

DET KGL. DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB
ARKÆOLOGISK-KUNSTHISTORISKE MEDDELELSER
BIND III, NR. 3

THÉSÉE
ET LA DANSE A DÉLOS
ÉTUDE HERMÉNEUTIQUE

PAR

K. FRIIS JOHANSEN



KØBENHAVN
I KOMMISSION HOS EJNAR MUNKSGAARD
1945

Printed in Denmark
Bianco Lunos Bogtrykkeri A/S

1.

Sur la face postérieure du vase François, on voit, dans l'étroite zone qui longe le bord, une longue file de jeunes gens et de jeunes filles, conduits par Thésée jouant de la lyre, s'avancer vers la droite d'un pas compassé. Devant ce cortège et tournées vers lui se tiennent Ariadne et sa nourrice, identifiées expressément, comme Thésée et ses compagnons, par des légendes. Tout à gauche, on aperçoit, bercé par les vagues, un navire monté par de nombreux marins, qui font de grands gestes (*figg. 1—2, 9*). On n'a jamais mis en doute qu'il s'agisse d'une danse solennelle pour fêter la victoire remportée sur le Minotaure et la délivrance de Thésée et de ses compagnons, et cette interprétation ne saurait faire question. Par contre, il n'est pas immédiatement clair quel est l'endroit de la scène dépeinte, et sur ce point les avis furent autrefois assez partagés. Pourtant, depuis longtemps déjà, on le sait, on a accepté, en général, l'hypothèse que ce serait l'Hiéron de Délos. On a trouvé, en effet, le texte de cette peinture dans un passage de la vie de Thésée de Plutarque. Parti de Crète, y lit-on, Thésée descendit dans l'île sainte d'Apollon, et après avoir offert un sacrifice au dieu, il consacra une statue d'Aphrodite qu'il avait reçue d'Ariadne et exécuta, avec les jeunes gens qu'il avait délivrés du Minotaure, une danse autour du vénérable autel de cornes, le Kératôn; cette danse, dont les mouvements compliqués imitaient les tours et détours du labyrinthe, est encore en usage, dit-on, à Délos, et les habitants de l'île l'appellent la géranos, la grue¹. C'est, d'après l'opinion généralement

¹ PLUT. Thes. 21: 'Εκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε· καὶ τῶ Σεῶ θύσας καὶ ἀναθείς τὸ ἀφροδίσιον, ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἡϊθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίουσι λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῶ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων ἐν τινὶ ῥυθμῶ παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. Καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος. Ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κεράτωνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων.

reçue, cet épisode que Klitias a représenté dans sa peinture. Le navire a abordé à l'île; Thésée et sa suite viennent de débarquer et exécutent à présent, au son de la lyre, la géranos devant Ariadne et sa fidèle nourrice, qui l'accompagne dans sa fuite de Crète.

C'est, je crois, OTTO JAHN qui, quelques années seulement après la découverte du cratère, suggéra, le premier, cette interprétation¹. Longtemps, pourtant, on n'y ajouta que peu de foi. WEIZSÄCKER et AMELUNG, dans leurs analyses du vase François, et WULFF, dans son livre bien connu sur Thésée, s'y opposèrent formellement². Si, pourtant, cette hypothèse a fini par s'imposer, c'est sans doute, en grande partie, parce que CARL ROBERT et ADOLF FURTWÄNGLER l'ont appuyée, sans réserves, de leur autorité³. En tout cas, on ne rencontre aujourd'hui que rarement des doutes sur son exactitude, et on n'hésite plus à employer le tableau de Klitias comme une illustration authentique de l'institution de la géranos, antérieure de 300 ans à la plus ancienne mention littéraire (Callimaque), et de plus à tirer de cette interprétation des conclusions importantes relatives à l'histoire du culte délien et des légendes de Thésée.

Cette interprétation a donc eu des conséquences d'une grande portée. Ce fait justifiera la discussion détaillée par laquelle nous essayerons, dans les pages qui suivent, de prouver que, malgré le grand crédit dont elle jouit, elle n'est guère soutenable, et qu'une analyse sans parti pris de la représentation et de la tradition iconographique à laquelle elle appartient, mène plutôt à une autre interprétation.

Commençons par une objection fondamentale qui, si elle a été faite dès la première heure contre l'interprétation délienne, paraît avoir été complètement abandonnée de nos jours, malgré le poids qu'elle a. Elle porte sur la présence d'Ariadne et de sa nourrice à la scène en question⁴. En effet, l'hypothèse que la princesse crétoise et sa compagne auraient accompagné Thésée dans sa visite à Délos, où elles auraient assisté à la création de

¹ Archäol. Beiträge, 275.

² WEIZSÄCKER, Rhein. Mus. 1878, 380; AMELUNG, Führer durch die Antiken in Florenz (1897), 221; O. WULFF, Zur Theseussage (1892), 183 et suiv., note 138.

³ ROBERT, Jahrb. 1890, 225, note 11; Griech. Heldensage II, 684; Archäol. Hermeneutik, 356. FURTWÄNGLER, Griech. Vasenmalerei I, 60.

⁴ Cfr. WEIZSÄCKER et AMELUNG l. c.



Fig. 1. Vase François. Mus. de Florence. Phot. Alinari.

la géranos, n'est nullement appuyée par la tradition littéraire, ou plutôt elle ne s'accorde que mal avec elle. Aucun des textes dont il s'agit n'en fait mention. Callimaque ne nomme pas Ariadne à cette occasion et fait placer l'image d'Aphrodite dans le sanctuaire d'Apollon par Thésée et ses παῖδες tout seuls (in Del. 308 et suiv.). Plutarque ne mentionne le passage à Délos (Thes. 21) qu'après avoir rapporté plusieurs récits de la mort d'Ariadne à Chypre ou à Naxos. Et Pausanias (IX, 40, 4), à son tour, raconte que Thésée n'est arrivé à Délos qu'après l'avoir perdue. S'il est vrai que ces sources sont tardives, il faut y ajouter les vers très discutés de l'Odyssée XI, 321 et suiv., selon lesquels Thésée n'emmena Ariadne de Crète que pour la perdre dès son séjour à Dia. Qu'ils soient une interpolation attique ou non, ces vers ne laissent pas de doute sur l'antiquité de la tradition d'après laquelle Ariadne n'aurait jamais atteint le but de son voyage¹, Thésée la perdant en route. Leur séparation a été, sans doute, dès l'origine, un élément fixe de la légende. L'emplacement de la Dia de l'Odyssée était discutée dès l'antiquité. Des auteurs tardifs l'identifiaient avec l'îlot situé devant le port de Cnosse; d'autres, dont Callimaque (fr. 163), y voyaient un nom ancien de Naxos. Il est fort probable que cette dernière théorie est la plus ancienne, et il est à croire, comme l'a supposé M. HERTER, que déjà le poète homérique a entendu par Dia l'île de Naxos². En tout cas, il est évident que cette île où la déesse préhellénique Ariadne était encore dans les temps historiques l'objet d'un culte dans lequel on la célébrait, comme une vraie déesse de la végétation, par des cérémonies d'allégresse et de tristesse (Plut. Thes. 20)³, a dû attirer de bonne heure la princesse crétoise homonyme, prenant par là une place éminente dans la légende

¹ FRITZ H. WOLGENSINGER, Theseus (thèse, Zürich, 1935), 20 suppose qu'à l'origine Thésée ramena Ariadne à Athènes. ROBERT, Heldensage, 707, note 3 veut également induire de la représentation d'un vase à figures rouges, Monum. antichi XVII, 1906, pl. 32 (CVA, Siracusa fasc. 1, III 1, pl. 3, 1—2, attribué par BEAZLEY Att. Vasenm. 351, n° 26, au peintre de la villa Giulia), dans laquelle on voit Thésée entre Aethra et Ariadne, que celle-ci est arrivée à Athènes. HERTER, Rhein. Mus. 1939, 254, note 38 et 257, note 52, a justement réfuté cette hypothèse. Le vase cité ne représente pas de situation concrète, mais nous montre Thésée avec les deux femmes dominantes de sa vie. C'est un élément de conte, qui n'a rien d'extraordinaire, que la perte, pendant le retour, de la maîtresse qu'on a enlevée; cfr. RADERMACHER, Mythos u. Sage, 254 et suiv. A Athènes on ne trouve nulle trace d'Ariadne.

² HERTER l. c., 256, note 45; cfr. WOLGENSINGER l. c., 20.

³ Voir notamment NILSSON, Griech. Feste, 382 et suiv. et Minoan-Mycenaean Religion, 453; WOLGENSINGER l. c.; HERTER l. c., 255.



Fig. 2. Vase François. Détail de la danse de Thésée. D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 13.

d'Ariadne et de Thésée. Ce culte offrait une base tout indiquée pour la localisation de sa mort, et on y montrait en effet la tombe de sa nourrice (Plut. loc. cit.). En outre, cette île fertile et abondante en vin, où le culte de Dionysos trouvait un de ses foyers principaux, offrait des conditions favorables à l'introduction dans la légende du dieu du vin. On comprend donc parfaitement que la tradition absolument dominante, dans ses différentes versions, ait transféré à Naxos la séparation de Thésée et d'Ariadne et son union avec Dionysos, et tout porte à croire que cette version est d'ancienne date. Or, l'itinéraire le plus direct de Crète à Athènes passe par Naxos avant Délos.

Si des savants modernes ont supposé, pourtant, qu'à l'origine le voyage soit allé d'abord à Délos, puis à Naxos, et que l'ordre des escales n'ait été interverti que par la suite, précisément afin d'introduire la succession naturelle, quitte à supprimer, dans la tradition vulgate postérieure, Ariadne de l'épisode à Délos¹, il importe de retenir que cette théorie ne s'appuie sur aucune tradition rattachant Ariadne à l'île sainte d'Apollon. Elle se base principalement sur cette interprétation courante de la représentation du vase François. Mais on a invoqué aussi un autre argument pour la soutenir. Si la légende rapporte que l'image d'Aphrodite consacrée à Apollon par Thésée lui avait été offerte par Ariadne, qui la tenait à son tour de Dédale (Plut. Thes. 21; Call. in Del. 308 et suiv.; Paus. IX, 40,3 et suiv.), nous sommes fondés, dit-on, de conclure que, primitivement, Ariadne avait placé elle-même l'idole dans le sanctuaire². Ce raisonnement n'est pourtant guère convaincant. Il s'agit de toute évidence d'une explication tardive, dans le but de rendre compte du fait que l'ancien xoanon attribué, en raison de son caractère primitif, à Dédale, le père de la sculpture³, était passé de Crète à Délos. On ne comprend pas pourquoi elle n'aurait pas été inventée et introduite dans la légende de Thésée sous la forme que nous connaissons.

Mais la présence d'Ariadne et de sa nourrice soulève encore d'autres difficultés si c'est la visite à Délos et l'origine de la

¹ ROBERT, Heldensage, II, 684; NILSSON, Olympien, 302; HERTER, l. c., 261.

² ROBERT et HERTER, l. c.; cfr. OTTO JAHN, Archäol. Beiträge, 276, note 50.

³ Cfr. SCHWEITZER, Xenokrates von Athen (Schr. d. Königsberger gelehrten Gesellsch. IX, 1932), 31.

géranos que Klitias a voulu représenter. Dans cette hypothèse, en effet, il faut admettre qu'elles y sont arrivées avec Thésée et ses ἡΐθεοι et que, comme eux, elles viennent de débarquer. Mais pourquoi, dans ce cas, l'artiste, au lieu de les mêler au cortège, les place-t-il face à la danse, comme pour recevoir ceux qui descendent à terre (*fig. 2*)? L'analogie avec le vieux Péléé qui, dans la zone principale du cratère, se tient devant sa maison pour accueillir la procession des invités, s'impose tout naturellement et invite à une explication correspondante de la figure d'Ariadne. Et la petite nourrice, ne fait-elle pas des signes de bienvenue aux arrivants?

On a voulu expliquer cette disposition en disant que la peinture refléterait une tradition culturelle. La fête au cours de laquelle était exécutée la géranos — croyait-on avoir constaté — était célébrée en l'honneur d'Aphrodite; car selon Callimaque (in *Del.* 307 et suiv.) sa vénérable image y était ornée de couronnes de fleurs. Et l'autel de cornes autour de laquelle la danse se déroulait, serait également à elle. Cette hypothèse est confirmée, disait-on, par le fait que la conservation du Kératôn par un enduit de poix (ἄλειψις), qui revient, comme dépense fixe, dans les comptes des hiéropes, fut enregistrée, pendant quelques années, sous l'hécatombéon, le mois précisément où étaient célébrés les Aphrodisia de Délos¹. Or, raisonnait-on ensuite, Aphrodite est probablement l'héritière de l'Ariadne préhellénique, autrefois la grande déesse des îles. C'est donc en son honneur que la fête fut instituée, et c'est là ce qu'exprime, comme une réminiscence des origines, sa disposition sur le vase François en face du chœur des danseurs, dont elle reçoit les hommages².

Il faut observer à ce propos qu'il se peut fort bien et, alors même qu'aucun témoignage n'en a été conservé, qu'il est même probable que la déesse Ariadne fut autrefois l'objet d'un culte

¹ ROBERT, *Jahrb.* 1890, 225, note 11; NILSSON, *Griech. Feste*, 380 et suiv. Dans les comptes IG XI, 2, 144 B, 15 (peu avant 301) et 287 A, 66 (an 250) l'ἄλειψις du kératôn a été faite dans l'hécatombéon. Mais IG XI, 2, 203 A, 47 (an 269) et pour les années 246 et 201 (BCH 1890, 494, note 3) elle est portée sous le mois précédent, panemos. Dans d'autres cas encore la datation fait défaut. La coïncidence avec les Aphrodisia peut donc être fortuite. Peut-être s'explique-t-elle tout simplement par le fait que la conservation de l'autel était faite régulièrement pendant les mois secs de l'été, particulièrement propres à ce genre de travaux.

² ROBERT, *Heldensage*, 684, note 2; NILSSON l. c., 381 et suiv.

à Délos, comme elle l'était, encore à l'époque historique, à Naxos; et il est encore probable qu'Aphrodite, comme on le croit généralement, lui a succédé¹. Mais, malgré cela, le raisonnement que nous venons de résumer, n'est pas tenable, surtout parce que, comme l'a montré M. CAHEN², il repose sur une interprétation erronée des vers de Callimaque. Les mots πόντια, σὸν περὶ βωμῶν, au vers 312, ne se rapportent pas à Cypris (v. 308), mais à Astérie-Délos (v. 300), à laquelle l'hymne est adressé. La fête décrite n'est pas les Aphrodisia, mais la grande fête de l'île Délia-Apollonia, à laquelle Athènes envoya une théorie (cf. v. 314 et suiv., qui font une allusion directe à la théorie attique). Le couronnement de l'idole d'Aphrodite pendant la fête n'en est pas l'élément principal, mais un trait secondaire, et c'est ainsi que le mentionne Callimaque (v. 307 et suiv.). La danse est bien la géranos, mais l'autel, le Kératôn, autour duquel on l'exécuta et que, selon la légende, Apollon aurait élevé de cornes de chèvres abattues par Artémis (Call. in Apoll., 60 et suiv.), n'est pas celui d'Aphrodite. C'est le principal autel du sanctuaire délien, construit, comme les autels de cendres d'autres sanctuaires vénérables, de restes des sacrifices, et sans doute d'origine préhellénique³. Il est naturel que des éléments anciens du culte délien tels que la géranos aient été rattachés à ce centre sacré de l'Hiéron. La géranos n'est donc pas identique au Ἀφροδισίων χορός mentionné par les comptes. Elle fait partie des rites de la grande fête d'Apollon⁴, mais elle a été probablement exécutée aussi à d'autres occasions.

Les arguments tirés de l'histoire des cultes en faveur de l'hypothèse selon laquelle ce serait la géranos délienne qu'Arriadne regarde sur le vase François, ne tiennent donc pas. Mais il reste encore une objection. C'est le fait tout simple que le peintre du cratère n'avait pas, lui, ces connaissances intimes

¹ Pour appuyer cette hypothèse on a rapproché la forme du nom Ἀριάγνη d'une inscription délienne, dans laquelle Aphrodite est appelée Ἄγνη Ἀφροδίτη, cfr. NILSSON l. c. Il est pourtant douteux qu'on puisse attacher de l'importance à cet accord, puisque ἄγνη (ἄγνος) est une épithète extrêmement usuelle attribuée à plusieurs dieux, souvent antéposée au nom comme dans l'inscription délienne; voir de nombreux exemples dans BRUCHMANN, Epitheta deorum.

² Rev. des études grecques 1923, 14 et suiv.

³ Cfr. K. FRIIS JOHANSEN, Nordisk Tidsskrift for Filologi 1915, 59 et suiv. et O. RUBENSOHN, Arch. Anz. 1931, 364.

⁴ C'est sans doute dans ce sens qu'il faut interpréter PLUT. Thes. 21; cfr. CAHEN l. c., 19.

des origines du culte délien. Pour lui, Ariadne était simplement la princesse crétoise qui joue un rôle principal dans l'histoire de Thésée et rien de plus. C'est ce qu'il a montré surabondamment en lui faisant tenir de sa main droite étendue le fameux peloton de fil et en lui donnant pour compagne sa nourrice. Et la question qui a été posée ci-dessus de savoir pourquoi, s'il a voulu représenter l'épisode délien, Klitias a placé les deux figures face au cortège au lieu de les mêler aux danseurs, comme on s'y attendrait, n'est toujours pas résolue.

Il s'agit dès lors de savoir si d'autres éléments de la représentation du cratère justifient ou rendent probable l'opinion que la scène n'en est pas moins l'Hiéron de Délos, nous obligeant, malgré les difficultés, d'admettre la présence d'Ariadne et de sa nourrice. Trouve-t-on peut-être, dans la représentation de la danse que les quatorze jeunes gens et jeunes filles exécutent au son de la lyre de Thésée, des particularités caractéristiques qui assurent l'identification avec la géranos délienne ou qui la rendent particulièrement probable?

Malheureusement nos connaissances sur cette vieille danse cultuelle sont très restreintes. Si nous faisons abstraction du vase François, il ne paraît pas en exister d'autres représentations figurées. Les sources littéraires sont très incomplètes et trop obscures pour permettre de se former une idée nette et détaillée de sa forme et de son aspect¹. Une source capitale est la description qu'en donne Pollux (Onom. IV, 101): Τὴν δὲ γέρανον κατὰ πλῆθος ὠρχοῦντο, ἕκαστος ὑφ' ἑκάστῳ κατὰ στοῖχον, τὰ ἄκρα ἑκαστέρῳθεν τῶν ἡγεμόνων ἔχόντων, τῶν περὶ Θησέα πρῶτον περὶ τὸν Δῆλιον βωμὸν ἀπομιμησαμένων τὴν ἀπὸ τοῦ Λαβυρίνθου ἕξοδον. Il semble ressortir de ce texte que les danseurs étaient disposés en rangée formant une chaîne continue que fermaient aux ailes deux chefs de chœur (ἡγεμόνες)². Les figures de la danse étaient sans doute très compliquées, puisqu'elles pouvaient être interprétées comme une imitation des tours et détours du labyrinthe.

¹ Cfr. pour les sources littéraires sur la géranos surtout KURT LATTE, *De saltationibus Graecorum* (Religionsgesch. Versuche u. Vorarbeiten XIII, 3, 1913), 68 et suiv.

² Les rapports entre le γερανοῦλκος, qu'une glose d'Hesychius s. v. définit comme ὁ τοῦ χοροῦ τοῦ ἐν Δῆλῳ ἐξάρχων, et les ἡγεμόνες (POLLUX) ne sont pas clairs.

Que ce soit là une explication secondaire, inspirée par le désir de rattacher la danse à Thésée, paraît évident. Il n'est pas improbable que la danse ait représenté, comme on l'a cru, à l'origine les erreurs de Létô, et il est évident que, si les Déliens l'ont appelée géranos, indication que donne Plutarque en invoquant formellement l'autorité de Dicéarque, ils ne l'ont pas rattachée à l'épisode du labyrinthe et aux aventures de Thésée. Ce nom veut dire, sans doute, qu'on a retrouvé dans les figures caractéristiques de la danse, une ressemblance avec le comportement des grues, et il n'est pas impossible que cette appellation s'explique en dernière analyse par le fait qu'à Délos ces oiseaux étaient sacrés et qu'ils étaient en rapport avec la divinité dans le culte de laquelle la géranos avait primitivement sa place (Létô?)¹. Nous ne sommes plus en mesure de constater quels étaient les points de ressemblance. Il n'est guère probable, comme M. LATTE le pensait, que la chaîne des danseurs ait eu la forme d'un coin, comme une volée de grues, surtout puisque la danse était exécutée autour d'un autel. D'autres ont pensé aux manœuvres que font les grues lorsque, au printemps et en automne, elles survolent, par grandes troupes, les îles grecques², ou encore, explication peut-être la plus vraisemblable, à l'allure fière, aux sauts et battements d'ailes qui caractérisent ces grands oiseaux quand ils marchent sur le sol³, démarche qui a donné lieu à la croyance très répandue que les grues dansent⁴. Quoi qu'il en soit, il faut admettre sans nul doute que la géranos délienne était caractérisée par des mouvements compliqués et vifs.

Or, sur le vase François il n'y a nulle trace de cette complexité. L'allure solennelle, semblable à celle d'une procession, ne s'écarte en rien du schéma normal de l'art grec primitif pour la représentation d'un chœur dansant. Il se pourrait toutefois que la composition du chœur comporte une caractérisation individualisante. A priori, il semble évident que si l'on a pu rattacher la géranos à l'expédition en Crète de Thésée, les danseurs ont dû être des deux sexes, même si l'on n'est sans doute pas tenu de conclure, avec M. LATTE, que le chœur délien fût

¹ Cfr. ERICH BETHE, *Hermes* 1937, 193.

² RICHARD EILMANN, *Labyrinthos*, 77 et suiv.

³ Ainsi WILAMOWITZ, *Griech. Verskunst*, 29; WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, 6.

⁴ Cfr. PLIN. h. n. X, 59.

composé, comme la suite de Thésée, de sept jeunes gens et de sept jeunes filles; l'expression κατὰ πλῆθος chez Pollux fait supposer plutôt un nombre plus élevé. Dans l'hymne à Délos (v. 304 et suiv.), Callimaque décrit la danse en ces termes:

οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος,
ὄν τοι ἀπὸ Ζάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν ὠλήν·
αἱ δὲ ποδι πλῆσσουσι χορίτιδες ἀσφαλές οὔδας.

C'est donc des femmes seules qu'il est dit qu'elles dansent, alors que les hommes les accompagnent en chantant un vieil hymne d'Olen. Mais cette description n'exclut nullement que ceux-ci aient pris, eux aussi, part à la danse, tout en chantant¹. Et si, d'autre part, la glose de Pollux, citée ci-dessus, emploie le masculin pour désigner les danseurs, cela ne contredit pas nécessairement les indications de Callimaque, ce genre pouvant comprendre les hommes et les femmes. Il est donc probable que la grue délienne fut exécutée par les deux sexes, comme c'est également le cas de la danse du vase François.

On ne saurait toutefois attacher beaucoup d'importance à cette coïncidence. Ces danses mixtes étaient précisément dans les temps grecs primitifs, contrairement à l'époque postérieure, très générales en Grèce. Hérodote (III, 48) mentionne une vieille danse cultuelle, exécutée dans un sanctuaire d'Artémis à Samos par un chœur de παρθένοι et de ἡίθεοι. Sur le bouclier d'Achille, Héphaïstos reproduit une danse de jeunes gens et de jeunes filles (II. XVIII, 590 et suiv.):

ἔνθα μὲν ἡίθεοι καὶ παρθένοι, ἀλφεισίβοιαι
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχοντες.

Mais la question est éclaircie surtout par le matériel archéologique, notamment les peintures des vases. La danse à la file est, en qualité d'élément constant du culte grec ancien, un thème très courant dans l'art géométrique et archaïque primitif². Le

¹ Ainsi également NILSSON, Griech. Feste, 381.

² Voir de plus amples exemples chez AUGUST BRINKMANN, Altgriechische Mädchenreigen, Bonner Jahrbücher 130 (1925), 118 et suiv. et EMIL KUNZE, Kretische Bronzereliefs, 213. D'autres exemples découverts depuis lors seront signalés dans la suite.

plus souvent, les danseurs sont exclusivement des femmes, rarement des hommes. Mais il n'est nullement extraordinaire de voir exécuter la danse par des danseurs des deux sexes. La disposition peut alors varier. Dans quelques cas, les hommes et les femmes sont placés en face les uns des autres, formant deux demi-chœurs distincts. La zone du col de l'hydrie d'Anatalos en fournit un exemple particulièrement beau¹ (*figg. 3—4*). C'est sans doute encore cette disposition qui est représentée lorsqu'on trouve parfois dans le même vase un chœur d'hommes et un chœur de femmes, placés soit comme des motifs correspondants des deux côtés du vase, comme c'est le cas dans la zone du col de l'amphore reproduite aux *figg. 5—6*², soit sur le même côté dans deux zones superposées³. Dans d'autres cas également, où les danseurs des deux sexes réunis forment une longue file, ils s'y groupent d'après le sexe, comme on le voit par exemple sur une œnochoé géométrique au musée de Tubingue, où le chœur se compose de neuf hommes et de seize femmes, conduits par un joueur de lyre⁴. Mais l'ordre alterné du vase François, dans lequel les garçons et les filles se succèdent régulièrement, n'est pas non plus un cas unique. Il n'est pourtant guère permis d'invoquer les parallèles les plus proches qu'offrent quelques fragments de vases provenant des fouilles de l'Acropole et qui, presque contemporains du vase de Klitias, présentent une parenté stylistique étroite (*fig. 7*)⁵, puisqu'il s'agit sans doute dans ces cas, comme l'a vu M. ROBERT, du même sujet que montre le vase François⁶. Il n'est pas possible non plus, comme on l'a

¹ Arch. Jahrb. 1887, pl. III. Un parallèle exact d'une amphore géométrique tardive des trouvailles de l'Agora: Hesperia 1938, 341, fig. 23; BCH 1937, pl. XXXV B.

² Copenhague, Musée National Inv. 9378. H. O. 48. Lieu de la trouvaille inconnu. Mentionné par WALTER HAHLAND, Corolla Curtius, 124 et suiv., note 9 et 27.

³ Par exemple sur une hydrie géométrique tardive d'Égine, CVA, Berlin fasc. 1, pl. 1—2, où l'on voit dans la zone supérieure une file de neuf femmes conduite par un joueur de flûte et un joueur de lyre, et dans la zone au-dessous, précédée d'un joueur de flûte, une file de douze danseurs hommes battant des mains, sans doute pour marquer la mesure. Cfr. de plus un relief de terre cuite de Naples, datant de la première moitié du VII^e siècle: Röm. Mitt. 1891, 253 et suiv.; ALDA LEVI, Terracotte figurate d. Museo di Napoli, n° 766, fig. 130; HAMPE, Frühe griech. Sagenbilder, pl. 35.

⁴ WATZINGER, B 4, pl. 1; Ath. Mitt. 1929, 197, fig. 2. Un autre exemple sur une coupe du Dipylon à Athènes: COUVE-COLLIGNON, n° 350; Mon. Ist. IX, pl. XXXIX, 2; PERROT-CHIPIEZ VII, 175, fig. 59.

⁵ Akropolisvasen I, n° 596, pl. 29 et n° 597 d, pl. 24.

⁶ ROBERT, Hermeneutik, 355 et suiv. Cfr. ci-dessous p. 44 et suiv.



Figg. 3—4. Hydrie d'Anatolos. Mus. National d'Athènes. Phot.



Figg. 5—6. Amphore du Mus. National de Copenhague. Phot.



fait souvent autrefois, d'invoquer en faveur des anciennes danses grecques un vase de l'Italie méridionale, datant du début du IV^e siècle, et qui représente une file de garçons et de filles entremêlés¹. Mais on peut alléguer d'autres témoignages plus sûrs de ce que cette forme de danse mixte était connue de bonne heure dans différentes régions de la Grèce. La preuve la plus nette est fournie par une belle loutrophore récemment acquise par le



Fig. 7. Fragments de vase, provenant de l'Acropole d'Athènes. D'après Akropolisvasen, pl. 29.

Louvre (*fig. 8*), œuvre attique du début du VII^e siècle². Sur les deux côtés de ce vase on voit, dans la zone inférieure du col, un chœur dansant. La composition est analogue à celle de l'hydrie d'Analatos à peu près contemporaine (*figg. 3—4*); mais au lieu de deux demi-chœurs composés respectivement d'hommes et de femmes, on voit de part et d'autre du joueur de flûte le premier couple d'une chaîne alternée de danseurs des deux sexes. C'est une telle chaîne sans doute que représente également le dessin assez rapide, qui occupe la zone du col d'un amphorisque

¹ Naples, Heydemann n° 1893; Museo Borbonico VIII, pl. 58; M. EMMANUEL, La danse grecque, 252, fig. 518; WEEGE l. c., fig. 44 et 46; TRENDALL, Frühitaliotische Vasen, 38, n° 255 (attribué au « peintre de Dolon »).

² Monum. Piot XXXVI (1938), 27 et suiv., pl. II.

géométrique crétois¹; pourtant il semble que la danse ait, dans ce cas, un caractère plus animé que d'ordinaire. Enfin il faut nommer l'«hormos» («le collier») laconien qui, selon la description qu'en donne Lucien, paraît avoir été une file où des éphèbes et des jeunes filles alternaient régulièrement².

Il ressort donc de ce qui précède que la danse du vase François n'offre sur aucun point des caractères spécifiques qui nous autorisent à l'identifier avec la géranos délienne. L'artiste n'a pas non plus cherché à expliquer d'une autre façon au spectateur qu'il s'agit de l'institution de cette fameuse danse. On pourrait s'attendre notamment à quelque indication du fait qu'elle avait lieu autour d'un autel, le Kératôn, circonstance facile à rendre claire, comme le montre par exemple un vase clazoméniens au musée de Munich³. Les peintres archaïques n'ont pas l'habitude, lorsqu'ils racontent des légendes et des mythes, de négliger ces traits marquants; et surtout, ce n'est pas la manière de Klitias, lequel, dans les autres champs du cratère, se montre un conteur très prolix, qui attache précisément la plus grande importance à l'indication du milieu, reproduisant, par exemple, dans la zone principale, la maison nuptiale, nous faisant voir, dans la poursuite de Troïlos, la maison de la source et la porte de la ville, et n'oubliant pas, dans la course des chars, de marquer le but.

Si, malgré tous ces faits, l'interprétation délienne de la représentation du cratère a été aussi généralement acceptée, cela tient sans doute, en dernière analyse, surtout à un raisonnement qui semble, effectivement, l'appuyer fortement. Il se rapporte au vaisseau qu'on voit à gauche (cf. *fig. 9*) et à sa fonction dans la composition. Que ce soit le navire de Thésée, cela ne fait pas de doute. Sauf de rares exceptions, dont nous parlerons aussitôt, on a été d'accord, en général, pour interpréter la scène en ce sens que le bateau a déjà abordé et que Thésée et sa suite viennent de débarquer pour exécuter sur le rivage, aux applaudis-

¹ BSA XII, 1905/06, 47, fig. 24.

² LUK. de saltat. 12: ὁ δὲ ὄρμος ὄρχησις ἐστὶ κοινὴ ἐφήβων τε καὶ παρθένων, καὶ ἓνα χορευόντων καὶ ὡς ἀληθῶς ὄρμῳ εἰοικότων· καὶ ἡγείται μὲν ὁ ἐφηβὸς τὰ νεανικὰ ὄρχούμενος καὶ ὅσοις ὕστερον ἐν πολέμῳ χρήσεται, ἢ παρθένος δὲ ἔπεται κοσμίως τὸ θῆλυ χορεύειν διδάσκουσα, ὡς εἶναι τὸν ὄρμον ἐκ σωφροσύνης καὶ ἀνδρίας πλεκόμενον.

³ SIEVEKING-HACKL. 570, pl. XX.

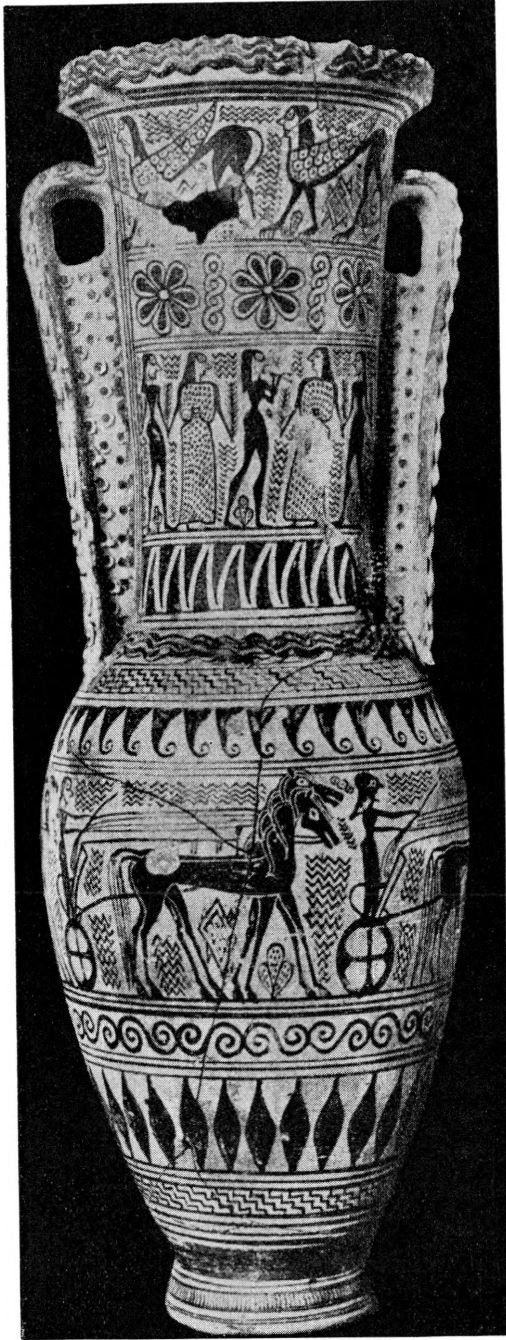


Fig. 8. Loutrophore. Mus. du Louvre. D'après Monum. Piot XXXVI, pl. II.
2*

sements de l'équipage, leur danse de fête. Comme celle-ci ne peut avoir lieu qu'après la victoire sur le Minotaure, il ne peut être question, bien entendu, de l'arrivée à Crète. On ne saurait guère non plus admettre qu'il s'agisse du retour à Athènes ou en Attique¹, dont la légende ne paraît nullement s'occuper. On a donc conclu que la scène de l'épisode décrit devait être une des escales où l'expédition s'arrêta au retour. En théorie, Naxos (éventuellement Dia) pourrait aussi bien entrer en considération, et c'est là, en effet, que plusieurs ont voulu, autrefois, localiser la scène pour justifier la présence d'Ariadne². Mais même si cette île joue par ailleurs un rôle de premier ordre dans les récits du retour, aucune source ne mentionne que la victoire ait été célébrée dans cette localité. Il semblerait donc bien plus probable qu'il s'agit de la descente à Délos et de l'institution de la fameuse géranos. On comprend, surtout si l'on se rappelle la grande importance qu'ont eue de très bonne heure le sanctuaire et le culte déliens dans le monde ionien, que ce raisonnement ait paru convaincant tant que l'on admettait comme certain que le bateau a déjà abordé et que Thésée et les autres danseurs en sont descendus. Mais la question est précisément de savoir si cette supposition est juste, ce qui, dans la réalité des choses, n'est certainement pas le cas.

Le bien-fondé de ce raisonnement a déjà été contesté de quelques côtés, comme nous l'avons indiqué. Chose curieuse, c'est l'auteur même de l'interprétation délienne, OTTO JAHN, qui l'a fait le premier, bien que pour le motif rien moins que convaincant qu'il n'y avait pas assez de place, à bord du navire fortement équipé, pour Thésée et sa nombreuse suite³. Plus tard, dans un article⁴ dont on n'a pas assez tenu compte, RUDOLF HEBERDEY a réfuté, sur une base plus large et plus solide, l'interprétation courante du rapport du bateau et des danseurs. Sans vouloir reprendre ici dans le détail son argumentation, en général juste, nous nous contenterons d'en relever et d'en préciser quelques points essentiels.

¹ Cette possibilité n'est signalée que dans la première analyse de la peinture, aussitôt après la découverte du cratère, Bull. d'Ist. 1845, 115: « ritorno della nave di Teseo e la festa per la vittoria riportata sopra il Minotauro ». La présence d'Ariadne à Athènes est en tout cas tout à fait injustifiable.

² Cfr. GERHARD, Arch. Zeit. 1850, 268; WEIZSÄCKER, WULFF et AMELUNG l. c.

³ Vasensammlung zu München, p. CLV, note 1090.

⁴ Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Oesterreich 1890, 78 et suiv.



Fig. 9. Vase François. Détail de la danse de Thésée. D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 13.

D'abord et surtout, M. Heberdey avait sans doute raison de dire que le tableau ne nous montre pas un vaisseau amarré à la rive, mais un navire qui s'en approche et s'apprête à l'accostage. Il faut bien se rendre compte des phases successives de cette manœuvre dans l'antiquité. L'Iliade (I, 432 et suiv.) nous en donne une description détaillée, au moment où Ulysse se dirige vers Chryse :

οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος πολυβενθέος ἐντὸς ἴκοντο,
 ἰστία μὲν στείλαντο, θέσαν δ' ἐν νηϊ μελαίνῃ,
 ἰστόν δ' ἰστοδόκῃ πέλασαν προτόνοισιν ὑφέντες
 καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεεσαν ἔρετμοῖς.
 ἐκ δ' εὐνὰς ἔβαλον, κατὰ δὲ πρυμῆσι' ἔδησαν·
 ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βαῖνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης.

En parfait accord avec cette description, l'Odyssée (XV, 495 et suiv.) raconte la manœuvre plus brièvement :

οἱ δ' ἐπὶ χέρσου
 Τηλεμάχου ἔταροι λύον ἰστία, καὶ δ' ἔλον ἰστόν
 καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεεσαν ἔρετμοῖς.
 ἐκ δ' εὐνὰς ἔβαλον etc.

Et en nous décrivant Télémaque quittant Ithaque (II, 416 et suiv.), l'Odyssée analyse minutieusement la même opération dans l'ordre inverse.

Si l'on considère le bateau du vase François à la lumière de ces récits homériques, il n'y a guère de doute sur le point de savoir à quel moment des opérations d'abordage on se trouve. Les voiles sont amenées. Le mât, abaissé, repose déjà solidement sur son ἰστοδόκη. Bientôt, la poupe la première, le vaisseau montera sur le rivage bas, qu'il n'a pas encore atteint. La plupart des marins tirent encore sur les rames; le pilote occupe toujours sa place et tient la route en manœuvrant le gouvernail de bâbord, et l'on n'a pas encore fait les préparatifs du débarquement et de l'amarrage. Plusieurs des marins, qui ont déjà remarqué ce qui se passe sur la plage prochaine, se sont pourtant levés pour manifester par de grands gestes et avec des acclamations leur vif intérêt. L'un d'entre eux, se débarrassant de son manteau, s'est

même jeté à l'eau pour gagner plus tôt, à grandes brasses, la terre¹. Rien ne pourrait montrer mieux que ce petit trait amusant la courte distance qui sépare encore le bateau de la rive. En somme, la caractérisation que Klitias a donnée de la situation est aussi détaillée et aussi claire et précise qu'on peut s'y attendre



Fig. 10. Détail du cratère d'Ariadne. Mus. de Syracuse. D'après CVA, Siracusa, III J, pl. 10.

de sa part. La clarté ressort encore davantage d'une comparaison avec des représentations de bateaux qui de toute évidence ont déjà abordé au point de débarquement. Malheureusement, il ne paraît pas possible de retrouver des exemples assez détaillés de ce motif dans l'art contemporain, ni d'ailleurs dans l'art archaïque. Mais il y en a plusieurs de l'époque classique. On en trouve d'excellents spécimens sur le cratère d'Ariadne du peintre de Cadmos à Syracuse (*fig. 10*), sur le vase de Talos

¹ On ne mettra sûrement plus en doute que le nageur ne soit un des matelots du navire. Il n'est donc plus nécessaire de réfuter les anciennes explications ingénieuses l'identifiant avec Égée, Glaucos, Boutès et même Dionysos.

à Ruvo, sur un vase campanien d'un style tardif à Carlsruhe, et sur la ciste Ficoroni¹. Dans tous ces cas, le type du vaisseau est le même que celui du vase François et la comparaison est par conséquent facile à faire. De cas en cas on voit se répéter les mêmes traits typiques: non seulement les voiles et le mât sont abaissés, mais les rames sont aussi rentrées et le gouvernail mis hors de fonction, les grands avirons de gouverne étant hissés sur les côtés du bateau; enfin une passerelle en forme d'une échelle permet de descendre commodément de la poupe sur le rivage.

M. HEBERDEY a relevé à juste titre que le vase François n'a pas cette passerelle et que, d'ailleurs, aucun détail n'explique comment Thésée et sa suite sont descendus à terre. On a trouvé cette observation pédantesque et on a fait valoir que l'imagination du «peintre naïf et de son public» supplée facilement ce qui manque², remarque qui n'est nullement à sa place lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Klitias, dont la force est précisément l'exposé minutieux de tous les détails réalistes. Justement le dessin méticuleux du bateau en témoigne clairement. Il est vrai que les descriptions homériques du débarquement ne font pas mention d'une passerelle, et il ne semble pas y en avoir sur les figures de navires de l'époque géométrique. Mais déjà sur l'aryballe corinthien qui montre Ulysse passant devant la roche des sirènes, on voit une échelle, fixée à la poupe du navire (*fig. 11*)³, comme c'est souvent le cas sur des vases attiques à figures noires de la seconde moitié du VI^e siècle, par exemple la coupe de Dionysos d'Exékias au musée de Munich⁴. Il n'y a aucune raison de mettre en doute qu'une telle passerelle n'ait été d'un usage général au temps de Klitias. Et on comprend difficilement qu'il l'ait complètement omise s'il pensait réellement que Thésée et sa suite venaient de débarquer. La figure de Phaidimos ne con-

¹ Le cratère d'Ariadne: CVA, Siracusa fasc. 1, III J, pl. 10; BEAZLEY, Att. Vasenmaler, 451, n° 2. — Le vase de Talos: Griech. Vasenmal. pl. 38—39; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 574. — Le vase campanien: Arch. Jahrb. 1888, 229. — La ciste Ficoroni: PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 628. — Cfr. aussi la métope nord II du Parthénon, PRASCHNIKER, Parthenonstudien, 104; des figurations de bateaux sur la frise de Téléphos à Pergame, Arch. Jahrb. 1907, 240 et suiv.

² WULFF, Zur Thescussage 183, note 138.

³ Strena Helbigiana, 31 et suiv.; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 173; PAYNE, Necrocor., n° 1282, pl. 36, 5.

⁴ PFUHL, fig. 231, cfr. fig. 259.

tribue pas non plus à nous le faire saisir. Le dernier des danseurs, il n'a pas encore pris sa place dans le chœur et accourt pour saisir la main de sa partenaire. Ce motif a un proche parallèle dans le tableau de l'épaule de l'œnochoé Chigi protocorinthienne, où l'on voit, d'une façon analogue, quelques soldats retardataires se joindre à la file en courant¹. Dans les deux cas, il sert à introduire de la variété et de l'animation dans une composition assez uniforme. Mais l'artiste n'a pas fait voir que Phaidimos «eben erst aus dem Schiff gestiegen ist» (FURTWÄNGLER)², et on ne saurait dire que le fait soit de toute évidence.

Un bateau qui approche du rivage et dont l'équipage, émer-



Fig. 11. Aryballe corinthien. Mus. de Boston. D'après Strena Helbigiana, p. 31.

veillé, a déjà vu à quelque distance la danse solennelle exécutée sur la plage — telle est donc, semble-t-il, la scène que le peintre a voulu nous montrer en se servant de tous les moyens dont il dispose. C'est cette situation que l'interpréteur doit expliquer. Et il faut se demander, encore une fois, comme nous l'avons déjà fait sous un autre rapport, si cette situation a quelque sens s'il s'agit de la visite à Délos. Dans cette hypothèse il ne paraît pas y avoir d'explication plausible du fait que le bateau s'est éloigné du mouillage pour revenir à présent. Et les gestes exstiques des petits matelots, qui expriment sans nul doute de l'étonnement ravi à ce qu'ils voient, deviennent plutôt incompréhensibles: si Thésée et sa suite venaient de quitter le bateau, l'équipage devrait bien savoir ce qu'ils allaient faire à l'Hiéron d'Apollon. De toute évidence l'interprétation traditionnelle de la peinture aboutit sur ce point comme sur d'autres à des difficultés.

¹ Ant. Denkm. II, pl. 44, à gauche sur le tableau d'épaule.

² Griech. Vasenmal. I, 61.

2.

Sans vouloir écarter toute possibilité que la danse que Klitias a représentée soit la danse délienne, M. HEBERDEY pensait toutefois devoir conclure de ses observations qu'elle devait avoir lieu plutôt à Crète même, aussitôt après la victoire sur le Minotaure et la délivrance du labyrinthe¹. Si cette localisation n'a pas réussi à s'imposer, bien qu'elle ait sans doute, comme nous le verrons, rencontré juste, c'est assurément qu'il n'est pas possible de la justifier d'une manière satisfaisante par la seule analyse du tableau du vase François. Il faut asseoir l'étude sur une base plus large.

Dans ce cas comme toutes les fois que l'on entend interpréter un art aussi conventionnel que l'art grec archaïque, il est très important de ne pas isoler l'œuvre particulière, mais autant que possible de la placer dans le rapport de filiation artistique auquel elle appartient et de tenir compte, dans l'analyse, de la tradition iconographique qui s'offrait à son auteur. Dans le cas qui nous occupe, il y a d'autant plus lieu d'en admettre l'importance, qu'il est possible de prouver que la plupart des autres représentations du cratère — les noces de Pélée et de Thétis, la course des chars, Achille et Troïlos, la chasse du sanglier de Calydon, Ajax emportant le cadavre d'Achille — s'inspirent de l'art antérieur, et que le sujet en question est tiré d'une légende — celle de l'expédition en Crète de Thésée et sa victoire sur le Minotaure —, qui est incontestablement d'une haute antiquité et, comme l'art et la poésie en font foi, de bonne heure répandue et aimée. En réalité, ce sujet, la danse pour célébrer la victoire sur le Minotaure, n'est nullement la propriété exclusive de Klitias, et ce n'est pas lui qui l'a introduit dans l'art. Même s'il n'est pas figuré dans l'art aussi souvent, tant s'en faut, que l'épisode central de la légende, la lutte précédente du héros et du monstre, on le retrouve pourtant à une date assez antérieure à celle du cratère, comme on en a des traces après. Nous allons essayer, dans les pages qui suivent, de retracer l'histoire du motif dans la mesure où nous le permettent les documents vraiment peu nombreux dont on dispose, afin de placer la danse du vase

¹ La même localisation a été suggérée aussi par STEUDING, Roscher, Lexikon V, 707.

François dans le milieu iconographique auquel il appartient et qu'il faut connaître pour bien interpréter la peinture.

Ce but nous reporte aussi haut dans l'iconographie de la légende du Minotaure qu'il est possible de s'avancer avec quelque certitude dans l'état actuel de nos connaissances¹, c.-à-d. jusqu'aux fameux reliefs d'or au musée de Berlin², reproduits aux *figg.* 12—13. D'après ce qu'on sait, ils ont été trouvés avec d'autres objets d'or dans un tombeau près de Corinthe, et il n'y a guère lieu de douter qu'ils ne sortent d'un atelier de cette région. Leurs rapports étroits avec l'art crétois ancien, que FURTWÄNGLER³ a

¹ Les tentatives d'expliquer certaines représentations mino-mycéniennes par la légende du Minotaure n'ont point abouti à des résultats concluants. C'est le cas de l'analyse que v. SALIS a faite de la composition d'une grande bague de Tiryns, où il voit une représentation de la rencontre de Thésée et d'Ariadne et leur fuite sur mer (ARNOLD v. SALIS, *Theseus u. Ariadne*, 27 et suiv. et *Neue Darstellungen griech. Sagen*, I. Sitz. Ber. d. Heidelberger Akad. 1935/36, 36 et suiv.) et encore plus de la chimérique interprétation de la scène d'une bague de l'agora d'Athènes (*Hesperia* 1935, 318 et suiv., *figg.* 7—8), dans laquelle on a voulu retrouver le Minotaure avec quelques-unes des jeunes filles prisonnières. Cf. en dernier lieu sur ces interprétations et sur d'autres tentatives de retrouver des légendes grecques dans l'art mino-mycénien: NILSSON, *Gesch. d. griech. Religion* I, 332, note 1. — Ni les études étendues et sagaces par lesquelles v. SALIS a cherché, dans les mémoires cités, à prouver que l'histoire des amours de Thésée et d'Ariadne était un sujet en faveur dans l'art crétois vers la fin du VIII^e siècle et au début du VII^e, n'ont apporté plus que des hypothèses plus ou moins probables. Il est parfaitement vraisemblable que le couple d'amoureux du relief en terre-cuite de Tarente (LANGLOTZ, *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 113 et suiv., *fig.* 1; v. SALIS, *Th. u. A.*, 1 et suiv., *figg.* 1 et 17) soit Thésée et la princesse crétoise, comme le pensait déjà LANGLOTZ. Mais comme il s'est montré que le peloton qu'Ariadne paraît porter dans sa main droite étendue et qui attesterait de façon décisive la justesse de l'interprétation, fait défaut dans une réplique du relief au musée de Bruxelles, il n'a donc sans doute pas existé dans la matrice commune (v. SALIS, *Neue Darstell.* I, 34, note 4), et on manque par conséquent de critères sûrs pour établir l'identité des deux personnages. Il est également impossible de prouver qu'une scène d'amoureux semblable sur un pot d'Afrati (*Annuario X/XII*, 339 et suiv., *fig.* 443 a—d; v. SALIS, *Th. u. A.*, 12, *fig.* 8) représente Thésée et Ariadne. Il est enfin très difficile de suivre v. SALIS lorsqu'il prétend encore retrouver le même couple dans la curieuse peinture d'un pithos polychrome de Cnosse (*BSA XXIX*, 1927/28, 240, n^o 38 et 286 et suiv., pl. XI, 10—11 et XII; v. SALIS, *Neue Darstell.* I, 4 et suiv.). PAYNE déjà (*BSA* l. c.) a discuté la possibilité de cette interprétation, qu'il a rejetée pour de bons motifs. KARUSOS, *Jahrb.* 1937, 181, note 4, croit que les deux figures sont Aphrodite et Arès. BUSCHOR, *Griech. Vasen* (1940), 48 et suiv. y voit, de même que sur le pot d'Afrati, des figurations de ἱερός γαμός de Zeus et d'Héra. — Pour les représentations de vases géométriques d'Athènes, qu'on a voulu expliquer par la légende du Minotaure, voir ci-dessous p. 43 et suiv.

² *Arch. Zeit.* 1884, 99 et suiv., pl. 8, 2—3; FURTWÄNGLER, *Kleine Schriften* I, 458 et suiv., pl. 15, 2—3.

³ *Kleine Schriften* I, 430 et 465.

déjà signalés et qui ont été souvent relevés par la suite, s'expliquent certainement assez par la forte influence exercée au début de l'art archaïque par le pays des Dédalides sur le Péloponnèse. Ils ne nous autorisent pas à supposer qu'il s'agisse d'un travail crétois, ni d'une reproduction directe de modèles crétois. Les proportions ramassées et les formes fortes des corps s'accordent mal avec de telles origines et paraissent indiquer clairement que ces objets proviennent du nord-est du Pélopon-

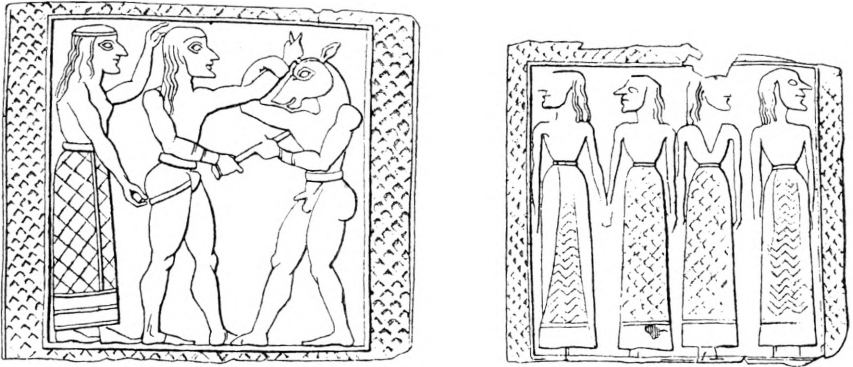


Fig. 12—13. Reliefs d'or. Mus. de Berlin. D'après Achäol. Zeitung 1884, pl. 8.

nèse¹. La datation exacte des reliefs est difficile, mais le style, et surtout le dessin des figures de femmes, ainsi que les compositions encore très raides, nous renvoient clairement à une époque assez reculée du VII^e siècle, sans doute antérieure à l'an 650².

Le sujet de chacun des deux reliefs est tout à fait clair. L'un (*fig. 12*) nous montre le combat de Thésée et du Minotaure dans la formulation la plus ancienne connue, mettant en scène les trois personnages principaux du drame : le Minotaure, qui, comme dans le schéma oriental de la représentation de motifs analogues, se tient debout devant son adversaire, Thésée, qui l'a empoigné par l'une de ses cornes tandis que, de sa main droite, il plonge son épée dans sa poitrine, et enfin, derrière le héros, Ariadne, caractérisée sans équivoque par sa pelote, qu'elle tient de sa

¹ Cfr. v. SALIS, Th. u. A., 12 et suiv., SCHWEITZER, Deutsche Literaturzeitung 1931, 70 et suiv. et MATZ, Gnomon 1937, 412.

² Cfr. MATZ, l. c.; je ne comprend pas comment M. SCHWEITZER peut dater les reliefs au VI^e siècle, l. c.

main droite baissée et qui, comme sur le vase François (cf. *fig. 2*), est figurée par une petite boule¹. Sur l'autre (*fig. 13*) on voit un chœur de femmes qui exécutent une danse en se tenant par la main. Les deux sujets sont donc parfaitement intelligibles indépendamment l'un de l'autre. Mais M. CURTIUS a sans doute raison d'affirmer que ces petits reliefs, trouvés ensemble et de mêmes forme, exécution et style, se rattachent aussi l'un à l'autre par le contenu², offrant un exemple ancien de la division d'un récit suivi en plusieurs « métopes » coordonnées. La danse de la *fig. 13* sera donc à interpréter comme une partie de l'histoire du Minotaure: les danseuses doivent représenter les victimes du monstre crétois, lesquelles, sauvées de la mort dans le labyrinthe, célèbrent à présent leur délivrance par une danse solennelle. Cette interprétation a été, à juste titre, universellement acceptée³.

Qu'une pareille danse ait effectivement formé, de bonne heure, un élément fixe de la figuration de la légende du Minotaure dans l'art corinthien, c'est ce que confirme une scène du coffre de Cypsélos (début du VI^e siècle), qui, selon Pausanias⁴, représentait Thésée, une lyre à la main, à côté d'Ariadne, tenant une couronne, symbole de l'amour. La lyre a sans doute pour fonction, comme sur le vase François, de désigner Thésée comme chef de chœur. Le chœur même est omis, probablement parce qu'il s'agissait d'un champ de petites dimensions, semblable à une métope, et qui ne laissait de place que pour les deux protagonistes. Mais il est évident que cette représentation fait allusion également à une danse de fête pour célébrer la victoire sur le Minotaure, et d'autre part que la forte réduction de la scène présuppose des figurations antérieures plus complètes.

¹ Malgré cet attribut, que FURTWÄGLER déjà a signalé expressément dans sa description du relief (cf. aussi maintenant HEINZ GÖTZE, *Röm. Mitt.* 1938, 275, note 1), LUDWIG CURTIUS, *Festschrift Arndt*, 43 et BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei III*, 220, ont voulu voir Athéna dans cette figure de femme. Cette re-baptisation est dénuée de fondement. Même si le peloton manquait, l'analogie avec d'autres représentations tout à fait parallèles du combat contre le Minotaure (cfr. ci-dessous *figg. 17-18* et 20) exclurait tout doute sur l'identité.

² CURTIUS l. c.; F. DÜMMLER, *Jahrb.* 1887, 22, note 10, déjà a suggéré ce rapport.

³ Cfr. par exemple v. SALIS, *Th. u. A.*, 32; KUNZE, *Kret. Bronzereliefs*, 215; HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 259, note 57.

⁴ PAUS. V. 19, 1: Θησεύς δὲ ἔχων λύραν καὶ παρ' αὐτὸν Ἀριάδην κατέχουσα ἔστι στέφανον. Cfr. pour les détails de la représentation v. MASSOW, *Ath. Mitt.* 1916, 78.

Alors que le coffre de Cypsélos ne rappelle que la danse, d'autres petites compositions corinthiennes, à peu près contemporaines ou plus récentes, n'exposent que le combat entre Thésée et le monstre. C'est le cas d'une série de reliefs sur des garnitures de boucliers « argivo-corinthiennes »¹, — le mieux conservé, celui de Noicattaro, peut être considéré comme un spécimen typique de ce groupe (*fig. 14*) — et de plus des représentations de ce sujet sur la coupe Somzée², ainsi que sur une amphore au Louvre³, un peu plus récente. A côté de ces compositions succinctes, ne mettant en scène que les deux antagonistes⁴, il a dû exister, toutefois, encore dans l'art corinthien du deuxième quart du siècle, des figurations plus complètes de la légende du Minotaure, comprenant les deux motifs, le combat et la danse, comme autrefois les reliefs d'or. Une preuve indirecte mais, paraît-il, irréfutable, est fournie par un travail étrusque, la fameuse hydrie de Polledrara au British Museum (*fig. 15*)⁵. En raison de son importance pour notre étude, il nous faudra nous occuper d'une façon détaillée de ce vase unique.

La date de cette œuvre et sa place dans l'histoire de l'art ont été très discutées, comme on sait. On peut maintenant ad-

¹ 1. D'Olympie: I. Olympia-Bericht (Jahrb. 1937), 61, pl. 14—15; deuxième champ du haut. A dater peut-être avec les éditeurs avant l'an 600. — 2. De Noicattaro: M. GERVASIO, Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel museo di Bari, 208, fig. 66, pl. 17; Ath. Mitt. 1916, pl. IV; sixième champ du haut. Premier quart du VI^e siècle. — 3.—4. De l'Acropole, Athènes: Ath. Mitt. 1895, pl. XIV, 4—5; PAYNE, Necrocor., pl. 45, 8; premiers champs du haut et du bas respectivement. Ces deux reliefs sont fort abîmés, mais paraissent avoir reproduit, pour l'essentiel, la composition des exemplaires d'Olympie et de Noicattaro; ils semblent être beaucoup plus récents que ceux-ci. — 5. D'Égine: Aegina, 393, n° 23, pl. 113, 3 et 114, 11. Sans doute le plus récent de la série; la composition rompt nettement avec les types hérités, le Minotaure se tenant debout à gauche de Thésée et la lutte n'ayant pas encore été engagée. — Pour la datation des reliefs argivo-corinthiens, cfr. PAYNE, Necrocor., 224 et suiv. et BUSCHOR, Ath. Mitt. 1933, 38 et suiv. Que le centre de la fabrication de cette catégorie répandue de reliefs décoratifs ait été à Corinthe, ne saurait plus faire question: leur fréquence à Perachora (cfr. PAYNE, Perachora I, 143 et suiv.) et les nouvelles découvertes d'Olympie (cfr. I. Olympia-Bericht, Jahrb. 1937, 59 et suiv.) en ont apporté une nouvelle confirmation.

² Mus. du Cinquantenaire, Bruxelles, CVA fasc. 1, IIIC, pl. 4, 2; FURTWÄNGLER, Samml. Somzée, 72 et suiv., pl. 43; PAYNE, Necrocor., n° 986, pl. 34, 6.

³ Louvre E 651; PAYNE, Necrocor., n° 1430, p. 134, fig. 47.

⁴ Peut-être à l'exception du relief de l'Acropole, PAYNE, Necrocor. pl. 45, 8, dans lequel quelques restes de draperies derrière Thésée paraissent indiquer la présence d'un troisième personnage (Ariadne?).

⁵ Brit. Mus. H 228. JHS 1894, 206 et suiv., pl. VI—VII.

mettre comme certain qu'il n'est pas possible de situer l'ensemble de ces riches trouvailles du tombeau d'Isis à Vulci, auxquelles elle appartient, à la fin du VII^e siècle, comme on le faisait en général autrefois, mais qu'elles s'étendent en réalité sur un espace de temps plus long, se répartissant entre deux sépultures au moins¹. Il est également évident que l'hydrie est un des éléments les plus récents de ces trouvailles, ne pouvant



Fig. 14. Détail de relief « argivo-corinthien » de Noicattaro. Mus. de Bari.
D'après Gervasio, *Bronzi arcaici*, pl. XVII.

guère, d'après son style, être antérieure au deuxième quart du VI^e siècle. Il n'y a plus de doute non plus qu'elle n'est pas, comme on l'a dit autrefois, une œuvre ionienne importée, mais qu'elle provient d'un atelier étrusque, qu'on a tout lieu de chercher à Cæré. Cependant l'idée, encore répandue, selon laquelle l'ornementation serait puisée principalement à des sources ioniennes, ne saurait non plus être maintenue. A travers le travestissement étrusque il ressort au contraire de toute évidence que, malgré certains traits ioniens, le fond en est principalement la peinture corinthienne, dans la forme que nous connaissons par les grands vases à fond rouge du style tardif (« late-corinthian »). Des œuvres telles que les deux magnifiques hydries corinthiennes

¹ Pour le tombeau d'Isis et sa chronologie, voir ÅKERSTRÖM, *Studien über die etruskischen Gräber*, 66 et suiv., F. N. PRYCE, *JRS* 1935, 246 et suiv. et P. J. RUS, *Tyrrhenika*, 159.

du Louvre E 642—643 (*fig. 16*)¹, toutes deux trouvées à Cæré, éclaircissent très nettement le rapport. C'est là que la polychromie riche et bien équilibrée, qui a dû donner dans le temps un aspect brillant au vase de Polledrara, trouve son analogie



Fig. 15. Hydrie de Polledrara. Mus. Britannique.
D'après Journ. of Hell. Studies XIV, pl. VI.

la plus proche. Nous y voyons aussi une disposition semblable de la décoration et une correspondance des motifs d'ornement: couronne d'arêtes rayonnantes autour du pied, surmontée d'une large bande polychrome, de frises à la grecque et de bandes de

¹ POTTIER, Vases du Louvre, pl. 50—51; PAYNE, Necrocor., n° 1446—47, pl. 43, 1; PERROT-CHIPIEZ IX, pl. XXII (reproduction en couleurs de E 643); ALINARI phot. 23694—5.

godrons. Les motifs végétaux, dont les formes viennent en dernière analyse de l'Est de la Grèce, ont également des parallèles nombreux dans la dernière phase de la peinture corinthienne¹. Et enfin la dépendance des modèles corinthiens n'est pas moins



Fig. 16. Hydrie corinthienne. Mus. du Louvre. Phot. Alinari.

évidente dans le dessin des figures². Qu'on compare par exemple Ariadne dans la zone supérieure de l'hydrie avec Thétis sur l'olpé corinthienne au musée de Bruxelles (PAYNE, *Necrocor.*

¹ Cfr. PAYNE, *Necrocor.*, 154 et suiv.; pour les fleurs à tiges qui croissent dans les champs de l'hydrie, cfr. par ex. PAYNE, pl. 42, 3.

² Justement relevé déjà par NACHOD, *Rennwagen bei den Italikern*, 67. Par contre, NACHOD se trompe sûrement en voulant rattacher aussi le vase de Polledrara aux «hydries de Caeré», dont le style est plus récent et essentiellement différent. Le même rapprochement amène A. RUMPF à une datation trop tardive du vase étrusque, *Arch. Anz.* 1923/24, 95.

n° 1410¹) et avec Ériphyle sur le cratère d'Amphiaraios à Berlin, ou les danseuses de la zone inférieure avec les Néréides du Louvre E 643 (*fig. 16*). On peut ajouter encore que ces constatations sont parfaitement d'accord avec l'évolution générale de l'art étrusque archaïque, que notamment les recherches étendues de M. P. J. Rns ont éclaircie², et qui, encore dans la première moitié du VI^e siècle, est dominée par des influences de Corinthe; c'est vers le milieu du siècle seulement que les influences ioniennes deviennent prononcées.

Ce rapport de dépendance évident dans le style et les détails ornementaux de la peinture corinthienne tardive nous autorise déjà à nous attendre à ce que le peintre étrusque ait tiré également de la même source les motifs principaux de ses compositions figurées. Et c'est ce qui est, de toute évidence, le cas en ce qui concerne la représentation, dans la zone supérieure, du combat contre le Minotaure (*fig. 17*). Il s'agit là évidemment d'une variante plus récente et un peu plus libre de la composition à trois personnages que nous connaissons par le relief d'or, *fig. 12*. Il suffira d'un regard sur nos reproductions pour nous convaincre de la conformité parfaite de tous les traits principaux; seulement, il y aurait peut-être lieu de noter expressément que l'épée que, sur le relief, Thésée enfonce dans la poitrine du Minotaure, n'a pas manqué sur l'hydrie; si, par suite de l'écaillage de la peinture, elle n'y est plus visible, elle y est nettement indiquée par la position de la main droite du héros, et c'en est sans doute la lame que le monstre saisit des deux mains. Mais si les rapports avec le vieux relief d'or sont évidents, il n'en paraît pas moins clair que ce doit être dans l'art corinthien contemporain que l'artiste étrusque a trouvé son modèle direct; la transposition dans le style plus moderne et la modification des costumes, en particulier celui d'Ariadne, ne peuvent pas être son apport personnel, et nous sommes donc obligés de conclure qu'on s'est servi encore dans la peinture corinthienne de la même époque, c'est-à-dire du deuxième quart du siècle, de l'antique composition à trois figures, sous une forme modernisée.

D'autres figurations du combat contre le Minotaure, qui remontent incontestablement au même modèle que celle de

¹ Jahrb. 1892, 25, pl. I; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 175.

² P. J. Rns, Tyrrhenika, en particulier p. 148 et p. 191.

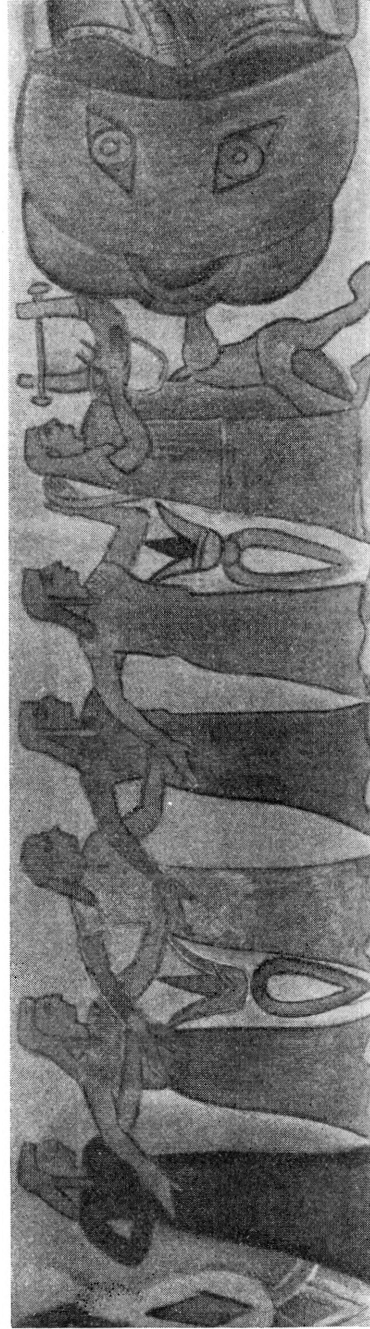


Fig. 17. Hydrie de Polledrara. Mus. Britannique. D'après Journ. of Hell. Studies XIV, pl. VII.

l'hydrie de Polledrara, confirment en tous points cette conclusion. En premier lieu on peut nommer une autre œuvre étrusque, un relief de terre cuite, malheureusement fort abîmé (*fig. 18*), qui orne un réchaud remarquable à Tarquinia¹. Il a été signalé déjà par FURTWÄNGLER, qui le comparait avec le relief d'or de la *fig. 12*, dont il serait le parallèle le plus immédiat; il paraît toutefois plus rapproché encore de l'hydrie de Polledrara et doit dater sensiblement de la même époque. C'est à l'extrémité opposée du domaine d'influence de l'art grec que nous conduit le scarabée cyprien de la *fig. 19*², dont la scène figurée présente une ressemblance frappante avec les compositions étrusques (*figg. 17—18*), similitude qui ne peut s'expliquer, bien entendu, par des rapports directs. Il est manifeste pourtant que le tailleur n'a pas bien connu tous les détails de la légende du Minotaure: «Ariadne» n'a pas de peloton, et, par ses attributs distinctifs, le carquois et l'arc, Thésée est transformé en un Héraklès redoutable, héros plus familier à Chypre³. Et enfin on connaît de la Grèce centrale une répétition de l'ancien groupe à trois personnages; on la trouve sur le skyphos Rayet béotien au Louvre (*figg. 20—21*)⁴, œuvre où se rencontrent des traits corinthiens et des traits attiques⁵ et qui représente encore, par le style, à peu près le même niveau que les exemples indiqués d'Étrurie et de Chypre. On ne saurait se refuser, devant cette série de figurations

¹ FURTWÄNGLER, Arch. Zeit. 1884, 107, Kleine Schriften I, 463 et suiv. Nouvelle publication par CULTRERA dans Bull. communale LII, 1925, 26 et suiv.; meilleure reproduction de tout le réchaud chez BAUR, Centaurs in ancient art, pl. XV.

² PIERIDES, JHS 1896, 272 et suiv.; FURTWÄNGLER, Gemmen III, 99, fig. 67.

³ Une autre œuvre grecque orientale, un relief architectural en terre-cuite de Sardes (Th. L. SHEAR, Am. Journ. Arch. 1923, 131 et suiv., pl. 1; Sardes X, 9, pl. 2; BOSSERT, Altanatolien, 27, n° 187, pl. 32), que SHEAR a interprétée comme une reproduction du combat contre le Minotaure, ne se rattache certainement pas à ce contexte. Comme R. EILMANN, Labyrinthos, 81 l'a fait observer, l'attaqué a sans doute une tête d'homme, et non de taureau, et l'attaquant paraît être, à en juger par le costume, une femme. Si cette constatation est juste, on peut signaler comme parallèle une scène semblable sur un relief en bronze de l'Héraion d'Argos: HAMPE, Frühe griechische Sagenbilder, pl. 41 (interprétée comme Clytemnestre tuant Cassandre). — Pour la datation du relief de Sardes (début du VI^e siècle), cfr. SCHEFOLD, Larisa am Hermos I, 152.

⁴ RAYET, Gazette archéol. 1884, 1 et suiv., pl. 1; Encyclop. fotogr. de l'art, Louvre n° 19, 280 et suiv.

⁵ Cfr. BEAZLEY, JHS 1927, 222, qui caractérise le style comme un « provincial travesty of Attic », et d'autre part BUSCHOR, Gr. Vasenmal. III, 117 et PAYNE, Necrocor., 204, qui insistent tous deux sur la dépendance de modèles corinthiens.

du combat du Minotaure (*figg. 17—20*), qui malgré la diversité de leurs provenances s'accordent d'une façon si étonnante, à supposer un modèle commun. Il faut relever en particulier un détail, très instructif à cet égard. Le peloton d'Ariadne, qui,



Fig. 18. Relief de terre-cuite. Mus. de Tarquinia.
D'après Bull. communale LII, p. 31.

sur le relief d'or, avait la forme d'une petite boule, est représenté, sur l'hydrie de Polledrara et le relief de Tarquinia (*figg. 17—18*), d'une manière tout à fait identique, comme une corde grosse et longue, dont l'un des bouts est enroulé en spirale. On serait certainement porté à considérer cette caractérisation rude comme un grossissement étrusque du motif, si on ne la

retrouvait sur le skyphos béotien (*fig. 20*). Il faut donc admettre que ce trait a dû exister déjà dans le modèle commun. Il saute encore aux yeux qu'il faut chercher ce modèle dans l'art contemporain d'un centre artistique dominant, dont l'influence s'étendait dans toutes les parties du monde grec, et à l'époque en question, la première moitié du VI^e siècle, on ne peut penser qu'à Corinthe, où nous renvoient également les critères stylistiques, et où la composition primitive à trois personnages est attestée par le vieux relief d'or dès le VII^e siècle.



Fig. 19. Scarabée cyprien. D'après Journ. of Hell. Studies XVI, p. 272.

Or, dans la zone inférieure de l'hydrie de Polledrara, on voit, comme le montre la *fig. 17*, au-dessous du combat du Minotaure, une «tratta», exécutée par cinq femmes, que mène un homme jouant de la cithare, vêtu d'un long costume de citharède. La première des femmes tient à la main une grosse corde, sans doute pour indiquer son identité avec l'Ariadne de la scène au-dessus; le citharède est

par conséquent Thésée. Nous retrouvons donc ici, comme sur les reliefs d'or, la réunion des deux motifs, le combat et la danse pour célébrer la victoire, et, d'après ce que nous venons de dire, nous sommes bien obligés de conclure que le peintre étrusque a vu cette combinaison des motifs dans son modèle de l'art corinthien contemporain. Malheureusement il ne nous est pas possible de contrôler l'exactitude de son imitation en ce qui concerne la danse. Les types des figures en tout cas sont grecs. La courte pélerine que le citharède porte par-dessus son cithon, peut également être empruntée au modèle grec, cette pièce étant portée parfois par les aulètes en habits de fête sur les vases attiques dès le milieu du VI^e siècle¹; et c'est peut-être seulement un effet du hasard que le schéma de la «tratta», qui nous est également connu par des peintures sépulcrales de Ruvo², n'est pas, semble-t-il,

¹ Voir par exemple Akropolisvasen I, pl. 93, 2203; CVA, Braunschweig, pl. 6; Brit. Mus. E 270, CVA fasc. 3, III 1c, pl. 8, 2 b; HARTWIG, Meisterschalen, pl. 65—66. On peut rappeler aussi l'ἑπενδύτης grec-oriental, dont le sens culturel a été mis en lumière par THIERSCH, voir HERMANN THIERSCH, Ependytes und Ephod (1936).

² WINTER, Kunstgesch. in Bildern I, 92, 4 (avec indication fautive de la provenance); WEEGE, Der Tanz in der Antike, fig. 172—173; cfr. Jahrb. 1909, 124 et suiv.

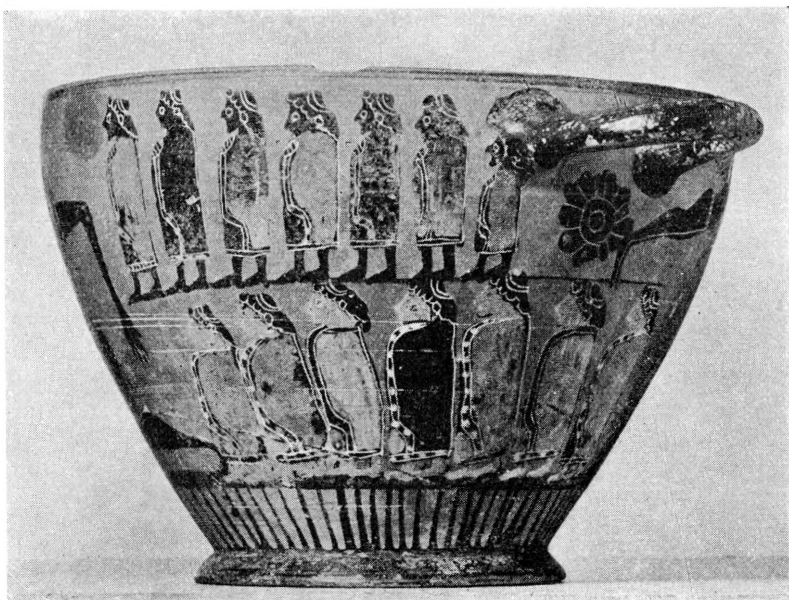
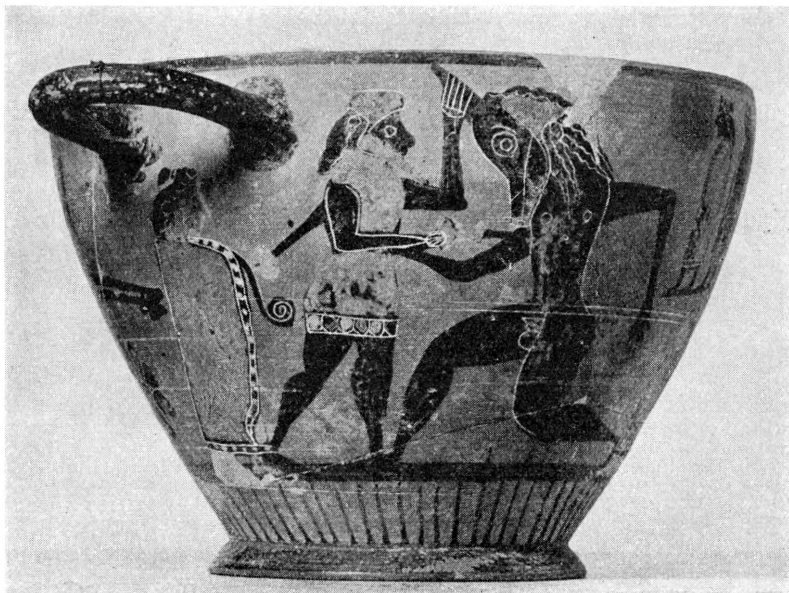


Fig. 20—21. Skyphos Rayet. Mus. du Louvre. D'après Encycl. fotogr. de l'art Louvre, N° 19.

représenté parmi les exemples grecs de danses à la file que nous connaissons.

Peut-être y a-t-il, toutefois, lieu de mettre en doute que, dans la peinture corinthienne qui a servi de modèle, Ariadne ait pris part à la danse; l'analogie des représentations tant du coffre de Cypsélos que du vase François nous porte à croire qu'elle y était placée, là aussi, en face de Thésée. La peinture de l'hydrie de Polledrara diffère aussi sur un autre point de ce qu'on pourrait attendre: sur ce vase, en effet, les danseurs sont exclusivement des jeunes filles, contrairement à la tradition courante selon laquelle le tribut du Minotaure consistait en jeunes gens des deux sexes, sept garçons et sept filles. La diffusion de cette tradition à une date ancienne est sûrement attestée. Sappho déjà la connaît¹; les peintres des vases attiques la suivent dès le vase François (*fig. 1*; cf. le vase de Glaukytès au musée de Munich, *fig. 22*, et beaucoup d'autres représentations attiques du combat du Minotaure) et on voit aussi, sur le skyphos Rayet béotien, deux fois sept victimes des deux sexes assister au combat de délivrance (*fig. 21*). Surtout ce dernier vase, dont la représentation du combat doit remonter, comme nous l'avons vu, à un modèle corinthien, peut nous faire présumer que l'art corinthien a également suivi la tradition générale quant à la composition du tribut. Cette induction ne saurait toutefois être faite sans réserves, puisque sur l'ancien relief d'or aussi, comme sur l'hydrie de Polledrara, il n'y a que des danseuses (*fig. 13*). On ne peut guère écarter la possibilité que la représentation du skyphos béotien, dans laquelle se mêlent des éléments attiques et corinthiens, ait subi sur ce point une influence attique et qu'on ait pu connaître à Corinthe, à l'origine, une autre version de la légende, selon laquelle on n'aurait sacrifié au Minotaure que des jeunes filles. Le fait que nos sources littéraires rattachent toujours la légende à l'Attique et à Athènes n'empêche nullement qu'elle ait été racontée dès le début aussi dans d'autres régions sous une forme indépendante de la tradition attique et ornée d'autres détails. Il semble en effet que nous en ayons une trace dans la tradition trézénienne rapportée par Pausanias (II, 31, 1), qui dit que Thésée retourna de Crète à Trézène, où il consacra un temple

¹ Fr. 144, BERGK (SERVIUS à VIRGILE, Aeneis VI, 21).

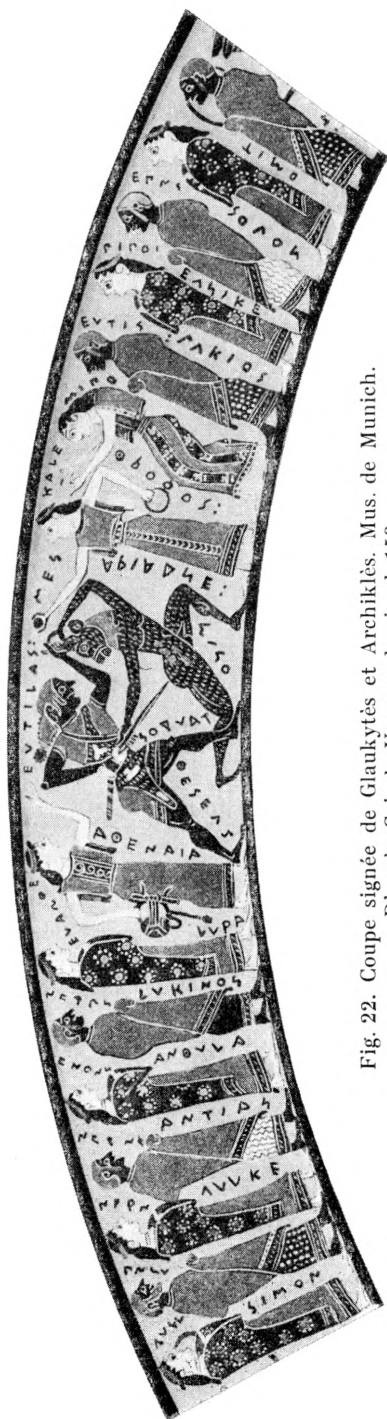


Fig. 22. Coupe signée de Glaukytès et Archiklès. Mus. de Munich.
D'après Griech. Vasenmalerei, pl. 153.

à Artémis Sotère en reconnaissance de sa délivrance du labyrinthe et de celle de ses compagnons¹. De même il faut admettre aussi la possibilité de variantes quant à la composition du tribut. La tradition courante qu'il se composait de deux fois sept jeunes gens témoigne nettement de l'influence de la religion d'Apollon. Il en existe un parallèle exact dans le curieux rite observé à Sicyone au cours d'une fête d'Apollon et qui consistait à envoyer sept jeunes gens et sept jeunes filles à un fleuve pour qu'ils y apaisent Apollon et Artémis². Quant à une analogie d'une forme éventuelle de la légende sacrifiant exclusivement des jeunes filles au Minotaure, on peut renvoyer au sacrifice de filles locrien³. Le sacrifice d'êtres humains reflète sans doute d'anciens rites d'expiation et de purification⁴.

S'il reste jusqu'à nouvel ordre quelque doute sur la fidélité avec laquelle le peintre de l'hydrie de Polledrara a suivi sur ces points son modèle, on ose en tout cas poser en fait qu'une danse solennelle constituait encore dans l'art corinthien du deuxième quart du VI^e siècle, c'est-à-dire à l'époque du vase François, un élément important de l'illustration complète du récit du Minotaure. Il semble aussi permis, à présent, de tirer, malgré leur rareté, une conclusion plus générale des documents iconographiques corinthiens que nous avons analysés. Si tant les vieux reliefs d'or (*figg. 12—13*) que l'hydrie de Polledrara (*fig. 17*) séparent le combat contre le monstre et la danse triomphale, les répartissant entre deux compositions distinctes et indépendantes, si en plus une série de petites images corinthiennes, sur des vases et des garnitures de bronze «argivocorinthiennes», se bornent à reproduire la scène du combat, et si, inversement, le coffre de Cypsélos rappelle uniquement la danse, cette séparation permanente des deux thèmes reliés par le contenu, traduit sans doute une tradition iconographique établie. Un proche parallèle est offert par la figuration du récit

¹ Cfr. WILAMOWITZ, Sitz. Ber. Berlin 1925, 235 et HERTER, Rhein. Mus. 1936, 205. Cette tradition ne peut pas, bien entendu, comme STEUDING (Roscher, Lexicon V, 712) a tenté de le faire, être rapportée au retour du héros attique; il est évident qu'elle représente une forme indépendante de la légende, rattachant l'expédition en Crète à Trézène.

² PAUS. II, 7, 7; cfr. NILSSON, Griech. Feste, 171.

³ Voir ROBERT, Griech. Heldensage III, 1269 et suiv.

⁴ Cfr. HERMANN DIELS, Festgabe A. von Harnack dargebracht (1921), 61 et suiv.

de Troilus, dont l'action suivie est divisée, de manière analogue, en épisodes indépendants: l'embuscade près de la source, la poursuite du jeune prince troyen, et enfin sa mort.

La constatation de l'existence, dans l'art corinthien, d'une tradition ancienne divisant l'histoire du Minotaure en deux thèmes, le combat et la danse, donne une nouvelle actualité à une vieille hypothèse autrefois courante, mais aujourd'hui tombée dans un oubli presque absolu¹: ces deux motifs, la victoire de Thésée sur le monstre et la fête consécutive, seraient également représentés sur le trône d'Amyclées, répartis sur deux compositions conjointes. Elle se fondait sur la description que donne Pausanias de la partie en question du décor du trône². La dernière de ces compositions y était interprétée, il est vrai, comme une représentation des Phéaciens dansant sous la conduite de Démococ chantant (cf. Od. VIII, 256 et suiv.). Or, ce sujet ne paraît jamais avoir été traité par l'art ancien, et vu que la scène immédiatement précédente se rapporte à la victoire remportée sur le Minotaure, on est induit à présumer que l'interprétation du Périégète est erronée et qu'il s'agit en réalité de la danse de Thésée. Pourtant, pour tentante que puisse paraître cette hypothèse, il faut reconnaître qu'elle est trop entachée d'incertitude pour qu'on puisse sérieusement en tenir compte. Il nous est absolument impossible de décider si l'interprétation de Pausanias est de sa propre invention ou si elle repose sur une tradition digne de foi, appuyée éventuellement par des légendes explicatives du trône. En plus, la forme très extraordinaire qu'aurait eue la scène du Minotaure selon la description³ et qui étonne également Pausanias, augmente encore notre incertitude.

Quant à l'art attique, auquel nous allons passer à présent, on ne possède pas, jusqu'à présent, de représentation qu'on puisse rapporter avec certitude ni même avec probabilité, à l'expédition en Crète de Thésée avant une date assez avancée

¹ KLEIN, Archäol.-epigraph. Mitteil. 1885, 153; DÜMLER, Jahrb. 1887, 22, note 10; WULFF, Zur Theseussage, 16; FURTWÄNGLER, Meisterwerke, 703.

² PAUS. III, 18, 11: τὸν δὲ Μίνω καλούμενον Ταῦρον οὐκ οἶδα ἄνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλήης δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα καὶ Φαιάκων χορός ἐστιν ἐπὶ τῷ Ἄρῳφ καὶ ἄδων ὁ Δημόδοκος.

³ Cfr. pour la discussion de cette représentation surtout WOLTERS, Sitz. Ber. bayer. Akad. 1907, 113 et suiv.

du VI^e siècle. Le célèbre cratère géométrique de Thèbes¹, dont la scène de l'enlèvement a occupé longtemps la première place dans l'iconographie de l'histoire du Minotaure et aussi, d'une manière générale, des légendes de Thésée, a été enfin, et sans nul doute à juste titre, détaché de ce rapport par M. HAMPE. Il reste seulement douteux s'il faut accepter l'interprétation de ce savant, qui remplace Thésée-Ariadne par Pâris-Hélène², ou s'il ne vaudrait pas mieux laisser les acteurs anonymes. Une hypothèse que M. E. KUNZE a émise en passant³, porte plus directement sur la question qui nous occupe. Selon lui, la zone du col du vase d'Analatos (*figg. 3—4*) représenterait peut-être la danse des jeunes gens et des jeunes filles attiques délivrés par Thésée. Pourtant, cette suggestion non plus ne semble guère probable. Il s'agit, sur ce vase, d'un exemple en tous points typique des danses cultuelles, très en faveur sur les vases attiques de la basse époque géométrique et dont nous avons parlé ci-dessus (p. 13 et suiv.). Aucun trait n'indique un sens mythique spécial. La lyre ne peut identifier le chef du chœur comme Thésée, puisqu'elle est l'instrument presque obligé de ce genre de danse, et de même aucune des femmes n'est distinguée spécialement comme Ariadne.

Ce n'est qu'au cours du deuxième quart du VI^e siècle que commence le grand flot de peintures de vases attiques traitant la légende du Minotaure, et dès le début nous retrouvons les deux motifs principaux traités antérieurement à Corinthe: le combat contre le monstre et la danse triomphale qui le suit. Comme dans l'art corinthien, ce dernier thème cède, dans l'art attique, le pas devant l'autre. La seule représentation complète que nous en ayons d'Athènes, est celle qui orne le vase François. Mais la magnifique peinture de Klitias n'a pas dû être l'unique figuration attique de cette danse. Comme nous l'avons déjà dit (p. 14), sous un autre rapport, il est extrêmement probable que des restes de deux autres tableaux très semblables, traitant le même sujet, ont été conservés, comme l'a vu déjà M. ROBERT, sur quelques fragments de l'Acropole, provenant de vases très rapprochés par le style et à peu près de la même

¹ JHS 1899, pl. 8; PFUHL, Mal. u. Zeichn., fig. 15; HAMPE, Frühe griech. Sagenbilder, pl. 22.

² HAMPE, l. c., 78 et suiv.

³ Kretische Bronzereliefs, 214.

époque. Dans les deux cas on voit de petites tranches d'une longue file de jeunes gens et de jeunes filles, alternant régulièrement, qui exécutent une danse en se tenant par la main (*fig. 7*), et peut-être aussi, dans l'un des cas, une partie d'Ariadne, tournée, comme sur le vase François, vers les danseurs¹. Après



Fig. 23. Amphore attique. Mus. National d'Athènes. Phot.

l'époque de Klitias la danse triomphale paraît pourtant avoir été abandonnée comme motif indépendant par le répertoire de l'art attique. On n'en connaît en tout cas pas d'exemples plus récents. Mais quelques vases postérieurs prouvent que le souvenir d'une telle danse pour célébrer la victoire remportée sur le Minotaure a dû rester vivant à Athènes, au moins jusqu'à la fin

¹ Akropolisvasen I, n° 596, pl. 29 et n° 597 d—e, pl. 24; ROBERT, *Herme-neutik*, 355 et suiv. et *Gr. Heldensage* II, 684, note 2.

du sixième siècle. Sur la coupe signée de Glaukytès et Archiklès, au musée de Munich, le peintre nous montre Athéna qui, aide de Thésée, assiste au combat contre le monstre et tient une lyre pour la lui passer (*fig. 22*), et de même on voit sur une amphore à figures noires de la fin du siècle (Athènes, COUVE-COLLIGNON 742), derrière le héros encore engagé dans le combat, un éphèbe tenir à la main le même instrument à cordes (*fig. 23*). Évidemment, dans les deux cas, le peintre fait allusion à la danse triomphale qui suivra la victoire. Enfin il faut nommer le tableau souvent reproduit d'une coupe de Kachrylion au British Museum¹, dont le motif — un jeune homme jouant de la lyre en face d'une femme tenant une fleur à la main — rappelle la description chez Pausanias du groupe Thésée-Ariadne du coffre de Cypsélos. On l'interprète généralement dans le même sens, interprétation probable en soi, et dont le bien-fondé est encore renforcé par un autre sujet de l'histoire de Thésée sur la face extérieure de la même coupe.

Nous venons de rendre compte des rapports iconographiques auxquels appartient la danse reproduite sur le vase François et dont on ne saurait la détacher. Il s'agit donc d'un thème qui, aussi loin que nous pouvons remonter, constitue un élément permanent de la représentation artistique de l'histoire du Minotaure et que l'art attique a sans doute hérité de son prédécesseur, l'art corinthien — constatation qu'on saurait d'autant moins négliger que la figuration attique de l'épisode central de la légende, le combat contre le Minotaure, dépend incontestablement, en dernière analyse, de l'art corinthien². Or si tel est le cas, il y a, à priori, tout lieu de croire qu'on a attaché le même sens à ce thème à Athènes qu'à Corinthe. Et il est dès lors logique que ROBERT ait appliqué son interprétation de la danse du vase François à la représentation correspondante de l'hydrie de Polledrara, y voyant également la géranos délienne³. Cela pouvait,

¹ Brit. Mus. E 41; MURRAY, *Designs from Greek Vases I*, 156; ROSCHER, *Lexikon V*, 708, Fig. 6.

² Dans son exposé fondamental de l'iconographie ancienne du combat contre le Minotaure (*Zur Theseussage*, 1 et suiv.), WULFF a déjà relevé la continuité de l'évolution des plus anciennes représentations non attiques de ce sujet aux figurations attiques. Cfr. encore et surtout BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei III*, 117 et 220 et suiv.

³ *Griech. Heldensage II*, 684, note 2.

peut-être, paraître vraisemblable tant qu'on tenait l'hydrie pour une œuvre ionienne ou ionisante, mais depuis que la peinture étrusque a été replacée dans un contexte corinthien, qu'on peut faire remonter jusqu'à la première moitié du VII^e siècle, cette interprétation devient absurde. Même si l'on admettait que la visite à Délos et la création de la géranos aient été incorporées dès cette époque déjà à la légende de Thésée — hypothèse en soi peu probable (v. ci-dessous p. 50 et suiv.) —, il est assez invraisemblable que Corinthe, qui n'avait pas de rapports culturels anciens avec l'île sainte d'Apollon, ait accordé de si bonne heure à cet épisode une place de premier rang dans les récits de l'aventure crétoise.

Tel n'est apparemment pas le cas. Si le combat contre le Minotaure et la danse sont reliés l'un à l'autre non seulement sur le vase de Polledrara, mais déjà sur les anciens reliefs d'or, l'explication la plus probable en est sans doute qu'il y a une continuité directe entre les deux scènes représentées ensemble. Et si, en plus, sur la coupe du musée de Munich, *fig. 22*, et l'amphore de la *fig. 23*, Athéna et un éphèbe, respectivement, liennent une lyre pour la remettre au héros encore engagé dans le combat contre le monstre, on en est tout naturellement amené à supposer que ce motif annonce une danse qui va commencer aussitôt — et non pas après un certain laps de temps et dans une autre localité. Or, un texte littéraire affirme que, comme ces représentations semblent l'impliquer, il existait effectivement une tradition qui faisait suivre immédiatement le combat d'une danse triomphale. Dans les scholies de l'Iliade XVIII, 590, il est dit que Thésée et ses ἡἷθεοι exécutèrent déjà dans l'île de Crète, pour remercier les dieux de leur délivrance, une danse particulière, reproduisant les tours et détours du labyrinthe¹. Isolée, cette notice tardive pourrait être tenue pour secondaire, comme ROBERT l'a fait en déclarant, gratuitement, semble-t-il, que c'est Phérécyde qui, négligeant la vénérable tradition délienne, a transféré la danse à Crète². Mais c'est là sans doute renverser les faits. La concordance des témoignages archéologiques montre de manière

¹ Ἐξελαθὼν δὲ μετὰ τὸ νικῆσαι ὁ Θησεύς μετὰ τῶν ἡἷθέων καὶ παρθένων χορὸν τοιοῦτον ἐπλεκεν ἐν κύκλῳ τοῖς θεοῖς, ὅποια καὶ ἡ τοῦ λαβυρίνθου εἴσοδος τε καὶ ἔξοδος αὐτῷ ἐγεγόνει, cfr. EUSTHAT. p. 1166, 17 et suiv. LUK., De saltat. 49, mentionne parmi les danses crétoises aussi une danse dite labyrinthus.

² ROBERT, Heldensage II, 684.

évidente que c'est une vieille tradition précieuse que note la scholie d'Homère. Le fait est sans doute que c'est cette tradition primitive qui forme le point de départ et que la légende délienne en est une transformation¹ — et non inversement.

Aux objections sérieuses que nous avons dû faire à l'interprétation traditionnelle de la danse du vase François, s'ajoute donc à présent l'indice précis de sa localisation à Crète que nous a apporté le rapport iconographique auquel elle appartient. Il ne reste donc plus que la question de savoir si on peut signaler quelque détail particulier qui, malgré tout, rend cette localisation invraisemblable et nous force à constater que Klitias a donné un nouveau sens au motif de la danse. Or cela n'est sans doute pas le cas. Si le peintre n'a pas représenté le combat précédent contre le Minotaure, cette omission n'a pas de valeur probante, vu que, comme nous l'avons vu, on ne réunissait pas, dès l'origine, les deux épisodes successifs, le combat et la danse, en une seule composition, et que dès l'art corinthien ancien, ces deux sujets pouvaient être représentés séparément. Et d'ailleurs tous les détails de la peinture du cratère semblent s'accorder parfaitement avec la localisation de la danse à Crète aussitôt après la victoire ou, plus exactement, c'est ainsi seulement qu'ils trouvent une justification naturelle. C'est d'abord et surtout le cas d'Ariadne et de sa nourrice. Alors que leur présence et leur disposition en face de Thésée et de sa suite sont une pierre d'achoppement pour l'interprétation délienne (cf. p. 4 et suiv.), toutes les difficultés s'évanouissent dès que la scène a lieu à Crète. Comme elles assistent ensemble, sur la coupe de Glaukytès (*fig. 22*), au combat entre le héros et le monstre, elles prennent part ici à la fête triomphale, accueillant avec des cris de joie les sauvés qui retournent du labyrinthe, que l'artiste rappelle directement par le peloton que la princesse tient démonstrativement à la vue de tous.

Le bateau de Thésée, bien interprété, n'offre pas non plus d'obstacle à la localisation à Crète. Avec les vagues sous la quille, le nageur et les nombreux petits matelots gesticulants, il forme un petit tableau à part qui, telle une ferme sur la scène d'un théâtre, s'avance derrière les figures du premier plan (*fig. 1*). Qu'il ne doive pas être coordonné à celles-ci, mais qu'il faille

¹ Cfr. HERTER, Rhein. Mus. 1939, 258 et suiv.

le considérer comme un motif secondaire, le peintre l'a montré d'une part par les proportions fortement réduites des marins et d'autre part en leur ôtant toute individualité par l'absence, chez tous, des légendes qui identifient les acteurs de l'action principale. C'est d'une manière analogue que Sophilos, contemporain plus âgé de Klitias, a placé dans sa représentation des agones de

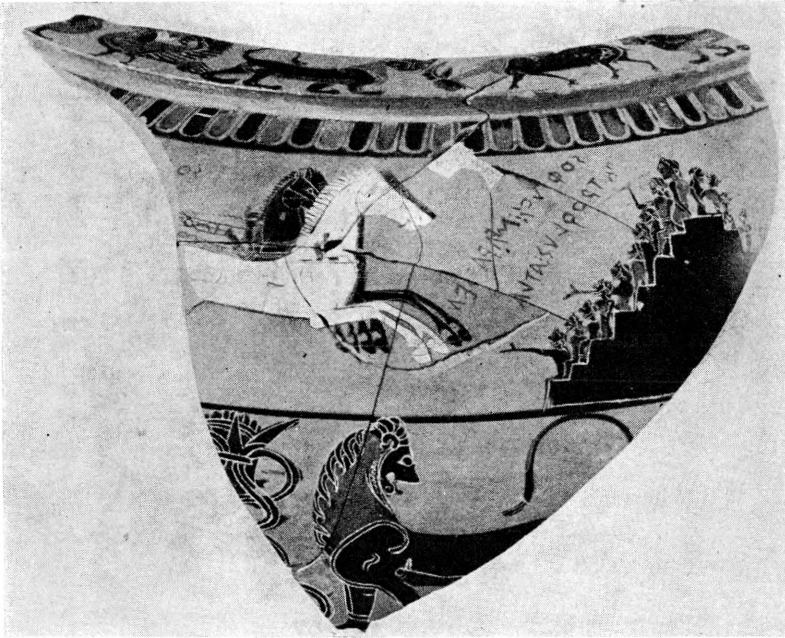


Fig. 24. Fragment d'un dinos signé de Sophilos.
D'après Athen. Mitteilungen 1937, pl. 53.

Patrocle une petite tribune en gradins occupée par des spectateurs minuscules (*fig. 24*)¹. L'analogie est frappante et fort instructive. Elle ne se limite pas à l'effet tout à fait identique des contrastes, obtenu dans les deux cas par l'opposition du sujet principal, assez monotone, et du petit motif accessoire, plein d'humeur et d'animation, mais s'étend plus loin. Comme l'estrade des spectateurs chez Sophilos, le navire, chez Klitias, introduit à l'arrière-plan un public anonyme, dont les gestes significatifs reflètent nettement l'importance de ce qui se passe au premier plan, et l'impression que produit cette action.

¹ BCH 1931, pl. 19; Mon. Piot XXXIII, pl. 6; Ath. Mitt. 1937, pl. 53.

Comme nous l'avons expliqué longuement ci-dessus, p. 22 et suivantes, le navire est représenté au moment où il approche de la terre. Son apparition à quelque distance de la côte est motivée par l'imminence du départ de Crète. Lorsque, dans quelques instants, il sera monté sur le rivage, Thésée et sa suite s'embarqueront, aussitôt la fête terminée, pour retourner dans leur pays. Il n'est guère nécessaire de se demander où le bateau était pendant les événements qui viennent d'avoir lieu. Si toutefois on sentait le besoin de poser cette question, on pourrait répondre que, puisque le séjour dans l'île du roi Minos a dû être assez prolongé, il est compréhensible qu'il ne soit pas resté amarré à la côte ennemie pendant tout ce temps. Par là, la conduite des marins, assez injustifiée s'il s'agissait d'une simple visite à Délos (p. 25), s'explique elle aussi tout naturellement. C'est par le spectacle qui s'offre à eux sur la plage qu'ils apprennent la délivrance de Thésée et de ses compagnons; leur enthousiasme ne connaît pas de limites et l'impatience d'être réuni avec les sauvés pousse même l'un des matelots à se jeter à la mer pour gagner la terre à la nage. C'est ce trait pris sur le vif, et non pas, comme on l'a dit ordinairement, Phaidimos courant, qui établit la liaison entre le bateau encore lointain et l'action principale au premier plan du tableau.

3.

Il y a encore lieu de se demander s'il est vraiment probable que le peintre du vase François ait pu connaître la légende de Thésée et la géranos délienne que, selon la conception ordinaire, il aurait représentée. Quel est l'âge de cette légende? Quelle est, d'après les critères intrinsèques, sa place dans la longue évolution du cycle légendaire de Thésée? Cette question a été étudiée en dernier lieu par M. HERTER¹. Partant du *terminus ante quem* qui semblait indiqué par l'interprétation courante de la représentation du cratère, il cherche à prouver que la légende doit remonter à l'époque antérieure au moment où les Athéniens se sont approprié Thésée comme leur représentant spécial. La panégyrie ionienne qui, comme il est décrit dans l'hymne homé-

¹ Rhein. Mus. 1939, 260 et suiv. et 304.

rique à Apollon, se réunissait à Délos pour y célébrer la grande fête commune, aurait éprouvé de bonne heure le besoin de rattacher cette solennité à Thésée, qui, selon M. HERTER, serait l'ancien héros de la tribu des Ioniens. Là serait le point de départ des efforts pour lui faire une place de premier rang dans l'étiologie de la fête d'Apollon. C'est par la suite seulement qu'il serait devenu, aussi dans l'île sainte, le représentant typique d'Athènes.

Cette explication peut paraître tentante. Et pourtant, à l'examen, elle semble soulever des objections sérieuses. Cela nous mènerait trop loin de discuter le problème fondamental de l'identité primitive de Thésée, question qui, comme le montrent clairement la multitude et la diversité des hypothèses, nous porterait bien au delà des bornes extrêmes des connaissances certaines. Mais si nous nous tenons en-deçà des cadres de la tradition connue, il doit sembler très douteux que ce héros fût en réalité qualifié pour être reconnu l'archégète commun de tous les participants du culte et de la fête à Délos. La longue énumération que fait l'hymne à Apollon de toutes les localités que visita Létô tourmentée au cours de ses erreurs (v. 30 et suiv.), définit sans nul doute l'aire géographique dont Délos était le centre religieux commun¹. Mais pour les Grecs de la côte de l'Asie mineure et des îles voisines, lesquelles occupent une place dominante dans cette liste, Thésée ne paraît pas avoir joué un rôle important. Aucune légende ancienne de Thésée ne se rapporte à ces régions de la Grèce orientale²; toutes sont localisées sur le continent, dans les Cyclades et en Crète. Dans les poèmes homériques, seulement quelques remarques courtes et occasionnelles font allusion à lui, et ces rares passages ont encore souvent été contestés dans l'antiquité et aux temps modernes, et tenus — pour quelques-uns d'entre eux, en tout cas, à bon droit — pour des interpolations attiques³. Enfin, l'art grec oriental ne conserve pas non plus de témoignages d'un intérêt ancien pour Thésée. La trace la plus ancienne qu'on en ait pu signaler jusqu'à présent, est offerte par un fragment de vase de la fin

¹ Cfr. en dernier lieu NILSSON, *Gesch. d. griech. Religion* I, 522.

² Pour la tentative sans doute erronée de HERTER, *Rhein. Mus.* 1936, 224 et suiv., de montrer que les légendes tardives qui font de Thésée le fondateur de Smyrne reposent sur une tradition ancienne, voir RADERMACHER, *Mythos u. Sage*, 268 et suiv.

³ Cfr. en dernier lieu HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 245 et suiv.

du VI^e siècle, trouvé à Géla et montrant une partie d'une peinture en un style grec oriental difficile à préciser avec certitude (clazoménien?), dans laquelle M. LANGLOTZ a reconnu avec sagacité les restes d'une représentation de l'aventure du Minotaure¹. Des époques plus récentes, on ne peut signaler que la figuration, dépendant entièrement de l'art attique, des exploits de Thésée qui fait partie des reliefs du hérôn de Gjölbaschi.

Il y a pourtant un autre fait encore plus important que cette absence chez les Ioniens orientaux de traditions anciennes relatives à Thésée. Il a déjà été souligné que, si les Déliens continuaient à appeler géranos la vieille danse cultuelle autour de l'autel de cornes, c'est qu'on ne la rattachait pas, dans l'île sainte, à l'expédition de Crète ni au labyrinthe, ou, en d'autres termes, qu'on n'acceptait pas cette combinaison. Il n'est donc guère possible d'admettre que Thésée ait eu sa place dans la légende cultuelle propre du sanctuaire; celle-ci a dû expliquer autrement l'origine de la danse, qu'elle a rattachée sans doute à la divinité du culte de laquelle elle faisait partie (cf. ci-dessus p. 12). Et par conséquent, la tradition selon laquelle Thésée en serait le fondateur saurait difficilement être l'expression d'une conception ionienne commune. Elle doit avoir été créée par un participant au culte qui avait des rapports particuliers avec ce héros, et il est évident que cela ne peut être qu'Athènes. D'autres traditions, en effet, disent clairement que les Athéniens se sont appliqués avec ardeur à rattacher Thésée à Délos. On savait que la théorie envoyée par Athènes à la fête d'Apollon, avait été instituée à l'origine pour rendre grâces de ce que lui et ses compagnons avaient été sauvés du Minotaure et que, jusqu'à Démétrios de Phalère, elle faisait la traversée à bord du même navire, indéfiniment restauré, qui les avait portés autrefois en Crète (Platon, Phaidon, p. 58a—b; Plut. Thes. 23). Callimaque (in Del. V, 320 et suiv.) relie directement la théorie avec leur visite dans l'île sainte. La légende que Thésée, au départ pour Crète, aurait sacrifié à Apollon Oulios, qu'on adorait à Délos (Phérécyde fr. 106, de Macrobius, Saturn. I, 17, Müller, F. H. G., I, 97;

¹ Leipzig, Archaeol. Inst. Inv. T 420. LANGLOTZ dans *Antike Plastik* (Festschrift Amelung), 114; v. SALIS, *Theseus u. Ariadne*, 22, note 3, fig. 18; HAMPE et JANTZEN, 1. *Olympia-Bericht* (Jahrb. 1937), 96 et suiv., fig. 46. Ces derniers auteurs semblent vouloir ramener le fragment à une fabrication locale à Géla, ce qui ne peut guère être juste. LANGLOTZ l'appelle nésiotique.

cfr. Strabo XIV, p. 635), est également de source attique, comme probablement aussi les traditions rapportées par Plutarque selon lesquelles il aurait introduit des agones dans la fête délienne et institué la coutume de décerner des rameaux de palmes aux vainqueurs (Plut. Thes. 21). Il est difficile de détacher de ce contexte l'assertion qu'il serait l'inventeur de la géranos. Il faut sans nul doute maintenir que ce sont les Athéniens qui ont introduit Thésée dans l'histoire du culte délienne, ce qu'on a aussi admis en général comme un fait donné¹.

Or, il est évident que ces efforts attiques ont dû avoir, comme déjà indiqué, pour condition première qu'Athènes se sentait avoir des rapports particuliers avec Thésée. Et la question de savoir quand ils ont commencé et, conséquemment, quelle est l'antiquité de la légende en question, nous amène dès alors inévitablement à cette autre plus générale: A quelle date Thésée — cet immigré, qui n'était pas du tout, primitivement, originaire de la ville — a-t-il pris dans la conscience du peuple attique le rôle de son héros spécial et de symbole national qu'il occupe pleinement au V^e siècle, fonction qui s'est traduite le plus éminemment dans la translation de ses reliques de Skyros à Athènes en 474? Peut-on croire que les Athéniens aient eu cette attitude à son égard dès l'époque du vase François? On l'a souvent admis comme certain. On a dit à plusieurs reprises que, si Klitias avait tiré le sujet de deux des zones de son cratère de légendes où Thésée joue un rôle, cela a été pour le glorifier précisément comme le héros particulier d'Athènes². Et il faut reconnaître que si c'était réellement l'institution de la géranos que représente l'une des deux zones, on ne saurait guère, d'après ce qui vient d'être dit, ne pas tirer cette conclusion. Or, s'il faut renoncer à cette interprétation, comme nous avons cherché à le montrer, puisqu'il s'agit d'un sujet en faveur dès l'art corinthien ancien et adopté de celui-ci par l'art attique, ce tableau ne peut plus être tenu pour un témoignage d'un rapport particulier entre Athènes et Thésée. Et on ne peut guère non plus accorder de valeur probante à cet égard à la participation du héros au combat des

¹ Par exemple déjà HOECK, Kreta II, 123 et suiv.; cfr. encore entre autres, WILAMOWITZ, Sitz. Ber. d. Berliner Akad. 1925, 234 et suiv. et OTTO KERN, Die Religion der Griechen III, 160.

² Ainsi en dernier lieu, HERTER, Rhein. Mus. 1939, 284.

Centaures thessalien, représenté dans la zone au-dessous (*fig. 1*); il faut dire, au contraire, que la place périphérique que Thésée occupe, à l'extrémité d'une des ailes, porte à croire que le peintre ne peut avoir eu en vue de le glorifier. Le choix du sujet a été sans doute déterminé, tout simplement, dans les deux cas comme pour les autres scènes du cratère, par le fait que ces histoires étaient chères au public attique de cette époque. Et en effet, selon toutes les apparences, c'est bien plus tard seulement que cette conception nationale de Thésée s'est développée à Athènes.

On ne possède pas, bien entendu, de précisions sur la date et les circonstances de cette évolution. En somme, les renseignements fournis à cet égard directement ou indirectement par les sources littéraires sont très peu nombreux et fort vagues. On peut sûrement admettre comme certain que Thésée est venu à Athènes du Nord-Est de l'Attique, de la région de Marathon et d'Afidna, où il était apparemment chez lui de vieille date, et que, comme beaucoup d'autres héros de différentes parties de l'Attique, il fut transféré à la capitale lors de l'incorporation de son ancien pays d'origine à l'État commun attique. Or, nous ignorons la date de cet événement. On peut dire pourtant que l'incorporation de cette région lointaine — l'ancienne Tétrapolis, qui garda toujours une certaine indépendance — fut certainement une des dernières étapes du synœcisme. Le rattachement de Thésée à Athènes ne peut donc guère remonter à une antiquité bien haute et encore moins son élévation au rang de héros national. Cette conclusion est confirmée par le fait culturel qu'il ne fut jamais admis au nombre des héros athéniens dont le culte était célébré à l'Acropole, mais que son sanctuaire principal se trouvait dans le quartier relativement récent sur le côté nord du rocher sacré; et encore par cet autre fait que, dans l'Iliade, ce n'est pas lui, mais l'Érechthéide Menesthée qui est le chef des Athéniens (Il. II, 546 et suiv.), et que, par conséquent, l'idée de Thésée comme le représentant typique d'Athènes était apparemment étrangère à l'auteur du catalogue des vaisseaux. Un point d'appui chronologique plus précis est offert par l'épigramme du coffre de Cypsélos qui raconte que les Dioscures ramenaient Hélène d'Athènes et non pas, comme on s'y attendrait, d'Afidna (Paus. V, 19, 3). Sous réserve que le texte soit fidèlement transmis,

ce fait prouve qu'au début du VI^e siècle Thésée était reconnu aussi à l'étranger comme Athénien¹ et qu'il avait apporté à la capitale les légendes qui se rapportaient à sa personne. Mais c'est tout ce qu'on peut en déduire. Le plus ancien témoignage explicite conservé par la littérature d'une conception patriotique du héros, est, comme l'a signalé M. RADERMACHER², un renseignement selon lequel Pisistrate aurait fait supprimer dans Hésiode un vers déshonorant pour lui en ajoutant inversement, dans l'Odyssée, un autre à sa louange. Mais il va sans dire qu'il nous est impossible de contrôler l'exactitude de cette affirmation, que Plutarque nous transmet en alléguant une source mégarienne (Plut. Thes. 20).

Si les renseignements offerts par la littérature sur la position de Thésée à Athènes antérieurement au V^e siècle sont peu nombreux, par contre une documentation archéologique très abondante jette un jour très net sur cette question. Il s'agit de faits si connus que nous n'aurons pas besoin d'en faire un exposé détaillé. Mais comme l'appréciation de ces données a varié assez fortement et qu'il règne encore plus souvent une certaine confusion à cet égard, il ne sera guère superflu d'en donner ici un résumé sommaire dans la mesure où le permet l'état actuel de nos connaissances.

C'est à une date relativement tardive que Thésée et les légendes qui se rapportent à sa personne paraissent être entrés dans le répertoire de l'art attique, bien plus tard que les histoires d'Héraclès et les sujets des légendes troyennes. En tout cas, à l'heure actuelle, puisque les peintures géométriques mentionnées à la page 44 ne peuvent plus entrer en ligne de compte, il n'y en a pas d'exemples certains antérieurs au deuxième quart du VI^e siècle. Et dans ce quart de siècle et le suivant il s'agit presque exclusivement de la lutte contre le Minotaure, populaire partout, et qu'on voit traiter toujours et toujours, dans une formulation stéréotype dérivée de l'art corinthien, sur les vases attiques à figures noires des environs de 550. En dehors de ce thème, on ne peut citer, de cette époque, que les deux sujets du vase François, la danse et la lutte contre les Centaures. Même les légendes

¹ Cfr. BUSCHOR, Griech. Vasenmalerei III, 220.

² Mythos u. Sage, 224.

de Thésée qui se rattachent à des localités de l'Attique ne peuvent être retrouvées avec certitude dans l'art attique de cette période. C'est le cas de la légende de l'enlèvement d'Hélène, sans nul doute d'une haute antiquité, et que l'art corinthien avait admise dans son répertoire dès les débuts du VII^e siècle¹; il est bien possible, comme on l'a supposé parfois, que c'est à elle que font allusion quelques vases d'Amasis, où l'on voit deux hommes mener une femme entre eux², mais aucun détail caractéristique ni aucune inscription ne garantissent l'exactitude de cette interprétation, et d'autres restent également possibles. C'est le cas aussi du combat contre le taureau de Marathon, auquel les peintres de vases attiques ne semblent s'être intéressés que dans le dernier quart du VI^e siècle³, alors qu'ils avaient déjà précédemment reproduit le sujet parallèle, le combat d'Héraclès contre le taureau crétois. En somme il est évident qu'à l'époque en question, Héraclès était le héros favori tant du peuple attique que partout dans l'Hellade, et qu'il jouissait d'une popularité bien plus grande que Thésée. Le rôle modeste que ce dernier devait jouer à Athènes encore pendant la première moitié du siècle ressort d'une manière significative du fait que les frontons des vieux bâtiments de poros à l'Acropole tirent à plusieurs reprises leurs sujets des légendes d'Héraclès, une fois du cycle troyen, mais dans aucun cas des aventures de Thésée.

Or, dans le dernier quart du siècle il se produit un changement remarquable et, à ce qu'il paraît, assez subit. A partir de l'an 520 environ, Thésée occupe une place bien plus dominante dans l'art attique qu'antérieurement, et non seulement sur les vases mais aussi sur des œuvres monumentales d'un caractère officiel. A partir de cette date commencent les représentations

¹ Aryballe protocorinthien au Louvre, CVA fasc. 8, III Ca, pl. 14, 1—3; l'interprétation convaincante est due à BLINKENBERG, *Rev. archéol.* 1898, XXXIII, 399 et suiv. Les Dioscures ramenant Hélène d'Attique ont été représentés sur le coffre de Cypsélos, PAUS. V, 19, 2 et suiv. et DIO CHRYSOST. or. XI, p. 325 R. La représentation malheureusement mal conservée d'un relief en bronze argivo-corinthien du début du VI^e siècle, trouvé à Olympie: 2. Olympia-Bericht (Jahrb. 1938), 83, pl. 29, a été expliquée par KUNZE, l. c., à titre d'hypothèse, par l'enlèvement d'Hélène, mais cette interprétation est tout à fait incertaine.

² Ath. Mitt. 1931, 102, pl. II et Beil. LIV, 2.

³ Cfr. BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei* III, 117. Les exemples cités par ROBERT, *Heldensage* II, 678 pour documenter l'apparition du combat de Marathon dans l'ancien art attique, sont tous tirés de vases tardifs à figures noires et il s'agit plutôt, dans tous les cas, de la lutte d'Héraclès contre le taureau crétois.

cycliques de ses exploits¹, fait particulièrement symptomatique du nouvel intérêt qu'on porte à présent à sa personne et à sa vie. Et au cours des décades suivantes le répertoire des sujets de Thésée s'accroît sur un rythme accéléré: A la victoire sur le Minotaure, qui reste très populaire, viennent s'ajouter, dès avant la fin du siècle, non seulement les premiers exemples sûrs de l'enlèvement d'Hélène² et de la lutte de Marathon, mais — innovation particulièrement importante — une série de nouveaux exploits, dont il n'est pas possible de retrouver de traces dans la littérature ou les monuments avant cette date et qu'on ne peut pas non plus constater en dehors d'Athènes.

A la première place il faut nommer la série de combats qui se rapportent au voyage que fit le héros, dans sa jeunesse, de Trézène à Athènes et qui font tout d'un coup leur apparition dans l'art attique pour y devenir aussitôt très en faveur et, surtout, former le noyau principal des nouvelles représentations cycliques. Il s'agit sans nul doute pour ces récits, du moins sous la forme où ils nous sont connus, de la création de nouvelles légendes spécifiquement attiques, résultats des efforts pour glorifier Thésée et manifestations d'une nouvelle conception de sa personnalité³. Évidemment, et à un tel point qu'on l'a noté déjà dans l'antiquité (cfr. Plut. Thes. 11 et 29), ces légendes reflètent une tendance à le célébrer comme un nouvel Héraclès, pendant attique du héros dorien riche en exploits, la même comparaison que les Athéniens montraient démonstrativement à la même époque au reste du monde grec dans les reliefs des métopes du trésor à Delphes. Et en même temps on perçoit dans ces combats isthmiques contre des bandits et des assassins qui infestaient la principale voie de communication entre le Péloponnèse et l'Attique, la conception attique spéciale, connue par la littérature postérieure, de Thésée défenseur du droit, qui maintient l'ordre et fait respecter les lois dans le pays⁴.

Une nouveauté de la même époque est encore la peinture,

¹ Les plus anciens exemples connus semblent être: la coupe de Skythes de la Villa Giulia, CVA fasc. 2, III 1c, pl. 23 et 25, 1, le vase de Kachrylion à Florence, HOPPIN, Redf. Vases I, 152, et Brit. Mus. E 36, Cat. of Vases III, pl. 2.

² Le plus ancien sur l'amphore d'Euthymides à Munich 2309, Griech. Vasenmal., pl. 33.

³ Cfr. WILAMOWITZ, Sitz. Ber. d. Berliner Akad. 1925, l. c.; HERTER, Rhein. Mus. 1929, 280 et suiv.

⁴ Cfr. RADERMACHER, Mythos u. Sage, 244 et suiv.

sur la coupe d'Euphronios au Louvre¹, de la descente du tout jeune héros au fond des mers, la source la plus ancienne que nous possédons de cet épisode de l'expédition en Crète qu'une trentaine d'années plus tard Bacchylide racontera avec force détails dans un célèbre dithyrambe et qui est reproduite aussi souvent par l'art du V^e siècle. Dans ce cas non plus, on ne saurait douter que nous n'ayons affaire à une nouvelle légende attique, et la tendance en est également claire. Selon l'ancienne tradition attique, Thésée était de race humaine, fils du roi Égée. Mais à Trézène on racontait que c'était Poseidon qui l'avait eu avec Aethra. Le nouveau récit de sa visite dans la demeure du dieu marin offrait aussi à Athènes, pour sa glorification, la preuve de son origine divine². Nous rencontrons aussi pour la première fois l'aventure de Thésée chez les Amazones sur les vases attiques de la fin du VI^e siècle³ et presque en même temps dans l'art monumental sur le trésor des Athéniens à Delphes et le fronton d'Érétrie, où le choix du sujet est sans doute déterminé par les rapports étroits de cette ville avec Athènes. Rappelons enfin, comme un dernier témoignage de cette nouvelle attitude à l'égard de Thésée, le beau torse d'éphèbe de l'Acropole, dans lequel SCHRADER a reconnu une partie d'un groupe représentant le héros luttant contre un sauvage, sans doute Procruste⁴, le plus ancien exemple connu d'un monument en son honneur sur la citadelle sacrée.

De nouvelles trouvailles pourront naturellement modifier l'image que les matériaux archéologiques actuellement disponibles nous présentent de l'histoire de Thésée à Athènes antérieurement au V^e siècle. Mais ces documents sont déjà si abondants et le témoignage qu'ils nous donnent si clair, que nous sommes certainement autorisés à admettre pour certain qu'ils ne nous trompent guère dans les faits essentiels. Ils nous attestent clairement que l'idée que les Athéniens se faisaient de Thésée vers la fin

¹ Louvre, G 104; POTTIER, Vases du Louvre, pl. 102; *Encycl. fotogr. de l'art*, Louvre, n° 21, 9; *Griech. Vasenmal.*, pl. 5.

² Cfr. HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 272 et suiv.

³ Cfr. BEAZLEY dans *CVA*, Oxford fasc. 2, texte de III I, pl. 51, 4.

⁴ HANS SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum 1909*, 62 et suiv. et *Marmorbildwerke der Akropolis*, 281 et suiv., pl. 155—157; PAYNE, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, 43, pl. 105—106 et 107, 4.

du VI^e siècle était tout autre qu'au début du siècle, et ils ne nous laissent guère de doute sur la date de cette transformation. Le redoublement soudain, si frappant, de l'intérêt pour ce héros qu'on constate dans l'art attique à partir des dernières décades du VI^e siècle, le besoin remarquable de le glorifier, qui devient tout à coup sensible, et l'accroissement fécond des légendes qu'il engendre, tous ces phénomènes ne peuvent guère s'interpréter autrement que comme autant de preuves d'une modification récente de son appréciation, changement qui lui donna auprès du public athénien une actualité et une importance qu'il n'avait pas eues antérieurement. On doit être en droit de conclure que c'est à l'époque immédiatement précédente seulement, après le milieu du VI^e siècle, que la conception nationale de Thésée s'imposa à Athènes et que ce sont les effets de cette nouvelle vue que nous constatons directement dans l'art.

C'est l'époque où la tyrannie de Pisistrate s'établit définitivement, où, après de longues rivalités intestines, l'État attique connut, sous un gouvernement énergique et conscient du but, une période grandiose de consolidation à l'intérieur et d'expansion à l'extérieur. A cette époque précise le terrain devait être favorable à Athènes pour la création d'un héros national personnifiant les idéals et les ambitions du peuple. Et nous sommes certainement en droit de croire que — comme on l'a déjà supposé souvent¹ — ce fut Pisistrate lui-même qui donna le signal du développement de la figure de Thésée en idéal national et de l'exploitation politique de cet héros, qui marque si éminemment les légendes attiques postérieures se rapportant à lui. Cette idée s'accorde parfaitement avec ce que nous savons de cet homme marquant et des moyens dont il se servait pour faire aboutir ses projets. Peut-être n'est-ce donc pas par hasard que la plus ancienne trace sûre d'un intérêt patriotique pour Thésée qu'on puisse relever dans la littérature antique, nous ramène, comme nous l'avons dit (p. 55), à Pisistrate.

Or, dans la riche floraison de légendes de Thésée qui, selon toutes les apparences, s'est donc développée dans l'Athènes de Pisistrate, après l'établissement définitif de la tyrannie et sur

¹ Cfr. HERTER, *Rhein. Mus.* 1939, 284 et suiv. et en dernier lieu LUDWIG DEUBNER, *Das attische Weinlesefest* (Abh. d. Berliner Akad. 1943, phil.-hist. Klasse No. 12), 14 et suiv.

l'instigation du souverain en personne, la légende attique de la géranos trouve, elle aussi, sa place naturelle. C'est à ce moment seulement que paraît exister, comme nous venons de l'expliquer, la condition requise ci-dessus (p. 53) de sa création. Et on peut relever encore d'autres circonstances qui expliquent en particulier son apparition dans ce milieu. L'on sait que Pisistrate portait un intérêt très vif et très actif au sanctuaire délien. Hérodote (I, 64) et Thucydide (III, 104) mentionnent la purification qu'il y fit faire en faisant enlever toutes les tombes des abords du temple d'Apollon, événement qui, selon Hérodote, eut lieu précisément à l'époque en question, après le retour définitif du tyran à Athènes. Ce n'a pas dû être un acte isolé. Comme la purification complète postérieure de l'île sainte ne peut être séparée de l'érection, à cette date, du « temple des Athéniens », il faut croire à priori que l'épuration partielle de Pisistrate se rattachait à d'autres mesures, conclusion que confirme effectivement l'étude minutieuse que les archéologues français ont faite de l'histoire des temples d'Apollon à Délos¹. D'après ces recherches, le plus ancien de ces sanctuaires, ὁ νεῶς ὁ πῶρινος, a subi au VI^e siècle, par des travaux attiques dont Pisistrate a sans doute pris l'initiative, un remaniement profond; et selon l'hypothèse convaincante de M. COURBY, cette transformation était liée à son tour à l'érection d'un grand anathème, composé de sept statues réunies par une base demi-circulaire, et qui fut transféré par la suite au « temple des Athéniens ».

Il est évident que cette préoccupation du sanctuaire délien ne fut pas dictée uniquement par des considérations religieuses, mais d'abord et surtout par des motifs d'ordre politique. Il importait beaucoup à Pisistrate, dont les projets impérialistes visaient surtout la maîtrise des mers et qui voulait assurer à Athènes la suprématie dans la mer Égée, d'exercer une influence dominante à Délos, le centre sacré de la région égéenne. Un pas dans ce sens fut déjà fait lorsque le tyran s'assura, quelque temps auparavant, le pouvoir sur Naxos (Hérod. l. c.), qui, à l'époque archaïque primitive, occupait, paraît-il, le premier rang dans l'amphictyonie délienne. Ensuite, Athènes put s'approprier, par les vastes travaux que nous venons de mentionner, le

¹ Cfr. F. COURBY, Les temples d'Apollon, 1931 (Délos, fasc. XII), surtout 213 et suiv. et 218 et suiv.

rôle que Naxos avait joué autrefois, de protectrice et grande bienfaitrice de l'île sacrée. Et enfin c'est à cet ensemble de faits que paraissent se rattacher également, d'une façon toute naturelle, les efforts pour porter le nouvel héros national attique à une place de premier rang dans l'histoire primitive du culte délien. De cette manière on visait à expliquer et à justifier historiquement les prétentions des Athéniens. Quant à la géranos, ces efforts pouvaient profiter de l'existence préalable d'une tradition selon laquelle la mort du Minotaure était suivie d'une danse triomphale (cfr. ci-dessus p. 47 et suiv.). Par des remaniements appropriés, on pouvait faire servir utilement cette tradition aux fins politiques. D'après ce que nous croyons avoir montré, c'est cette tradition primitive que le peintre du vase François a connue et qu'il nous a retracée. Selon toutes les apparences, il n'a nullement connu la nouvelle version qui la remplaça, identifiant la danse triomphale avec la géranos délienne.
