des misères de la vie, génie, par suite, de la vie bienheureuse? Dans notre bas-relief, la taille surhumaine de Bacchus, son costume magnifique, les satyres qui le servent, Silène avec eux, réglant leur danse de sa musique, cette musique et cette danse, tout dit l'honneur que fait le dieu à celui dont il devient l'hôte. Le temple qu'on voit dans le fond est le sien, puisque c'est un satyre qui s'occupe de le décorer de guirlandes; il s'y rendra sans doute pour y recevoir,

après sa visite au bienheureux, les hommages qui lui sont dus; l'aspect de la divine demeure, qu'on pare comme pour une fête solennelle, achève d'accuser la haute signification de sa venue.

Dans l'exemplaire du Louvre, le groupe qui termine le cortège de Bacchus, la bacchante soutenue dans son ivresse par le génie du sommeil, paraît fait pour donner à toute la scène son sens le plus élevé : après l'agitation, la tranquillité; après les fureurs, la paix. C'était l'office propre de Bacchus, qui subjuguait les natures violentes, satyres, ménades, centaures et tigres, desquelles il était entouré, c'était, d'après Aristote, l'objet de la tragédie, dont ce dieu était le patron, que de remuer les âmes pour les purifier, et de les préparer ainsi au calme final.

Le Sommeil était comme un frère de Bacchus; le bandeau qui couvrait son front comme celui du dieu, le bandeau, sorte d'abrégé du voile⁽¹⁾, paraît avoir signifié, chez l'un comme chez l'autre, le mystère de la paix divine dans les profondeurs dont on fit d'abord l'habitation des dieux.

Pour les anciens, d'une manière générale l'ivresse provoquait au sommeil, don des dieux, comme l'appelle Virgile. De là dans les banquets l'usage presque universel des lits. Et dans les régions septentrionales, où paraît avoir eu plus de force que partout ailleurs, comme je l'ai dit plus haut, la croyance en l'immortalité humaine, on a trouvé dans les tombeaux mêmes des lits sur lesquels avaient reposé les morts⁽²⁾. Même coutume chez les Étrusques, et dans le schéol hébraïque, tel que le dépeint Isaïe, les morts, à l'arrivée de Nabuchodonosor, se lèvent de leurs couches.

Dans les funérailles grecques, c'était couché sur un lit qu'on

⁽¹⁾ Virgile, *Æn.*, X, 205 :

... .. velatum tempora vittis.

⁽²⁾ Voir Heuzey, *Les lits funéraires*.

portait le mort, couronné de fleurs ou d'or comme pour un banquet, à sa dernière demeure. Et dans des peintures qui ne peuvent guère, j'essayerai de le prouver, être expliquées que comme représentant l'arrivée du mort dans l'autre monde, c'est sur un lit encore qu'il est étendu, la tête ceinte d'un diadème. Il s'en relèvera, sans doute, maint tableau encore, sur des vases grecs, représente cette résurrection, et ce sera pour goûter dans l'autre monde, un canthare à la main, comme Bacchus, la joie divine telle que la dépeignait, au rapport de Platon, l'ancien poète Musée.

Les deux bas-reliefs répondent à la même idée générale que le groupe à une des reproductions duquel appartenait la Vénus de Milo, l'idée de la gloire et du bonheur dans l'autre vie, et, étant aussi des chefs-d'œuvre de l'art, ils durent être employés de même, dans des reproductions, à décorer des sépultures. C'est ce qui explique qu'on en ait trouvé de nombreuses répétitions.

En les plaçant sur des tombeaux, on assimilait tacitement au grand héros de l'*Iliade* les personnages que ces tombeaux renfermaient, et on leur promettait une félicité finale analogue à la sienne.

Ainsi se formaient dans la haute antiquité les idées générales; on constituait d'abord des types éminents qui jouaient pour l'imagination le rôle que jouent pour l'entendement ce que la scolastique appela des universaux. C'étaient, dit Vico, des genres imaginatifs, *generi fantastici*, auxquels succédèrent les genres logiques que forme l'entendement. De la sorte se transforma, pour employer encore le langage de Vico, la science populaire (*volgare*) ou instinctive en science réfléchie (*riposta*).

Assimiler un individu à un héros célèbre, sinon même à un dieu, c'était placer sur sa tombe un panégyrique figuré en même temps qu'une promesse, proclamer son mérite avec sa récompense. Les individus prétendant, avec le progrès des idées démocratiques, figurer en personne sur leurs tombes, et non se contenter, à la mode d'autrefois, de la simple inscription de leurs noms, la coutume s'établit de leur approprier expressément le type classique.

L'Achille de notre bas-relief offre une remarquable ressemblance avec Alexandre : c'est sa chevelure longue, ceinte d'un diadème, telle que nous le montrent les bustes faits à son image, d'après des originaux qui doivent remonter à Lysippe, et il semble que ce soient aussi ses traits.

Le bas-relief paraît, d'ailleurs, appartenir à l'époque même d'Alexandre, et il offre, surtout dans l'exemplaire de Naples, et, principalement, dans ce bas-relief, chez les satyres aux jambes longues et nerveuses, les caractères d'énergie et de finesse tout ensemble qui furent ceux de la manière de Lysippe⁽²⁾. Alexandre était grand admirateur du héros de l'*Iliade*, de ce poème qu'il portait partout avec lui. Une de ses premières actions, à son arrivée en Asie, fut de lui offrir un sacrifice. Il devait prétendre être un imitateur du fils de Pélée, non moins que de Bacchus, et, comme lui, mériter de la part des dieux la suprême récompense d'une carrière héroïque. Il se pourrait donc bien que ce fût Alexandre qui eût commandé à Lysippe le monument qui nous occupe, à la gloire d'Achille et à la sienne, en lui prescrivant d'attribuer au principal personnage, avec son diadème royal, ses propres traits.

⁽²⁾ Voir l'*Hercule επιτραπέζιος* cité ci-dessus.

Un exemple se trouve au Louvre de l'application de la composition à un autre individu, sans doute de condition moins haute : je veux parler d'un bas-relief entré il y a peu d'années dans notre musée, et qui paraît pouvoir être rapporté au 1^{er} ou au 11^e siècle avant notre ère.

Ce bas-relief a reçu récemment au Louvre l'intitulé : « Offrande à Bacchus sous la forme d'un banquet funèbre ». En réalité, c'est une sorte de variante, plus simple et accommodée à un personnage inconnu, de la prétendue visite à Icarus. Sur un lit, devant lequel une table chargée de gâteaux et de fruits, on voit se relever, pour regarder Bacchus qui entre, un homme d'âge mûr, dont le visage est évidemment un portrait; assise sur le pied du lit, sa femme, celle-ci sous la forme qu'on appelle idéale. Bacchus est vêtu d'une simple nébride et accompagné d'un seul satyre, qui le soutient. Le sujet est nettement déterminé, non seulement par la nature des mets placés sur la table, mais aussi par la présence du mystique serpent.

Nous avons donc là un exemple de l'appropriation d'une scène d'ordre héroïque à un simple mortel, sans aucun doute pour en faire la décoration laudative de sa sépulture.

De la composition originale on dut faire, dans le même dessein, un autre usage encore, qui fut d'en extraire des accessoires symboliques pour en orner des sépultures.

On trouve souvent sur des sarcophages d'époques différentes, mais toujours plus récents que la prétendue visite à Icarus, des masques scéniques. C'est sur ce monument qu'apparaissent pour la première fois de tels masques posés à terre au pied du lit, la plupart de caractère bachique. Cette circonstance a été expliquée par la supposition que le personnage principal était quelque auteur dramatique ou quelque acteur. Mais la présence

de masques scéniques sur des monuments funéraires assez nombreux prouve qu'il y faut voir des symboles des idées générales auxquelles se rapportent de tels monuments.

Les masques scéniques étaient destinés à figurer avec énergie les caractères des personnages de l'action théâtrale. Ici ils représentent principalement des satyres ou des silènes, les compagnons de Bacchus, acteurs dans les poèmes dits *satyriques*, où il avait le premier rôle.

Suivant une croyance générale qu'attestent des monuments et inscriptions funéraires, les morts, ceux au moins qui avaient été initiés aux mystères d'Éleusis, devenaient dans l'autre monde des compagnons de Bacchus. C'est là peut-être la croyance à laquelle les masques font allusion et sur notre bas-relief et sur maint sarcophage.

C'était un dogme égyptien que les morts, après différentes épreuves, devenaient autant d'Osiris, dieux du monde infernal.

Le Bacchus des Grecs ressemblait de bien des manières à l'Osiris de l'Égypte, et le Pythagorisme avait semé chez eux l'idée de la métempsycose. Pourquoi n'auraient-ils pas imaginé qu'après des transformations successives, dont les masques de théâtre, de nature bachique pour la plupart, pouvaient servir à suggérer la pensée, les élus deviendraient finalement des Bacchus?

Les êtres bizarres que ce dieu s'était assujettis, et dont le caractère farouche faisait un contraste si prononcé avec sa majestueuse douceur, ne pouvaient-ils pas être considérés comme des formes embryonnaires dont il s'était, avec le temps, dégagé? Le nom de la tragédie, qui fut d'abord un poème dont Bacchus, avec ses aventures et ses « passions (πάθη) », était le héros, signifiait le « chant du bouc ». Par le bouc, peut-être faudrait-il entendre ici Pan, adoré d'abord, vraisemblablement,

sous la figure de cet animal, et auquel on en donnait toujours la ressemblance. Et Pan, le chef et conducteur des nymphes, le sauvage habitant des bois et des marécages, put bien être une des premières formes de Bacchus.

Quoi qu'il en soit du détail de ces aperçus et de ces conjectures, il est difficile de douter que les masques empruntés à la prétendue visite à Icarius pour être placés sur des sarcophages ne fassent allusion aux conditions multiples que les âmes pouvaient être appelées à traverser dans le vaste et mystérieux empire du génie de tout drame.

Une autre preuve de l'estime où l'on tint la composition primitive peut être tirée du célèbre vase de marbre, orné d'une pompe bachique en bas-relief, qu'on voit dans le Campo Santo de Pise, et sur lequel prit modèle, comme l'on sait, pour plusieurs de ses figures, le grand sculpteur qui, au XIII^e siècle, inaugura par l'étude de l'antiquité un art nouveau, Nicolas le Pisan. Sur ce vase, en effet, se retrouvent, dans un autre ordre, plusieurs des personnages qui figurent dans la prétendue visite à Icarius, à savoir Bacchus avec les deux jeunes satyres, dont l'un le soutient et l'autre délie sa chaussure, Silène et un satyre dansant, la bacchante ivre avec le personnage qui la soutient. Et ce qui prouve que, des deux compositions, c'est celle qu'on trouve sur le vase qui est dérivée de l'autre, c'est que l'action du satyre qui déchausse le dieu est mieux motivée sur le bas-relief que sur le vase. Sans doute, il suffit, à la rigueur, pour expliquer cette action sur le vase, de supposer que Bacchus y est conduit à un lieu où il convient de n'entrer que sans chaussures. Mais sur la stèle, en présence du lit et de la table, l'office rempli par le satyre précise tout le sujet, et il en reçoit une lumière qui l'explique. C'est la preuve que c'est bien la com-

position du bas-relief qui est la composition originale, et que l'autre n'en est qu'une incomplète imitation.

IV

Des recherches qui précèdent, la conclusion la plus générale à tirer est celle qui y est énoncée dès le début : que, pour expliquer des monuments relatifs à cet héroïsme dont l'idée domina dès le principe la civilisation grecque, ce n'est pas tant à Homère qu'il faut recourir qu'à des sources plus anciennes, qu'il négligea quelquefois, sans que ses poèmes, si populaires qu'ils fussent devenus, en fissent perdre le souvenir, et que devaient remettre en honneur plus que jamais les luttes du vi^e et du v^e siècle contre l'Orient.













