

# Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux

QUATRIÈME SÉRIE

Publiée par les Professeurs des Facultés des Lettres  
d'Aix, Alger, Bordeaux, Montpellier, Poitiers, Toulouse

LIX<sup>e</sup> ANNÉE

---

## REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Paraissant tous les trois mois

---

TOME XXXIX

N<sup>o</sup> 3

Juillet-Septembre 1937

**CHARLES DUGAS**

Du style sévère au style libre

**Bordeaux :**

FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

Grenoble : A. GRATIER & C<sup>ie</sup>, 23, GRANDE-RUE

Lyon : DESVIGNE, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

Marseille : A. TACUSSEL, 54, RUE PARADIS

Montpellier : G. COULET, 5, GRAND'RUE

Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

Lausanne : F. ROUGE & C<sup>ie</sup>, 4, RUE HALDIMAND

**Paris :**

E. DE BOCCARD, 1, RUE DE MÉDICIS, VI<sup>e</sup>

C. KLINCKSIECK, 11, RUE DE LILLE, VI<sup>e</sup>

Bibliothèque Maison de l'Orient



154215

# REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Tome XXXIX, 1937, N° 3

## SOMMAIRE

Ch. Dugas, <i>Du style sévère au style libre</i> . . . . .	185
W. Seston, <i>Recherches sur la chronologie du règne de Constantin le Grand</i> . . . . .	197
P. Montet, <i>Chronique égyptologique</i> . . . . .	219

## ANTIQUITÉS NATIONALES

P. Barrière, <i>Une bourgade gallo-romaine : Chassenon, ses monuments et ses puits</i> . . . . .	244
A. Grenier, <i>Chronique gallo-romaine</i> . . . . .	256
C. Rostaing, <i>Chronique de toponymie : XXIII. La toponymie de la Provence</i> . . . . .	263

## VARIÉTÉ

P. Treves, <i>L'œuvre historique du roi Ptolémée</i> . . . . .	267
--	-----

## BIBLIOGRAPHIE

G. MÉAUTIS, *Eschyle et la trilogie* (F. Chapouthier), p. 272. — P. CLOCHÉ, *Démosthènes* (G. Radet), p. 273. — *Mélanges Franz Cumont* (G. Radet), p. 275. — *The Cambridge Ancient History*, t. XI (G. Radet), p. 278. — E. DUTOIT, *Le thème de l'« adynaton »* (P. Boyancé), p. 280. — Xénophon, *Helléniques*, éd. J. HATZFELD, t. I (Y. Béquignon), p. 281. — Plutarque, *Galba et Otho*, éd. K. ZIEGLER (Y. Béquignon), p. 282. — A. DILLER, *Race Mixture among the Greeks* (V. Chapot), p. 283. — U. TAECKHOLM, *Studien über den Bergbau der römischen Kaiserzeit* (V. Chapot), p. 284. — P. DUCATI, *L'Italia antica* (A. Grenier), p. 285. — J. WHATMOUGH, *The Foundations of Roman Italy* (A. Grenier), p. 287. — H. MYLIUS, *Die römischen Heilthermen von Badenweiler* (A. Grenier), p. 288. — R. DUSSAUD, *Ras Shamra et l'Ancien Testament* (W. Seston), p. 289. — J.-R. PALANQUE, G. BARDY, P. DE LABRIOLLE, *Histoire de l'Église*, t. III (W. Seston), p. 290. — H. F. BOUCHERY, *Themistius* (A. Puech), p. 293. — K. FR. HAGEL, *Kirche und Kaisertum* (J.-R. Palanque), p. 294. — A. SBAROUNIS, *Andréadès* (G. Richard), p. 295. — B. V. WALL, *Demetrius' De elocutione* (F. Thomas), p. 296. — M. MASSOUL, E. BULANDA, K. BULAS, *Corpus vasorum*; — M. L. BERNHARD, *Vases grecs* (Ch. Dugas), p. 297.

Chronique des Études anciennes (G. Radet, M. Bulard, E. Bikerman, P. Cloché, G. Mathieu, P. Alfarc, A. Cuny), p. 299.

Publications nouvelles adressées à la *Revue*, p. 309.

## GRAVURES ET PLANCHES

Amphore de la Société archéologique de Montpellier, p. 187 et pl. I; cratères du Musée de Bologne, pl. II et III.

Chassenon : les voies romaines, p. 244 ; plan des ruines, p. 242 ; caves de Longeas, p. 244 ; temple de Montelu, p. 246 ; les puits, p. 250, 251 ; stratigraphie, p. 253.

## DIRECTION ET RÉDACTION

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Georges RADET

BORDEAUX

ANTIQUITÉS NATIONALES

Albert GRENIER

PARIS

Camille JULLIAN, † 1933

Secrétaires de la Rédaction :

Fernand CHAPOUTHIER, William SESTON, Pierre BOYANCÉ

Bureau de la Rédaction : 9 bis, rue de Cheverus, BORDEAUX

La Revue ne rend compte que des ouvrages qui lui sont directement adressés.

## DU STYLE SÉVÈRE AU STYLE LIBRE

---

Depuis 1930, la maison Heinrich Keller, de Berlin, a entrepris, sous la direction de MM. Beazley et Jacobsthal, l'édition de fascicules qui, sous le nom de *Bilder griechischer Vasen*<sup>1</sup>, ont pour but de fournir aux amateurs et aux spécialistes de la céramique grecque une documentation étendue et de qualité, classée suivant un ordre méthodique. Formés de 24 à 32 planches et d'une introduction à la fois brève et dense, ces petits volumes nous donnent des vues d'ensemble et de détail, photographies et dessins<sup>2</sup>, d'où se dégage une personnalité de peintre.

En effet, si quelques numéros sont consacrés à des groupes anonymes, d'autres ont pour sujet un de ces artistes dont la méthode, à la fois audacieuse et prudente, de M. Beazley excelle à restituer l'œuvre et à évoquer l'image. Le maître lui-même a préparé trois fascicules, modèles du genre, tous trois concernant des céramistes appartenant à la maturité et à la fin du style sévère ; plus récemment, M. Webster a étudié suivant les mêmes principes un peintre du style libre. En examinant sommairement ces quatre fascicules, pleins de documents et d'idées, je voudrais donner un aperçu de la transformation que constitue, dans l'histoire de l'imagerie athénienne, le passage du style sévère au style libre.

Parmi les décorateurs de grands vases appartenant à la première partie du v<sup>e</sup> siècle, M. Beazley a choisi comme représentatifs ceux qu'il a lui-même baptisés Peintre de Berlin, Peintre de Kléophradès, Peintre de Pan. En chacun d'eux revit un aspect de cette période si variée.

La liste que l'auteur dresse des œuvres du Peintre de Berlin

1. Actuellement, 11 fascicules parus : 1. W. Hahland : *Vasen um Meidias*, 1930 ; — 2. J. D. Beazley : *Der Berliner Maler*, 1930 ; — 3. K. Schefold : *Kertscher Vasen*, 1930 ; — 4. J. D. Beazley : *Der Pan-Maler*, 1931 ; — 5. Pericle Ducati : *Pontische Vasen*, 1932 ; — 6. J. D. Beazley : *Der Kleophrades-Maler*, 1933 ; — 7. H. G. G. Payne : *Protokorinthische Vasenmalerei*, 1933 ; — 8. T. B. L. Webster : *Der Niobidenmaler*, 1935 ; — 9. Werner Technau : *Ezekias*, 1936 ; — 10. Hans Diepolder : *Der Penthesilea-Maler*, 1936 ; — 11. Andreas Rumpf : *Sakonides*, 1937. Les prix varient de 20 à 32 Mark.

2. Les dessins dus à la main de M. Beazley sont un attrait des fascicules rédigés par lui.

comprend plus de 200 numéros. En même temps que son étude caractérise le talent de l'artiste, elle vise à en établir l'évolution chronologique. C'est à la première phase de son activité, entre 500 et 480, qu'appartiennent les meilleures œuvres. Un ensemble particulièrement original est formé par les amphores du type panathénaique, amphores ornées sur chaque face d'une figure isolée dans le vernis noir dont est entièrement recouverte la poterie. Je profite de l'occasion pour faire plus complètement connaître (pl. I et fig. 1) un vase de ce genre, conservé à la Société archéologique de Montpellier, dont les sujets ont été reproduits dans *l'Élite des monuments céramographiques*<sup>1</sup>, d'après de bons dessins exécutés alors qu'elle faisait partie de la collection Rollin. La vue d'ensemble permet d'apprécier l'art de la conception décorative. Le vernis noir fait ressortir l'ample galbe du profil et donne au vase comme une solidité métallique. Quant à la figure, elle ne tire pas seulement sa beauté d'elle-même, mais aussi de sa mise en place. Par l'attitude, par le mouvement, le citharède s'accorde à la forme comme épanouie de l'amphore. Les bras avec les accessoires qu'ils portent s'étendent au niveau de la plus forte rotondité ; l'épaule du vase est suffisamment relevée pour que la tête ne se perde pas dans le raccourci et que la figure, dans la position normale de l'objet, soit entièrement visible.

Dans les personnages du Peintre de Berlin, ce qui frappe au premier abord, c'est l'élégance nerveuse, l'agilité, la légèreté ; même arrêtés, on les sent prêts à reprendre leur élan. Jusqu'à la fin de sa carrière, alors que le peintre leur donnera une structure plus massive, ses figures, principalement ses figures isolées, conserveront souvent cette sorte d'instabilité.

Sur ces vases à figure unique, il n'y a généralement pas de scène ; la figure se suffit à elle-même. L'exécution est très soignée, fine, précise, d'une netteté incisive. C'est surtout le nu qui intéresse l'artiste ; les modelés sont étudiés dans le détail, le modelé de l'abdomen, en particulier, rendu avec cette précision schématique qu'a aimée le style sévère dans sa phase médiane. Mais cette préoccupation anatomique n'empêche pas l'expression du sentiment ; la vie intérieure se reflète sur les visages de ces joueurs de cithare ou de

1. De Lenormant et de Witte : II, pl. XVI, p. 38. Le vase a fait partie de la collection du prince de Canino, puis de la collection Rollin, de laquelle la Société archéologique de Montpellier l'a acquis en 1847. Cf. Beazley, *J. H. S.*, 1922, p. 74-76 ; *Att. Vasenmaler*, p. 78, n° 16 ; *Berliner Maler*, p. 16, n° 8. — Haut. : 0<sup>m</sup>50. Repeints importants dans le pédotribe du revers (fig. 1), en particulier dans la draperie.



AMPHORE ATTRIBUÉE AU PEINTRE DE BERLIN

Société archéologique de Montpellier

lyre qui, la tête renversée, s'absorbent dans leur chant (outre l'amphore de Montpellier, cf. *Berliner Maler*, pl. 8, 21), comme sur ceux



Fig. 1. — AMPHORE ATTRIBUÉE AU PEINTRE DE BERLIN (revers)

des héros combattants qui ornent le beau cratère du British Museum (pl. 29-31). Le mouvement de la prunelle qui, dans l'œil en amande allongée, accentue son glissement vers l'angle interne légè-

rement ouvert, manifeste le sentiment passionné, colère, ardeur, souffrance, extase, ou la simple attention du regard fixé sur un point.

En leur genre, les décors du Peintre de Berlin sont des chefs-d'œuvre ; mais l'inspiration en paraît souvent un peu limitée, limitée d'ailleurs volontairement, par le désir de respecter les exigences de la poterie et d'y approprier les motifs. Avec le Peintre de Kléophradès, nous avons affaire à un artiste d'imagination vive, large, variée, pour qui la réalisation d'un bel ensemble est le point essentiel, qui tient moins compte de l'adaptation à la forme du vase. M<sup>lle</sup> Richter<sup>1</sup> lui a restitué son nom : le peintre de Kléophradès n'est autre que l'Épictétos dont la signature se lit sur une péliké de Berlin, vase tout à fait différent des œuvres laissées par le peintre bien connu Épictétos. On peut donc l'appeler Épictétos II pour le distinguer de ce premier Épictétos, peut-être son père ou son grand-père, et c'est cette dénomination que je substituerai désormais à l'appellation conventionnelle de Peintre de Kléophradès.

M. Beazley a réparti en plusieurs groupes chronologiques l'œuvre d'Épictétos II et reconstitué l'évolution de son talent. Il subit d'abord, sans doute dans les dernières années du VI<sup>e</sup> siècle, l'influence d'Euthymidès ; les amphores à trois personnages (p. ex. *Kleophrades-Maler*, pl. 7) : départ du guerrier, scène de palestre, comos, se rattachent nettement aux compositions analogues d'Euthymidès. Son originalité se dégage avec le cratère de la Psychostasie au Cabinet des Médailles (pl. 2) et l'amphore à base pointue de Munich (pl. 3-6), amphore qui évoque les ébats des satyres et des ménades autour de Dionysos. On trouve dans ce second vase la fougue, l'emportement qui assurent à Épictétos II une place à part ; en même temps, les roulements d'yeux des satyres, la vie expressive de leurs bouches avides, la façon de cerner le contour des lèvres sont des particularités de sa graphie qui persisteront jusqu'au terme de son activité. Ce sont encore des œuvres de jeunesse, mais de jeunesse plus avancée (environs de l'an 500), que les deux coupes du Cabinet des Médailles (pl. 9-15) qui, dans leur état fragmentaire, nous offrent de brillantes illustrations de l'Amazonomachie et de la Théséide. Les cratères de Tarquinia (pl. 16-17) et de New-York (pl. 19), ornés de deux figures sur chaque face, éphèbes à la palestre ou en train de s'équiper, sont des images non

1. *A. J. A.*, 1936, p. 112-115.

plus de force déployée, mais de vigueur contenue. Les étapes suivantes sont représentées par les amphores à figure unique sur chaque face et par un groupe de stamnoi où les sujets de prédilection sont les thèmes relatifs aux centaures : centaumachie classique, visite d'Héraclès à Pholos, poursuite d'Iris (pl. 22-25, 31, ce dernier skyphos). C'est ici à un véritable déchaînement de vie animale que nous assistons.

Enfin, les œuvres de la pleine maturité (vers 480) seraient quelques tableaux admirables : le retour d'Héphaïstos sur un cratère du Louvre (pl. 26), Hector et Ajax ramenés par des vieillards sur une amphore de Wurzburg (pl. 28, fig. 2), l'Ilioupersis sur l'hydrie Vivenzio à Naples (pl. 27). L'ardeur s'y fait plus intérieure, l'exubérance s'y maintient dans les limites de l'humanité. La ménade dansante sur le cratère du Louvre est une figure charmante ; mais le chef-d'œuvre est l'Ilioupersis. Les épisodes essentiels de la dernière nuit de Troie y sont évoqués en une suite ininterrompue. C'est là une composition émouvante, ardente, qui donne la plus haute idée du talent d'Épictétos II. Car l'ensemble est si harmonieux, les épisodes sont à la fois si bien conçus et si bien liés qu'on ne peut admettre l'idée d'une transposition, qu'on accepte même avec peine celle d'emprunts partiels à un art différent. Ne devons-nous pas plutôt penser que, si l'inspiration d'Épictétos II nous donne parfois le sentiment de tant de largeur et de souffle, c'est qu'à côté de l'illustration céramique, il pratiquait la peinture proprement dite et que, dans ce cadre moins étroitement limité, son imagination s'était accoutumée à de plus amples réalisations ?

Le troisième des grands peintres « sévères » étudiés par M. Beazley est le Peintre de Pan. Celui-là représente la dernière phase du style (environ 480-450) ; il est même contemporain des débuts du style libre, mais il conserve beaucoup de traits archaïques qui lui valent d'être appelés par l'auteur « subarchaïque ». C'est un illustrateur original, minutieux, subtil, épris de sujets un peu rares, de figures curieuses. Dans le domaine des thèmes mythologiques comme dans celui des scènes de genre, il est presque seul à aborder certains sujets. Le drame d'Actéon dévoré par ses chiens (*Pan-Maler*, pl. 1, 3 et 12, fig. 2), l'épisode d'Idas et de Marpessa (pl. 12, fig. 1), l'aventure d'Héraclès chez Busiris (pl. 7-11) lui ont suggéré de belles compositions ; ses tableautins représentant des pêcheurs ou des lavandières (pl. 23), son chasseur (pl. 24), son berger fuyant

devant Pan (pl. 2 et 4) sont des évocations imprévues de la vie familière et rustique. Même aux figures du répertoire courant il prête une allure nouvelle toute personnelle ; sa Niké jouant de la lyre (pl. 14, fig. 2), son Artémis au cygne (pl. 14, fig. 1), son délicieux tableau d'Artémis remplissant la phiale d'Apollon (pl. 25, fig. 1) attestent l'imagination poétique d'un peintre dédaigneux des sujets athlétiques et des mythologies traditionnelles, centaoumachies ou ébats dionysiaques.

Conservateur par le caractère de son exécution, le Peintre de Pan s'accorde, par cet effort de renouvellement des thèmes, aux tendances qui, aux environs de 470, déterminent l'apparition du style libre. C'est aux débuts de ce style qu'est consacré le fascicule de M. Webster, fascicule dans lequel il étudie l'auteur du cratère d'Orvieto au Louvre, le Peintre des Niobides.

C'est toujours à cet artiste, plus spécialement à ce vase, qu'on se réfère lorsqu'on veut donner une idée de la peinture polygnotéenne ; mais en même temps on souligne l'insuffisance avec laquelle il s'en est assimilé l'esprit, la froideur un peu compassée de ses illustrations. M. Beazley ne voit dans ses peintures que le reflet de beautés empruntées ; M. Webster regrette chez lui l'absence d'*ethos*. Mais n'est-ce pas là rigueur excessive ? Sans atteindre le pathétique du Peintre de Penthésilée, le Peintre des Niobides, dans ses meilleures compositions, montre une grandeur, une dignité déjà classiques dont on est particulièrement frappé lorsqu'on a encore dans les yeux les créations, même les plus belles, du style sévère<sup>1</sup>. Pour l'apprécier comme il le mérite, il faut ne pas oublier que le Peintre des Niobides est un des initiateurs du style libre et le comparer à ses prédécesseurs, non à ceux qui l'ont suivi. Sans doute le style libre, qui fait brusquement irruption dans l'imagerie céramique, est issu de la peinture polygnotéenne ; mais, dans cette ambiance où s'élabore un art nouveau de représenter la vie humaine, le Peintre des Niobides ne me paraît pas jouer le rôle d'un pasticheur plus ou moins habile : son originalité a été d'insuffler à la peinture de vases l'esprit de la jeune école. S'il manque parfois de chaleur, c'est justement parce qu'il inaugure une formule dont il n'est pas encore entièrement maître. La difficulté qu'on éprouve à interpréter la scène principale du cratère d'Orvieto, mal-

1. Je pense à l'hydrie Vivencio et aux affinités polygnotéennes que M. Beazley y signale à juste titre ; l'Ilioupersis d'Épictéto II n'en reste pas moins une œuvre « sévère » dont l'auteur a conservé les procédés de composition et d'exécution des illustrateurs archaïques.



A



B

CRATÈRE A VOLUTES  
ATTRIBUÉ AU PEINTRE DES NIOBIDES

Musée civique de Bologne



A



B

CRATÈRE A VOLUTES  
ATTRIBUÉ A UN ÉLÈVE DU PEINTRE DES NIOBIDES

Musée civique de Bologne

gré des renseignements assez nombreux sur les grandes compositions picturales de l'époque, ne constitue-t-elle pas une présomption en faveur de l'autonomie créatrice du Peintre des Niobides?

L'intérêt capital d'une étude du Peintre des Niobides me paraît être de déterminer sa part dans la formation du style libre. Plus préoccupé de reconstituer son œuvre elle-même ou d'en rechercher les rapports éventuels avec la grande peinture, M. Webster n'a pas essayé de préciser son rôle à ce tournant de la décoration céramique. On ne saurait lui en faire grief, étant donné la nature de la publication et la brièveté nécessaire du texte ; mais j'ai été surpris de ne pas trouver dans son volume, en rapport même avec l'objet qu'il se proposait, une documentation plus abondante et plus suggestive. Les vases le plus complètement illustrés sont le cratère d'Orvieto (*Niobidenmaler*, pl. 2-5) et celui de Pandora (pl. 14-15), bien connus par ailleurs ; mais les deux cratères à volutes de Bologne (pl. 6 et 13) ne sont représentés que par de médiocres photographies, inutilisables pour l'étude du détail ; du cratère de l'Amazonomachie au Musée de Palerme, vase aussi très important, aucune reproduction<sup>1</sup>. En parcourant les planches, j'ai l'impression qu'elles ne donnent pas une idée complète du Peintre des Niobides, qu'elles le trahissent. On soupçonnerait volontiers M. Webster, dont le jugement final est assez sévère, d'avoir jugé sans attrait une illustration plus nourrie ; mais alors ne pourrait-on lui reprocher de n'avoir pas impartialement exposé les pièces essentielles du procès ?

L'œuvre du Peintre des Niobides pose diverses questions. Je voudrais appeler l'attention sur trois d'entre elles. On sait que le sujet d'où notre peintre a tiré son nom orne le cratère d'Orvieto, mais sur le revers, non sur la face principale. De cette face principale, on n'a pas encore donné d'interprétation définitive. Trois explications sont en présence : les Argonautes à Lemnos ; — les héros protec-

1. N° 2 de la liste Webster. On trouvera deux reproductions photographiques de l'ensemble de ce vase dans le guide de P. Marconi : *Il Museo Nazionale di Palermo, Sezione archeologica*, p. 49.

2. La liste des vases, p. 20-23, ne fait guère que reproduire, avec des indications chronologiques et quelques compléments, la liste de M. Beazley dans les *Att. Vasenmaler*, p. 337-342. On regrette qu'elle n'ait pas été établie sur le modèle donné par M. Beazley dans les fascicules de la même collection, avec des observations de détail au sujet de chaque vase. — Il était indispensable de signaler que les mémoires de Jacopi sur Camiros et Ialysos (p. 21, n° 23 a, et p. 22, n° 50 a) sont publiés dans *Clara Rhodos*, III (Ialysos) et IV (Camiros). — Il y a deux musées à Reggio ou, plus exactement, un Museo Civico (dirigé par M. N. Putorti) et un dépôt d'antiquités organisé par la Soprintendenza ; ce dépôt est très riche, mais insuffisamment aménagé dans un sous-sol, et il n'est accessible que sur autorisation spéciale (du moins jusqu'en 1935). Lorsqu'on parle des documents conservés à Reggio, il faut donc préciser de quel musée il s'agit ; le fragment n° 13 est à la Soprintendenza.

teurs d'Athènes à l'aube de Marathon ; — Héraclès dans l'Hadès. M. Webster se rallie, sans enthousiasme, à la première. Bien que ce soit la plus généralement acceptée, cette explication ne m'a jamais convaincu ; il me paraît impossible que, si Héraclès exhortait les Argonautes à quitter Lemnos, la continuation du voyage ne fût pas suggérée par une embarcation indiquant en même temps la proximité de la mer. La conjecture d'Hauser<sup>1</sup>, qui y voyait le prélude de la bataille de Marathon, m'a autrefois séduit ; mais la publication du cratère de New-York où est représenté l'Hadès<sup>2</sup> constitue, à mon sens, un argument nouveau à l'appui de l'hypothèse de Six<sup>3</sup>. Avec une composition différente, nous y retrouvons des figures debout, immobiles, dont la plupart, dépourvues d'attributs, seraient impossibles à identifier si leurs noms n'étaient inscrits à côté d'elles. L'ambiance me semble pareille dans les deux représentations ; mais le cratère de New-York nous amène au cœur de l'Hadès, sous les regards mêmes de ses souverains : le cratère d'Orvieto nous conduit seulement à l'entrée du royaume infernal ; c'est pourquoi Athéna, comme sur l'amphore du Louvre attribuée à Andokidès<sup>4</sup> (cf. aussi *Odyssée*, XI, 626), a pu accompagner son protégé. Les héros défunts s'empressent autour d'Héraclès ou poursuivent à l'écart leurs conversations. Sans doute, cette exégèse ne se fonde sur aucun argument décisif ; mais c'est elle qui me paraît le mieux rendre compte du caractère du tableau. Si on l'accepte, le cratère d'Orvieto apparaîtra, avec la grande fresque de Polygnote et le cratère de New-York, comme un témoin de l'intérêt qu'excitent, au second quart du v<sup>e</sup> siècle, les illustrations de l'Hadès inspirées non de la *Nékyia* homérique (comme la péliké de Boston et le cratère de Tirésias<sup>5</sup>), mais peut-être de la *Minyade*. A la même époque, les poèmes de Bacchylide et de Pindare attestent la popularité de ce thème<sup>6</sup>.

On s'est depuis longtemps demandé, à propos du Peintre des Niobides, dans quelle mesure les œuvres qui lui sont attribuées

1. Dans Furtwängler-Reichhold, II, p. 248-249 ; cf. Dugas, *Aison* p. 23.

2. Jacobsthal, *Metropolitan Museum studies*, V, p. 117-145 ; cf. Friedländer, *Arch. Anzeiger*, 1935, p. 20-33.

3. *J. H. S.*, 1919, p. 130-143.

4. *Vases ant. du Louvre*, pl. 78, F 204.

5. Péliké de Boston : *A. J. A.*, 1934, pl. 26-27 ; cratère de Tirésias : Furtwängler-Reichhold, pl. 60, fig. 1. Voir comme autre représentation, conçue de façon très différente, le lécythe de Palerme : Méautis, *L'âme hellénique*, pl. 44-45 ; Haspels, *Attic black-figured lekythoi*, pl. 19, fig. 5.

6. Cf. Schmid-Stählin, *Griech. Literaturgesch.*, I, 1, p. 525.

sont réellement dues au même artiste. M. Pfuhl<sup>1</sup> n'admet pas l'unité de cet ensemble, et M. Beazley a beaucoup hésité. Tout en réservant la possibilité que certaines pièces aient été décorées par des élèves, M. Webster se prononce pour l'existence d'une seule personnalité. Regardez, cependant, les deux cratères à volutes de Bologne (pl. II et III)<sup>2</sup> : au premier abord, on croirait qu'ils forment la paire ; un examen, même superficiel, décèle entre eux de grandes différences. Autant celui de Ménélas et d'Hélène est exécuté avec soin, autant celui de Néoptolème et Priam l'est de façon sommaire. M. Beazley<sup>3</sup> a souligné cette différence, et M. Webster la reconnaît en datant le second vase du début, le premier de la fin de la carrière de l'artiste. Mais ne faut-il pas être plus radical ? Les deux exemplaires ont trop d'affinité pour être séparés dans le temps, ils ont trop de différence pour être attribués à la même main ; la conception est analogue, la qualité est autre. Que ces vases soient sortis du même atelier ou d'ateliers voisins, cela ne me paraît pas douteux, et je croirais volontiers que le cratère de Priam a été directement inspiré par le cratère d'Hélène ; mais l'auteur de l'un était un maître, l'autre un élève ; l'élève n'était pas de force à rivaliser avec le maître et est resté bien au-dessous.

Le cratère de Ménélas et d'Hélène n'offre pas seulement un intérêt d'art ; la façon dont est traité le sujet mérite aussi de retenir l'attention. En voici les éléments essentiels : Hélène, poursuivie par Ménélas, cherche un refuge dans le sanctuaire d'Apollon ; ce dernier et Athéna interviennent en sa faveur. Nous nous attendrions plutôt à voir intervenir Aphrodite : pourquoi ce rôle de protecteur d'Hélène est-il donc dévolu à deux autres divinités ?

Il faut, en premier lieu, remarquer que, si plusieurs représentations nous montrent Aphrodite intervenant en faveur d'Hélène<sup>4</sup>,

1. *Malerei und Zeichnung*, p. 539.

2. D'après les planches des *Monumenti inediti*, X, pl. LIV et LIV a (cratère de Ménélas et Hélène ; à côté, Aïthra et ses petits-fils ; au revers, quadriges et guerriers), et XI, pl. XIV-XV (cratère de Néoptolème et Priam ; au revers, Aïthra et ses petits-fils ; Cassandre poursuivie par Ajax). En exécutant les photographies, il n'a pas été possible d'atténuer davantage les plis au milieu des planches doubles et les différences d'éclairage.

3. *Att. Vasenmaler*, p. 337.

4. Skyphos de Macron : *Red-fig. Handbook*, II, p. 53 ; Furtwängler-Reichhold, pl. 85 ; Pfuhl, fig. 436 ; — hydrie du British Museum : *C. V. A.*, III I c, pl. 71, fig. 1 (attribuée au peintre de Syriscos : *Att. Vasenmaler*, p. 159, n° 15) ; — stamnos fragmentaire de Bologne : *Vasi Felsinei*, p. 62, n° 175 ; — cratère du Louvre : *Vases du Louvre*, pl. 143, G 424 ; *C. V. A.*, III I d, pl. 23, fig. 4 ; — oenochoé du Vatican : Furtwängler-Reichhold, pl. 170, fig. 1 ; Dugas, *Aïson*, p. 81 (apparentée au peintre d'Érétrie : *Att. Vasenmaler*, p. 430, n° 1) ; — cratère falisque de la Villa Giulia : *C. V. A.*, IV B r, pl. 10. Cf. aussi le cratère de Comacchio : *R. Museo di Spina*, p. 159. Quelquefois la même idée est simplement symbolisée par un

une seule, à ma connaissance, nous la montre se réfugiant dans le temple même de la déesse : la coupe de Tarquinia où la femme assise à côté d'un autel, à l'intérieur d'un édifice, paraît bien être Aphrodite elle-même<sup>1</sup>. Partout ailleurs, lorsque l'épisode est localisé, c'est dans le sanctuaire d'Apollon ou, exceptionnellement, d'Athéna qu'Hélène cherche un asile. Sur les quatre vases suivants, le lieu de la scène est nettement identifié comme sanctuaire d'Apollon par une statue masculine : 1) amphore de Vienne : Reinach, *Répertoire des vases*, II, p. 233 (d'après Laborde, II, pl. 34) ; attribuée au Peintre de Berlin par Beazley, *Berliner Maler*, p. 17, n° 39 ; — 2) cratère de Bologne ici examiné ; — 3) amphore du British Museum : *C. V. A.*, III I c, pl. 65, fig. 2 ; attribuée au Peintre du Nain par Beazley, *Att. Vasenmaler*, p. 381, n° 7 ; — 4° cratère en calice de Comacchio : Aurigemma, *R. Museo di Spina*, p. 176 (face non reproduite ; attribué au troisième quart du ve siècle). Un cinquième vase : cratère à colonnettes de Comacchio : *R. Museo di Spina*, p. 159, nous fait assister à l'intervention d'Apollon, d'ailleurs accompagné d'Aphrodite, mais sans que le lieu de la scène soit précisé. — Quant à Athéna, l'œnochoé du Vatican (cf. p. 193, n. 4) est, à ma connaissance, le seul vase attique où la scène soit certainement transportée dans son sanctuaire.

C'est donc dans le sanctuaire d'Apollon que la rencontre des époux est le plus souvent localisée par les peintres de vases. A quelles circonstances est due cette préférence ? Il me semble qu'on en peut donner deux raisons : d'une part, l'importance du sanctuaire d'Apollon Thymbraios dans la légende troyenne ; c'est là que Troïlos, poursuivi par Achille, cherche, d'ailleurs vainement, un refuge contre son ennemi ; les illustrateurs étaient habitués par ce thème très populaire à penser au sanctuaire du dieu comme à un lieu d'asile ; — d'autre part, et surtout, caractère d'Apollon : dieu dorien, particulièrement vénéré à Sparte, n'est-il pas naturel qu'Hélène se place sous sa protection ? ne doit-elle pas s'attendre que Ménélas hésite par-dessus tout à lui faire offense ? Le choix du sanctuaire d'Apollon comme refuge n'a donc rien de surprenant.

Eros volant vers Ménélas (Éros qui accompagne souvent Aphrodite dans les scènes où la déesse est elle-même représentée) : ainsi sur le lécythe de l'Ermitage, *J. H. S.*, 1928, p. 15, fig. 5, et pl. III.

1. *Mon. ined.*, XI, pl. 20 ; *Att. Vasenmaler*, p. 189, n° 0. Rapprocher la scolie à Euripide, *Andromaque*, 631, d'après laquelle Ibycos aurait montré Hélène réfugiée dans le temple d'Aphrodite et s'entretenant de là avec Ménélas, et la table iliaque du Capitole, inspirée de Stésichore, où la rencontre a lieu devant le temple : Mancuso, *La « tabula iliaca » del Museo Capitolino* (*Memorie dell'Accad. dei Lincei*, XIV, 1911), p. 708-710.

Quant à celui, plus rare, du temple d'Athéna, le premier exemple paraît s'en trouver dans la métope Nord XXV du Parthénon<sup>1</sup> ; ce qui a pu inciter son auteur à concevoir ainsi la scène, c'est sans doute le rôle joué à Troie par le palladion, peut-être aussi l'influence du thème de Cassandre outragée par Ajax, mais avant tout le désir, commun aux artistes athéniens, d'exalter le rôle de leur divinité favorite. C'est de cette métope que me semblent dériver les illustrations céramiques où la scène est transportée aux pieds de l'effigie d'Athéna.

Le cratère de Bologne donne de l'épisode une interprétation complexe dont les traits ne peuvent être dus qu'à un dessein réfléchi ; non seulement il le situe dans le sanctuaire d'Apollon, mais le dieu lui-même est présent<sup>2</sup> et, avec le dieu, Athéna. Ces particularités exigent une explication précise.

Ce qui frappe dès l'abord, c'est que les deux divinités n'ont pas la même attitude. Impassible, impérieuse, Athéna fixe sur Ménélas un regard qui va arrêter son élan ; le geste d'Apollon est d'accueil pour Héléne, de prière pour Ménélas : ce n'est pas un geste de commandement. Cette situation respective d'Apollon et d'Athéna, n'est-ce pas celle-là même qu'Eschyle a mise en scène dans les *Euménides*<sup>3</sup> ? J'ai l'impression que nous avons sur le cratère de Bologne une transposition du procès d'Oreste. Comme dans les *Euménides*, 576, Apollon semble dire : « Je viens en témoin, d'abord : cette femme est suivant la loi *ma suppliante* et l'hôte de mon foyer... (à Athéna) : Ouvre le débat et, suivant ta sagesse, règle cette affaire. » Car Apollon, dieu des purifications, peut accueillir la pécheresse ; mais la décision de droit appartient à Athéna. Or, malgré sa raideur de président impartial, l'attitude de celle-ci montre dans quel sens elle prononce ou va prononcer : l'épée de Ménélas ne touchera pas Héléne. La déesse rend donc ici son arrêt en faveur de la femme, contrairement au principe qu'Eschyle lui attribue, et se présente comme l'interprète d'une légalité supérieure qui, en remontant au véritable auteur de la faute, conclut à l'indulgence et au pardon.

1. Cf. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 101. — A moins d'admettre l'identification de Mancuso, *La « tabula iliaca »*, p. 710, n. 8, d'après laquelle il faut reconnaître Héléne dans la femme réfugiée auprès du palladion sur l'hydrie Vivencio. Identification à la vérité séduisante ; dans ce cas, ce serait Épictétos II qui aurait le premier illustré cette variante de la légende.

2. Même apparition du dieu dans son sanctuaire sur le cratère décrit *R. Museo di Spina*, p. 176.

3. Rapprochement déjà suggéré par Brizio, *Annali dell' Instituto*, L (1878), p. 69.

Qui est, en effet, la femme debout derrière l'autel, femme dont le geste, accentuant celui d'Apollon, paraît en même temps exprimer sa joie? On ne peut penser qu'à Aphrodite. C'est elle qui est à l'origine de tout le drame. Si Apollon, dans son plaidoyer, ne peut pas déclarer, comme dans les *Euménides*, 579 : « Je viens en défenseur aussi : je suis responsable du meurtre de sa mère », il pourrait dire : « Je viens en avocat : une autre est responsable de sa faute. » La présence d'Aphrodite évoque cette responsabilité ; mais, en la reléguant à l'écart à l'heure du jugement, en éliminant du tableau tout soupçon d'aventure galante, le peintre a nettement signifié que son intervention n'est pour rien dans le salut d'Hélène. L'épouse infidèle doit la vie à l'avocat qui l'a défendue, Apollon, et au juge qui l'a acquittée, Athéna.

La date de l'*Orestie*, 458, convient parfaitement au cratère de Bologne. Rien ne s'oppose en conséquence à voir, dans la façon dont est renouvelé le sujet, l'influence des *Euménides*. Directe ou indirecte? Le petit trépied peint entre Ménélas et Hélène paraît indiquer que la composition est inspirée d'un dithyrambe couronné<sup>1</sup>. C'est donc à l'auteur de ce dithyrambe que reviendrait le mérite d'avoir approfondi le sens de l'épisode en faisant du pardon de la femme adultère non plus une concession arrachée par Aphrodite à la faiblesse masculine, mais un arrêt rendu pour des motifs juridiques, à la requête du Prophète divin, par la sage Athéna en personne.

Du moins, le peintre des Niobides a-t-il su rendre avec toutes ses nuances le programme qu'il s'était proposé. Ce n'est pas là non plus un mince mérite. Avec les initiateurs du style libre, un monde de préoccupations nouvelles s'ouvre à l'imagerie céramique.

CHARLES DUGAS.

1. Cf. Rizzo, *Riv. di filologia*, XXX (1902), p. 481-492. Il me paraît moins vraisemblable, étant donné sa place et ses dimensions, que ce trépied soit une simple allusion à Apollon.